

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS  
POSGRADO EN ARTES VISUALES**

**“SIETE POLÍPTICOS MONUMENTALES.  
UNA INTERPRETACIÓN GRÁFICA DE LOS SIETE  
PECADOS CAPITALES”**

**TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRO**

**PRESENTA  
CAROLINA KORBER SOTO**

**DIRECTOR DE TESIS  
MAESTRO ANTONIO DÍAZ CORTÉS**

**MÉXICO, D.F. MARZO 2009**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## Índice

<b>Introducción.....</b>	<b>1</b>
<b>1. El grabado monumental en México.</b>	
1.1. El concepto de <i>monumentalidad</i> en relación al grabado.....	3
1.2. El origen del grabado monumental en México.....	11
<b>2. La representación gráfica de los pecados capitales.</b>	
2.1. Los siete pecados capitales en la teología católica romana.....	15
2.2. Los siete pecados capitales.....	22
2.3. Desarrollo histórico de la iconología de los siete pecados capitales. Del Medioevo al Renacimiento.....	29
2.4. Algunos ejemplos gráficos en los siglos XIX y XX.....	55
<b>3. Obra gráfica.</b>	
3.1. Algunas consideraciones conceptuales de la obra.....	61
3.1.1. La fragmentación en el plano bidimensional.....	63
3.1.2. El uso del políptico en el grabado.....	75
3.2. Presentación de los siete polípticos.....	81
3.2.1. Serie litográfica.....	90
<b>Conclusiones.....</b>	<b>96</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>100</b>

## Introducción

El interés por realizar esta investigación nace de la inquietud por definir cuáles son las características del grabado monumental, es decir, si éstas son producto del formato o son independientes del tamaño físico de la obra. Esta necesidad de precisar el porqué a una obra se le puede adjetivar como “monumental”, está basada en la exigencia de sustentar teóricamente la obra gráfica que forma parte de esta investigación.

El capítulo 1 *El grabado monumental en México* es un intento por ubicar el origen del grabado monumental y por delimitar el conjunto de características de esta disciplina en nuestro país, para facilitar esta tarea se brindan algunos ejemplos de artistas destacados en cuya obra se aprecian con claridad las cualidades que nos ocupan.

El capítulo 2 *La representación gráfica de los pecados capitales* comprende la revisión de los siete pecados desde la perspectiva de la teología católica romana. Para comprender el nacimiento de estos conceptos diferenciados de pecado, forzosamente hay que acudir al origen: el pecado original. Se revisaron la teología de los Padres de la Iglesia griega y latina, así como la medieval, principalmente a Santo Tomás. Se investigó el desarrollo de la iconografía de los siete pecados capitales en el tránsito de la Edad Media al Renacimiento, apoyándose principalmente en Erwin Panofsky. Finalmente, se reprodujeron ilustraciones tomadas de múltiples publicaciones para ofrecer ejemplos de estas representaciones en México y en otros países en diferentes épocas.

El capítulo 3 *Obra gráfica* comprende una breve historia de la fragmentación del plano bidimensional que ubica el concepto de políptico y permite comprender el uso que le dan los grabadores contemporáneos ya que, por cuestiones técnicas, a menudo la práctica del grabado monumental se encuentra relacionada con el uso del políptico. Sin embargo, el uso del políptico plantea no sólo una superación de limitantes técnicas, sino una forma de



composición que está íntimamente relacionada con una intención creativa cargada de significado.

La parte práctica de esta investigación comprende los siete polípticos monumentales en los que se abordó el tema de los siete pecados capitales y su sustentación teórica por lo que fue necesario conocer el origen de estos conceptos en la teología cristiana dando prioridad a la forma en que se han representado y los símbolos de los que se han servido los artistas de diferentes épocas, para así realizar con mi obra gráfica otra interpretación de dichos conceptos. Los polípticos se realizaron utilizando la xilografía, ya sea con métodos ortodoxos o en combinación con procedimientos de estampación propios de la monotipia. Además se realizó una serie de siete litografías con el mismo tema.

## 1. El grabado monumental en México.

### 1.1. El concepto de *monumentalidad* en relación al grabado.

Una obra es monumental cuando a la grandiosidad de la visión corresponde la grandeza de la configuración formal.

**Paul Westheim**

El concepto de *monumentalidad* se encuentra estrechamente vinculado con el concepto de *urbano*, ya que ambos implican el traspaso de algo al dominio público.<sup>1</sup> Lo monumental no es privado, lo monumental refiere a lo público, a la vida en comunidad, es sobre todo, una función de la toma de posesión de o sobre sitios extraordinariamente importantes en la superficie de la tierra y de la celebración social de su importancia.<sup>2</sup> El acto de señalar estos sitios es un acto público, así lo monumental sólo puede ocurrir cuando algo es cedido al dominio público y su contenido tiene un significado para la sociedad. Por ejemplo, construir un objeto que conmemore un hecho divino es monumental; construir un objeto que exprese la idea de nación y que implique una formulación de identidad nacional es monumental. En contraparte, una obra de gran escala o tamaño que conmemora un acontecimiento privado, sin connotaciones culturales o arquetípicas para una civilización, no es monumental.

Cuando se emplea la palabra escala, algo se está comparando con otra cosa, para Charles Moore, existe una *escala monumental* –cuando algo tiene el tamaño de monumento– y una *escala humana* –cuando es del tamaño de una persona–. Los términos escala humana y escala monumental tienen un significado que reside en la interpretación cultural y simbólica que tienen las formas y sus tres posibles sentidos de realización:

- a) *arquetípicas* (que todos compartimos)
- b) *culturales* (que compartimos con un grupo social diferente)

---

<sup>1</sup> Charles Moore, *Dimensiones de la arquitectura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978, p. 115

<sup>2</sup> Ídem.

c) *personales* (producto de nuestra propia memoria).<sup>3</sup>

Los monumentos pueden ser en verdad pequeños, lo que los señala como tales es su sentido formal o su connotación cultural específica, por ejemplo una cruz latina, simple y severa como un obelisco. Así, cuando el hombre construye algo que considera monumental se debe a que se aleja de la escala humana en un sentido sagrado o profano. Los hombres han construido a través de su historia diferentes concepciones de lo humano dependiendo de sus condiciones vitales.

Un monumento entonces es un objeto cuya función estriba en señalar un sitio, sagrado o laico, que tenga más importancia e interés que el privado. En la experiencia religiosa, el monumento participa de un medio cósmico circundante distinto: el objeto deja en un segundo plano su contenido material y privilegia aquello que refiere, marcando con ello una diferencia cualitativa del espacio, equiparable a la fundación del mundo, dicho monumento descubre en el mundo concreto un “punto fijo”, un eje central de toda orientación futura, realizado en nuestro mundo natural, “profano”. El mundo entonces sólo puede existir por condición de una manifestación sagrada, en este contexto los monumentos permiten recordar –y reiterar– aquellos actos primordiales que suscitan la transformación del Caos en Cosmos, una creación que cuenta con un modelo ejemplar: la acción divina que separa “nuestro mundo” de aquello que, sin consagración, no merece serlo todavía.

Con esto, el monumento acentúa la idea de un tiempo circular y reversible, un eterno presente que se recupera periódicamente mediante el artificio del rito que hace vigente el acontecimiento mítico –y su posible encrucijada–, donde, si nada puede hacerse sin una orientación previa, se debe estar dispuesto a innumerables formas de sacrificios en beneficio de la construcción de una nueva morada, tal como era al principio, cuando se estaba saliendo de las manos del creador. Para Mircea Eliade, esta búsqueda por revivir el contacto con los dioses le permite al individuo marcado por el pensamiento sagrado la revelación de lo real pues es precisamente

---

<sup>3</sup> *Ibíd.*, p. 27 -31

“participando ritualmente en *el fin del mundo* y en su *recreación*, como el hombre se hacía contemporáneo del *illud tempus*, nacía por tanto, de nuevo”<sup>4</sup> Así, todo individuo, en un proceso de elección estrictamente privada, se exige nuevamente un sacrificio a partir del cual reconocerse en su entorno y, en el caso concreto del cristianismo, como parte de una consagración del mundo donde dicho sujeto busca repetir las heroicas acciones de los dioses y con ello participar en la consagración del mundo y la búsqueda de un fin transhistórico: la salvación del hombre. Así, cuando Jesús fue crucificado comenzó la construcción cultural del cristianismo, fue un hecho fundacional que transformó la historia del mundo, la cruz es el símbolo que conmemora ese hecho, puede entenderse entonces como una construcción monumental sin importar el tamaño físico de su representación.

Por su parte –y sin lograr eliminar del todo el sentido de lo sagrado– en el pensamiento profano aparecen nuevos sistemas de valores a partir de los cuales se construye toda ciudad: si bien sus hechos, representaciones e imágenes aparecen como parte de nuevas elaboraciones, éstos resultan influidos por la experiencia antigua. En lo urbano intervienen distintos grupos y tendencias por lo que de su presencia se generan encuentros, confrontaciones e interpretaciones particulares a partir de las cuales habitar dicho espacio. En esta relación, lo imaginario ocupa una posición de fuerza llegando incluso a sobrepasar la lógica, y brinda a la ciudad distintas variantes de aproximación (la plasticidad del espacio, la apropiación de sus condiciones de existencia, etc.) por lo que el monumento constituye uno de sus elementos públicos más representativos pues permite, al igual que en la experiencia sagrada, la recreación y fijación de modelos ejemplares de las actividades humanas.

Con esto, se observa que la dinámica de los monumentos –y en el pensamiento profano, de la ciudad en su conjunto– no es espontánea, obedece a distintos niveles que permiten agruparse en al menos dos planos interrelacionados: el individual (*orden próximo*), marcado por las relaciones que todo sujeto establece de manera directa con sus semejantes como puede ser la familia, el trabajo, etc. y, como segundo nivel, el social (*orden lejano*),

---

<sup>4</sup> Mircea Eliade. *Lo sagrado y lo profano*, España, Ed. Labor, 1994, p. 74

determinado por aquellos grupos en los que dicho individuo se encuentra inmerso en un sentido más global como pueden ser la Iglesia o el Estado que son ejemplos de las instituciones más evidentes. Henri Lefebvre señala que “el proceso dinámico de la ciudad tiende más a la evolución que a la conservación, y que en su evolución los monumentos se conservan y representan hechos propulsores del mismo desarrollo”.<sup>5</sup>

Sumado a esto, el sentido de lo monumental afecta no sólo lo grupal: en el individuo la contemplación de la grandeza determina una actitud tan especial, que su ensueño lo coloca en otro plano existencial marcado por el signo de lo infinito y como lo inmenso no es objeto, sólo una fenomenología es capaz de situarnos en dicho nivel inmaterial, donde el verdadero producto es la conciencia de engrandecimiento. Lo inmenso –y monumental– está pues adherido entonces a una especie en expansión que la vida reprime pero que en la soledad la continúa.

Puede decirse entonces que es dicha inmensidad interna la que da su verdadero significado a ciertas expresiones que nos rodean pues, en ésta, los detalles se borran y el espacio se extiende sin límites. Para Gaston Bachelard, en dicha inmensidad íntima se percibe una “vasta unidad” dispuesta siempre a conciliar las diferencias presentes entre lo único y lo múltiple: “Nosotros descubrimos aquí que la inmensidad en el aspecto íntimo, es una intensidad, una intensidad de ser, la intensidad de un ser que se desarrolla en una vasta perspectiva de inmensidad íntima”.<sup>6</sup> Intimidad que trasciende las categorías de los objetos a partir de la cual progresa la grandeza del mundo mismo que alcanza, en la imaginación poética, una categoría que rebasa necesariamente la contemplación de algo meramente espectacular. Si todo acontecimiento tiene una importancia que puede ser individual, cultural, universal, puede también encontrarse en los mitos de toda cultura una base a partir de la cual regularse.

Puede decirse entonces que los monumentos juegan un papel central:

---

<sup>5</sup> Henri Lefebvre, *El derecho a la ciudad*, Barcelona, Editorial Península, p. 91

<sup>6</sup> Gastón Bachelard, *La poética del espacio*, FCE, México, 1965, p. 231

para sus habitantes inmediatos invisten –a sí mismos y al sitio en que se hallan– atributos y señales –una pirámide, una estela, una catedral– de la máxima importancia.<sup>7</sup> Este proceso, notorio en la fundación de las ciudades y el señalamiento de sus sitios importantes, constituye una parte, la física, en la creación de toda civilización. Un sitio y su monumento conmemoran entonces, con un trozo material, un hecho primigenio. Evocan un acto sagrado o cívico donde el arte también refleja estas concepciones. El acto de traer a la memoria otra civilización del todo imaginaria crea un nuevo y poderoso dominio público<sup>8</sup>, inaugurando con ello una estética.

De esta forma puede decirse que el tamaño de toda obra –incluida la monumental– tiene una relación directa con sus contenidos, es decir, a menudo sus temas (políticos, religiosos y/o escatológicos) se vuelven testimonios públicos que, al hacer visible la opinión del artista, impactan al espectador y a un público más amplio, los confronta abiertamente, expresando con ello la estética de una época. Una obra de arte es una manifestación de estos acontecimientos por lo tanto la decisión del artista puede obedecer no sólo al deseo de romper con una limitante técnica, sino a una posible búsqueda formal, acorde con la concepción del mundo que desea transmitir.

En el caso de la gráfica, se puede decir que lo que se ha dado en llamar *grabado monumental*, en su acepción más generalizada y convencional, se refiere al tamaño de los trabajos que, creados para ser vistos a una distancia que no es la acostumbrada, desbordan su formato habitual y rebasan el tamaño humano. Sin embargo, como ya se señaló, dicho formato por sí mismo no expresa monumentalidad: ésta no es producto de técnicas de composición o de las extravagancias formales, sino de significados latentes.

Igualmente, la relación que se entabla entre lo público y lo privado tiene su paralelo con la secuencia que se establece entre grabado y estampación, entre una prueba que ejecuta el artista y la multiplicación seriada de ésta<sup>9</sup>.

---

<sup>7</sup> Charles Moore, Gerald Allen. Op. cit., p 116

<sup>8</sup> *Ibíd.*, p. 122

<sup>9</sup> Juan Martínez Moro, *Un ensayo sobre grabado*, España, Creática, 1989, p. 123

Puede decirse que entre estos dos momentos se verifica una diferencia de escala: mediante la multiplicación y la difusión de la estampa, con lo que desaparece el carácter de obra única y adquiere escala monumental, es decir, el grabado posee en su producción la posibilidad de asumir una de las características que definen el concepto de *monumentalidad*.

Otro ejemplo de este principio lo otorgan las estampas de José Guadalupe Posada que se distribuían entre el pueblo, y cuyo contenido pasaban a formar parte del dominio público, es decir, sus imágenes reflejaban la naciente identidad nacional y contribuían a inaugurar una nueva estética, por lo que puede decirse que estas características son las que permiten adjetivar su obra como monumental.

A partir de lo anterior es posible establecer, como parte de un primer acercamiento a la noción de *monumental*, que ésta no necesariamente responde a características materiales o espaciales sino que obedece también al plano de lo significativo, ya sea por un sentido arquetípico, cultural o personal; al mismo tiempo, lo monumental, ya sea a nivel individual o social, presenta un carácter fuertemente orientador y normativo pues al señalar sitios y momentos canónicos, permite al sujeto no sólo recrear y rememorar dicho acto, sino participar de él y entrar en contacto con otra realidad, sus propios actos son explicados a partir de acciones ejemplares que le explican la condición de toda existencia.

En lo urbano, lo monumental refleja una dinámica constante de interacción entre los distintos grupos que integran ese espacio por lo que puede establecerse un claro nivel individual, marcado por las relaciones sociales inmediatas y uno social, donde el individuo interactúa con las distintas instituciones que integran su entorno. Al mismo tiempo, lo monumental refiere una sensación de inmensidad íntima en la que sus borrosos límites marcan una grandeza en el mundo que rebasa lo meramente espectacular.

La noción de lo monumental entonces, al abarcar tanto al pensamiento sagrado como laico, alcanza distintas actividades humanas en las que es

posible ubicar un posible nivel artístico. De hecho, el campo de la gráfica y, más específicamente el grabado, puede implicar este sentido de lo monumental dentro de su producción: ya sea a un nivel temático o en su proceso de difusión pública de la imagen. Así, el grabado contiene, de manera latente, la noción de monumental por lo que es posible entonces establecer algunas relaciones con su desarrollo en la gráfica nacional.

Al otorgarle a una obra el carácter de monumental se toma en cuenta desde su tamaño físico hasta su significado y el fin con que fue creada. Para Regis Debray, el principio de todo monumento se encuentra en el tratamiento que cada civilización da a la muerte: sea como renacimiento, viaje o tránsito, o a partir de sus respectivas formas sepulcrales, como cámara sepulcral, pozo, cúpula, túmulo, en lo alto o en la roca. El arte entonces nace funerario. “Sin la angustia de la precariedad no hay necesidad de monumento conmemorativo.”<sup>10</sup> La tumba perpetúa así una memoria, es la morada del muerto; el templo es la mansión de los dioses.

La cultura cristiana aparece como un momento fundamental en el desarrollo humano pues si bien no fue la primera en depositar los despojos físicos en el espacio sagrado, si -como señala Ernest Becker- presenta un logro innovador: aceptaba a los esclavos, lisiados, imbéciles, humildes, poderosos y los volvía, a todos, héroes seguros, sencillamente retirándose del mundo y acercándose a otra dimensión de las cosas, la dimensión llamada *cielo*.<sup>11</sup> Así, lo monumental, como toda construcción, puede referir en un mismo espacio a ideas como la salvación, el poder, la muerte, la reencarnación y otras temáticas que involucran tanto el pensamiento y la acción, individual o social, por lo que es posible encontrar múltiples niveles de significación.

---

<sup>10</sup> Regis Debray, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en occidente*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1994, p. 25

<sup>11</sup> Ernest Becker, *El eclipse de la muerte*, México, FCE, 1977, p. 97



## 1.2. El origen del grabado monumental en México.

El grabado en México tiene una larga historia, desde la época prehispánica hasta la actualidad, imposible de resumir en unos cuantos párrafos por lo que abordaremos sólo momentos clave de ésta que nos interesan para este trabajo. La técnica de estampación, con sellos de barro y madera, se utilizó en las culturas precolombinas para estampar telas y adornar el cuerpo con fines rituales. Durante la Conquista se introdujeron las técnicas de reproducción de imágenes que se practicaban en el viejo continente, la primera de éstas fue la xilografía que se utilizó como herramienta de evangelización, mediante la divulgación de estampas religiosas. Durante el siglo XVIII se fundó la Casa de Moneda y la Academia de San Carlos, lo que generó el grabado académico de estilo neoclásico y la monopolización de la enseñanza del huecograbado y la litografía.

En el siglo XIX se inició la búsqueda de una expresión artística propia, que apareció definida en la obra del grabador José Guadalupe Posada, precursor de la plástica de la Revolución mexicana. En la época posrevolucionaria el grabado recobró vigor en las *Escuelas al Aire Libre*, surgidas a consecuencia de la huelga estudiantil de San Carlos. Con la fundación, en 1923, del periódico *El Machete* órgano de expresión del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores, así como del Partido Comunista Mexicano, el grabado retomó la tradición gráfica de la prensa política del siglo XIX. Durante el gobierno cardenista, el grabado continuó con su compromiso social a través del Taller de Gráfica Popular, fundado por Leopoldo Méndez en 1937.<sup>12</sup>

En la obra de este grabador se encuentra el antecedente del grabado mural y monumental. En 1948 Méndez, en colaboración con Alberto Beltrán, realizó un grabado mural llamado *Juego de luces*, que mide 2.63 m de alto por 4.56 m de ancho, y se elaboró con doce hojas de un material plástico llamado *lucita*. En 1963 y 1964 grabó murales en madera de cedro para una de las

---

<sup>12</sup> Cristina Rodríguez, et al, *El grabado. Historia y trascendencia*, México, UAM, 1989, p. 34

salas del Museo Nacional de Antropología –cabe mencionar que no fueron creados para ser impresos–. También realizó grabados, en formato mediano, para películas como *Río Escondido* (1947), *Un día de vida* (1949), *El rebozo de Soledad* (1949) y *La Rebelión de los colgados* (1953), que eran proyectados en la pantalla de cine como fugaces murales de dimensión monumental.<sup>13</sup> La inclinación de este artista por realizar grabado mural se debió a la influencia del muralismo y al espíritu similar que alentó su producción gráfica y la producción del Taller de Gráfica Popular. Así, el muralismo mexicano conjuntó las raíces milenarias y la Revolución mexicana, con la voluntad de expresar la problemática social y esencial del pueblo. “El móvil moral o político pudo conducir a este grupo de artistas revolucionarios hacia un terreno abandonado desde siglos en Europa: el de los muros, el de la pintura mural. Y es indudable que en el tratamiento exigido por las grandes superficies han aprendido los mexicanos a trabajar con grandeza de escala. Tenemos pues, que la política misma los llevó al terreno de la técnica, al terreno propio de la pintura”.<sup>14</sup>



Fig. 1. Leopoldo Méndez. *Pequeña maestra, ¡qué inmensa es tu voluntad!*  
Grabado para la película *Río escondido*.

Se observa entonces que el grabado monumental no resulta ajeno a la gráfica nacional y que sus temáticas y contenidos permiten reflejar lo señalado como características de lo monumental. Así, es posible encontrar imágenes,

---

<sup>13</sup> Víctor Manuel Espíndola y Pablo Méndez, *Leopoldo Méndez*, México, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1984, prólogo.

<sup>14</sup> José Moreno Villa citado por Luis Cardoza y Aragón, “La pintura y la Revolución Mexicana” *40 siglos de arte en México*, tomo 5, México, Promexa, 1981, p. 159

desde el periodo prehispánico, pasando por el revolucionario hasta llegar a lo contemporáneo, que refieren a diversas posibilidades de entender la realidad, hacerla pública, reconocible a todo aquel que las enfrenta y en las que se refleja una dinámica artística.

El notable grabador argentino Mauricio Lasansky, quien mantuvo cercanía con grabadores mexicanos y fue uno de los primeros artistas latinoamericanos en realizar grabados en metal monumentales, que él simplemente llamaba gigantes; explicó así su necesidad de esas dimensiones: “Soy muralista del grabado por un profundo deseo de estar en la escala humana” . Afirmó que lo hacía para evadir la falsedad que implicaba disminuir al ser humano<sup>15</sup>. Para él disminuir el tamaño físico de la representación, el formato de la obra, significaría una disminución espiritual de lo humano.

En este sentido, el mural xilográfico *Semblanza a la Muerte*<sup>16</sup> realizado por Pedro Ascencio es un testimonio gráfico de un culto concreto: el culto a la muerte, conformado por la concepción prehispánica y la herencia medieval, sincretismo que engloba la identidad del mexicano. El mural también es una “historia” de las formas de representación gráfica de la muerte, ya que contiene alusiones a la danzas macabras que se mexicanizaron con Posada. En México, los grabadores Manilla (1830-1890) y Posada (1852-1913) aprovecharon la forma tradicional de la danza macabra para sus “calaveras”, con las cuales se expresaban con humor y sarcasmo, de las diferentes dificultades que amargan la vida. El 2 de noviembre, el pliego suelto llamado “calavera” circulaba ilustrado con una estampa en la cual eran objetos de sátira popular los políticos y la clase alta.<sup>17</sup> Por último, cabe señalar algunas características que sobre lo sublime presenta este trabajo pues, al implicar una dimensión interior en la que todo aquello que no resulta bello deriva en algo terrible o misterioso, el espectador de esta obra se enfrenta a una naturaleza verosímil e infinita en la que todos los elementos reflejan un encuentro entre lo

---

<sup>15</sup> Raquel Tibol, *Gráficas y neográficas en México*, México, SEP UNAM, 1987, p. 203

<sup>16</sup> El mural está construido con siete planchas de pino grabadas manualmente, cada una mide 205 x 120 cm, la imagen mide 205 x 840 cm, la impresión en papel de algodón mide 240 x 880 cm. El proyecto se realizó en el Taller de la Gráfica del Centro de las Artes de Guanajuato, comenzó en agosto de 2003 y terminó en junio de 2004.

<sup>17</sup> *Ibíd.*, p. 81

absoluto y lo finito, se topa con un acto que no logra abarcar o medir.



Fig. 2. Mural xilográfico *Semblanza a la muerte*, Pedro Ascencio, 240 x 840 cm., 2004

De esta forma la obra de Pedro Ascencio puede entenderse como ejemplo de una gráfica monumental que reflexiona sobre las preocupaciones más profundas de todo individuo: la muerte como contraparte inevitable de la vida a partir de la cual reflexionar sobre el sentido de esta última.

## 2. La representación gráfica de los pecados capitales.

### 2.1. Los siete pecados capitales en la teología católica romana.

La concepción cristiana de la historia universal y del destino humano se ordena en torno a dos hechos esenciales: el pecado y la redención, es decir, el pecado original y la gracia aportada por Cristo. La meditación de los cristianos casi siempre se ha centrado en estos dos sucesos de los cuales depende su destino, tanto en esta vida efímera como en la eterna.<sup>1</sup>

En el siglo XIII, y basado en la obra *Moralia in Job* de san Gregorio Magno<sup>2</sup>, Santo Tomás explicó la naturaleza del pecado capital, consideró que eran siete y los estabilizó de una vez para siempre en la doctrina católica.

Este teólogo italiano nació en 1225, profesó en París hacia 1256 y el fundamento de su doctrina se encuentra en su obra principal *Suma Teológica* (1266-1273)<sup>3</sup>, organizada en torno al tema central de la conciliación entre la razón y la fe. Santo Tomás nos explica que la fe cristiana versa principalmente sobre dos puntos: la divinidad de la Trinidad y la humanidad de Cristo. Con relación a la humanidad de Cristo señala que si “Jesucristo vino a este mundo para salvar a los pecadores”<sup>4</sup> resulta necesario demostrar cómo el género humano cayó en el pecado.

En primera instancia santo Tomás sustenta que el hombre fue constituido por Dios en su condición natural, por lo tanto el cuerpo estaba en un principio sometido totalmente al alma, es decir, no podía producirse en el cuerpo pasión que repugnase al dominio del alma. Al estar sumisas las fuerzas inferiores a la

---

<sup>1</sup> Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano, Iconografía de la Biblia, Antiguo Testamento*, Tomo I, Volumen I, Barcelona, Serbal, 1996, p.101

<sup>2</sup> Santo Tomás, Op. cit., p. 25

<sup>3</sup> Santo Tomás, *Compendio de teología*, capítulo CLXXXVII al CXCVI, <http://www.multimedios.org/docs/d001179/p000016.htm>

<sup>4</sup> cfr. 1 Ti 1:15

razón, reinaba en él una tranquilidad de espíritu completa, la razón humana no era perturbada por las pasiones desordenadas. Esto provocaba cierta vida inmortal e impasible, porque no podía sufrir ni morir al no haber pecado. “Podía, empero, pecar, porque su voluntad no estaba aún confirmada por la consecución del último fin, y bajo este concepto pedía sufrir y morir”. El primer hombre tenía necesidad de alimentarse para sostener su vida, y el deber de multiplicarse. Por esta razón se le impusieron dos preceptos en su condición primitiva, es decir, antes de pecar, primero: “Comed de todos los frutos del paraíso” y segundo: “Creced, multiplicaos y llenad la Tierra”.

Al carecer de pasiones el hombre vivía en un estado llamado “justicia original”, en virtud de ella estaba sometido Dios, y al mismo tiempo estaban sometidos a él todos los animales, igual que las partes inferiores del hombre estaban sometidas a la razón. La justicia original debía ser transmitida a todos sus descendientes, pero como esto dependía de que su voluntad estuviera sometida a Dios, él le propuso ciertos preceptos, tales como el de comer el fruto de todos los árboles del paraíso, prohibiéndole, bajo pena de muerte, el fruto del árbol de la ciencia del bien y el mal.

Satanás, que ya había pecado, viendo que el hombre podía conseguir la felicidad eterna que él había perdido, y sabiendo que podía pecar, se propuso separarlo de la vía recta de la justicia. Para conseguir con más facilidad la trasgresión del precepto, le prometió aquello que el hombre desea naturalmente: la exención de la ignorancia, diciéndole “se abrirán vuestros ojos” y la excelencia de la dignidad, por estas palabras: “conoceréis el bien y el mal”

El demonio tentó a la mujer que deseó la elevación y la perfección prometidas, y a esto se unieron la bondad y la hermosura del fruto, que la incitaron a comérselo, de suerte que despreciando el temor de la muerte, trasgredió el precepto de Dios, lo cual encierra, según santo Tomás, una culpabilidad múltiple. En primer lugar, pecó de soberbia, porque la mujer deseó la elevación de una

manera desordenada; en segundo lugar, de curiosidad, porque aspiró a la ciencia más allá de los límites que le estaban marcados; en tercer lugar, de gula, porque fue incitada a comer el fruto; en cuarto lugar de infidelidad, porque desconfió de Dios y confió en las palabras del demonio; en quinto lugar, de desobediencia, porque infringió el precepto de Dios.

La persuasión de la mujer, hizo extensivo su pecado al hombre, quien fue seducido por la promesa del demonio, aspirando indebidamente a la elevación y a la ciencia. Su voluntad fue de la rectitud de justicia y, queriendo mostrarse complaciente con su mujer, la imitó en la trasgresión del precepto divino comiendo del fruto vedado.

Al no someterse la voluntad humana a la divina, se alteró la sumisión perfecta del cuerpo y el alma a la razón, sucumbiendo a las fuerzas inferiores de la razón y, por consiguiente, el hombre sintió en el apetito sensitivo inferior, los movimientos desordenados de la concupiscencia, de la cólera y de las otras posesiones extrañas al orden de la razón, envolviéndola en las tinieblas y perturbándola en sus facultades. Es esta la hostilidad de la carne contra el espíritu, según santo Tomás, de la que hablan las Santas Escrituras.<sup>5</sup>

También la corrupción se hacía sentir en el cuerpo, y por esta razón el hombre necesariamente moría, como si el alma no hubiera podido ya mantener al cuerpo en la permanencia de la existencia, el hombre se hizo mortal, no sólo porque podía sufrir y morir, sino porque tenía dicha necesidad. Muchos defectos fueron consecuencia de esta perturbación, su apetito lo condujo a someterse a las cosas sensibles, por lo tanto se alejó de Dios, cometió numerosas faltas y fue avasallado por lo que santo Tomás llama los espíritus inmundos, de los que esperó apoyo para adquirir los objetos de su codicia. De este modo se produjeron en el género humano la idolatría y los demás pecados, y cuanto más se corrompió, más se alejó de los bienes espirituales y divinos.

---

<sup>5</sup> cfr. Ro.8

El bien de la “justicia original” se concedió al género humano a través de Adán, el primer padre, para que lo transmitiera a sus descendientes, pero este efecto cesó por la destrucción de la causa, así al ser privado el hombre de este bien por su propio pecado, todos sus descendientes lo conservaron. Por lo que, concluye santo Tomás, todos los hombres nacen privados de la “justicia original” y con los defectos propios de esta falta.

La falta de “justicia original” se considera un pecado de la naturaleza, en cuanto proviene de la voluntad desordenada del principio en la naturaleza humana, es decir, de Adán, es llamado pecado original porque se transmite a los descendientes por el origen de padre.

El primer pecado en que incurrió el hombre consistió en haber apetecido cierto bien espiritual superior a su proporción, lo cual se consideró soberbia, y coinciden san Agustín, san Gregorio, san Juan Crisóstomo, y por supuesto santo Tomás. Así, cuando el hombre no obedece el precepto divino y desea su propia excelencia, no sólo comete una desobediencia causada por la soberbia, sino que además conduce a la gula. Santo Tomás sostuvo que cuando la mujer comió del árbol del bien y el mal lo hizo persuadida por la serpiente que le dijo: *Se abrirán vuestros ojos y seréis como dioses*, con lo cual la mujer cayó en la soberbia.<sup>6</sup>

San Agustín considera que los primeros padres de la humanidad no fueron creados con los ojos cerrados, ya que la mujer vio que el árbol del bien y el mal era hermoso y sus frutos buenos para comer. El significado que él atribuyó a *abrirán vuestros ojos* es que advirtieron la concupiscencia que antes no había existido entre ellos.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Santo Tomás, *Suma Teológica*, Tomo XIII Fortaleza y Templanza, Buenos Aires, Club de lectores, 1989, p. 378

<sup>7</sup> *Ibíd.* p. 315



El concepto de *pecados capitales*<sup>8</sup> nace en medio de los desiertos de Egipto, Libia y del Sinaí durante los siglos II y III d. de C. y son la respuesta teológica al llamado de la naturaleza humana que atormentaba a los ascetas y ermitaños que se habían recluido en cavernas y monasterios rudimentarios, miembros de la nueva religión que se había apoderado del Imperio Romano, y que les proponía retirarse de los placeres, como única forma de salvación al renunciar al mundo que, suponían, se acabaría con el advenimiento del Apocalipsis y el regreso de Jesucristo para juzgar a los justos y a los viciosos.<sup>9</sup>

La doctrina cristiana considera entonces que los pecados capitales y los veniales derivan del pecado original, en este se encuentra el germen de todas las desviaciones de la naturaleza humana. Este episodio se narra en el Libro Primero de Moisés llamado el Génesis, con el cual comienza el Antiguo Testamento.

Algunos teólogos consideraron que eran ocho los pecados capitales, sin embargo el número que prevaleció es el siete. La cifra siete está vinculada con los siete planetas y los siete dones del Espíritu Santo: es el número sagrado de la plenitud que se obtiene sumando tres, cifra de la Santísima Trinidad y cuatro, cifra del mundo.<sup>10</sup>

Orígenes reconoció siete enemigos espirituales con base en los siete pueblos a los que los israelitas se enfrentaron durante la conquista de Canaán (Dt7, 1-2).<sup>11</sup> Este teólogo nació en el año 185 en Alejandría y murió en Tiro en 254, escribió el *Tratado de los principios*, obra maestra de la antigua teología cristiana cuya fundamentación neoplatónica no impide tomar en cuenta al máximo su enseñanza bíblica. La doctrina del espíritu en ella contenida constituyó un primer

---

<sup>8</sup> Santo Tomás, *Suma Teológica*, Tomo VII/II El pecado, Buenos Aires, Club de lectores, 1987, p.169. Debe decirse que se llaman pecados capitales porque de ellos nacen otros, el nombre viene de *capite* que significa cabeza, aquí significa metafóricamente principio o dirigente de otros.

<sup>9</sup> Ignacio Garza, "Los siete pecados capitales", Diario de México, México, D.F. 6 de octubre de 2001 p. [www.diariodemexico.com.mx](http://www.diariodemexico.com.mx)

<sup>10</sup> Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano, Iconografía de la Biblia, Nuevo testamento*, Tomo I, Volumen II, Barcelona, Serbal, 1996, p. 689

<sup>11</sup> Petersen, "Siete pecados", <http://faculty.washington.edu/petersen/lba7pecados.htm>

intento de clasificación y sistematización de los datos bíblicos al respecto. El autor sustenta que todas las criaturas dotadas de razón participan de la luz divina y gozan del libre albedrío, por el cual pueden volverse hacia Dios o hacia la nada. Si optan volverse hacia la nada escogen la caída hacia la animalidad, ya sensible en el hombre, que arrastra su cuerpo hacia lo inferior. Por el contrario, si se orienta al bien, el alma puede remontarse al reino de los espíritus y entrar en gracia con el ser divino.<sup>12</sup>

En el siglo IV, Evagrio Pónico consideró ocho pecados, como los ocho espíritus malvados: la gula, la lujuria, la avaricia, la melancolía o tristeza, la ira, la acedia o pereza, la vanagloria o impureza, la soberbia o el orgullo. En oriente su enseñanza es de suma importancia para el discernimiento de los espíritus. Sustenta que las tres tentaciones de Jesús en el desierto fueron paradigmáticas y reducibles a las tentaciones de la gula, la avaricia y vanagloria. Estos tres pensamientos constituyen el esquema básico del que derivan todos los demás.<sup>13</sup> Dos versos del *Speculum Humanae Salvationis* resumen el significado que atribuían los teólogos en la Edad Media a las tres victorias de Jesús sobre el Tentador: *Temptator proposuit Christo tria vitia / Quae sunt: gula, superbia et avaritia.*<sup>14</sup>

Por su parte, san Juan señala en su *Primera Epístola Universal* las tres concupiscencias que son origen de todos los males del mundo: la lujuria, la avaricia y la soberbia “porque lo que hay en el mundo, la concupiscencia de la carne y la concupiscencia de los ojos y la soberbia de la vida, no es del padre, más es del mundo”.<sup>15</sup>

---

<sup>12</sup> Henri-Charles Puech, *Las religiones en el mundo mediterráneo y en el oriente próximo*, Tomo I, México, Siglo XXI, 1986, pp. 325-327

<sup>13</sup> Evagrio Pónico, “Sobre los ocho espíritus malvados” <http://www.multimedios.or/docs/>

<sup>14</sup> Louis Réau, Op. cit., p. 318

<sup>15</sup> *La Santa Biblia*, Antigua versión de Casiodoro de Reina (1569), Sociedades Bíblicas Latinoamericanas, (1Jn, 2, 16) p.267

Casiano de Marsella, nació en Atenas y se hizo monje en Palestina después de vivir retirado en las ermitas de Egipto, hacia 410 radicó en Marsella donde fundó la abadía de Saint Víctor en donde escribió un tratado de las Instituciones monásticas.<sup>16</sup> Este autor coincide con los ocho pecados capitales de Evagrio Póntico, pero les da un orden diferente, aunque la gula sigue siendo el primero.

Nacido en Roma hacia 540 y elegido Papa contra su voluntad en 590, san Gregorio Magno<sup>17</sup> es considerado uno de los cuatro padres de la Iglesia latina, y fue quien fijó definitivamente el número de pecados en siete, colocando primero a la soberbia, es decir, al orgullo; añade envidia y junta melancolía y pereza, coloca la lujuria al final, la tristeza - anteriormente integrada a la pereza - es sustituida por la acedia.<sup>18</sup> Además, establece dos órdenes en los pecados: los cinco primeros espirituales y los dos últimos –la gula y la lujuria– carnales; considera que estos últimos son de menor culpa.

---

<sup>16</sup> Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano, Iconografía de los santos, de la A a la F*, Tomo 2 , Vol. 4, Barcelona, Serbal,1997,p. 47

<sup>17</sup> *Ibíd.*, p. 270

<sup>18</sup> Petersen, *Op.cit.*

## 2.2. Los siete pecados capitales.

La lujuria es un pecado relativo a la sexualidad. Hoy el concepto de sexualidad se define de forma diferente a la de los teólogos del pasado que establecieron la lista de los siete vicios capitales en cuya doctrina la lujuria era presentada como un vicio desastroso que, si bien no era el más grave –debido a que lo originan fuertes pulsaciones instintivas que frecuentemente disminuyen la responsabilidad y deforman la parte menos noble de la persona: la carnal– si era considerado el más vergonzoso pues se creía que al consumarse en la parte que el hombre tiene en común con el animal, éste se deshumanizaba, es decir, se rebajaba al nivel de las bestias.

La sexualidad se comprendía como netamente corporal, localizada en los genitales y ordenada para la procreación y se tenía que controlar con la virtud de la castidad por lo que no era admisible desviarse hacia el placer de la pasión. Por lo tanto la lujuria se consideró un deseo desordenado de placeres venéreos, un deseo “vehementísimo” con el poder de distraer y polarizar a todo hombre en el deseo del placer venéreo que abordaba la energía humana intelectual y volitiva.<sup>19</sup>

San Gregorio Magno atribuyó ocho “hijas” a la lujuria, cuatro se relacionan con la esfera racional: la ceguera mental, la precipitación, la irreflexión y la inconstancia; y cuatro con la voluntad: el amor a sí mismo, el amor a este mundo, el disgusto por los bienes eternos y la desesperación.<sup>20</sup>

Así, la concupiscencia y delectación de los goces carnales no estaba sometida al imperio y moderación de la razón; provenía entonces del castigo del primer pecado, porque la razón, rebelde a Dios, mereció tener su carne rebelde.<sup>21</sup>

---

<sup>19</sup> Giordano, Muraro, “Los vicios capitales: la lujuria” <http://www.sanpablo.com.mx/vidapastoral/vp-mayo-junio-2000>.

<sup>20</sup> Ídem.

<sup>21</sup> Santo Tomás, *Suma Teológica*, Tomo XIII, Fortaleza y Templanza, Buenos Aires, Club de lectores, 1947. p. 256

Santo Tomás consideró la lujuria como un vicio capital, ya que de ésta dimanaban otros pecados, cuanto más que tiene como fin el deleite de los actos carnales, lo que resulta muy apetecible para los sentidos por la vehemencia que conlleva tal concupiscencia.<sup>22</sup> Además consignó seis especies de lujuria: simple fornicación, adulterio, incesto, estupro, raptó y vicio contra la naturaleza.<sup>23</sup>

El segundo pecado, la gula, se considera un apetito desordenado por comer y beber, que desvía a los seres humanos del orden de la razón y, por lo tanto, del bien de la virtud moral.<sup>24</sup>

Evagrio Póntico llamaba gastrimargía, literalmente “locura del vientre” a lo que hoy denominamos gula. Sostenía que dominar al propio estómago disminuye sus pasiones y quien es subyugado por la comida incrementa los placeres, porque la abundancia de comida nutre la concupiscencia y el deseo de comida engendra desobediencia y una deleitosa degustación arroja del paraíso, en analogía con Eva que comió del fruto del bien y del mal y convenció a Adán de que lo hiciera, lo que ocasionó que Dios los expulsara del paraíso, es decir, la gula los condujo a la lujuria.<sup>25</sup>

En el *Tratado de las Vírgenes*, san Agustín apunta que el beber demasiado es la raíz de los crímenes y los vicios, san Juan Clímaco define la gula como fingimiento del vientre, el cual después de hartó, nos hace creer que necesita más y que padece hambre. La gula es inventora de sabores, potajes y descubridora de nuevos regalos: *Vosotros, pues, no procuréis qué hayáis de comer, ó qué hayáis de beber, ni estéis en ansiosa perplejidad.*<sup>26</sup>

La avaricia es considerada como amor desordenado por las riquezas, se considera pecado contra el prójimo, contra sí mismo y contra Dios. El avaro peca contra el prójimo: porque los bienes temporales no pueden ser poseídos

---

<sup>22</sup> *Ibíd.*, p. 259

<sup>23</sup> *Ibíd.*, p. 263

<sup>24</sup> *Ibíd.*, p. 211

<sup>25</sup> Evagrio Póntico, “Sobre los ocho espíritus malvados”, [www.multimedios.or](http://www.multimedios.or)

<sup>26</sup> Juan Pérez de Moya, *Comparaciones o símiles para los vicios y virtudes*, p. 90

simultáneamente por muchos, por lo cual si un hombre posee en exceso, los otros carecerán de ellos.<sup>27</sup>

Otro caso de avaricia se manifiesta “por el afán interior...hacia las riquezas como objetos de amor, de deseo y de placer desordenado. En este caso el avaro peca contra sí mismo, se trata de un desorden no corporal, como sería el caso de los vicios carnales, sino del espíritu”.<sup>28</sup> Santo Tomás, de acuerdo con san Gregorio Magno, opina que el hombre que se deja dominar por el amor al dinero, es duro de corazón y difícilmente ayuda a quien está en necesidad, no tiene paz, pues está continuamente aguijoneado por su avidez; esta hambre de ganancias lo empuja a ser fraudulento, violento y traidor, como lo fue Judas.<sup>29</sup>

San Gregorio Magno le atribuyó a la avaricia siete “hijas”: la dureza de corazón, la excesiva inquietud, la violencia, la mentira, el falso testimonio, el fraude y la traición. Por su parte santo Tomás en *De Malo* escribió:

Con la riqueza, podemos procurarnos no sólo las cosas que son útiles a las necesidades de la vida...sino también muchas otras...como la sublimidad de los honores que pertenecen a la ambición, la alabanza viciosa que pertenece a la gula y los placeres venéreos que pertenecen a la lujuria.<sup>30</sup>

La ira es un vicio provocado por la incapacidad de dominar aspectos propios del carácter, no hay que confundirla con la justa indignación ante el mal, que es un sentimiento que se atribuye, en diferentes capítulos en la Biblia, a Dios. Ante la infidelidad del pueblo, Javhé reacciona con cólera y amenazando con castigo, así como Jesús echa violentamente a los mercaderes que profanan el templo.<sup>31</sup> La ira es una pasión contraria a la caridad, se usa como instrumento de venganza, por lo que turba la paz del corazón, oscureciendo y cegando la razón y dejando al alma a merced del demonio.

---

<sup>27</sup> Giordano Muraro, “Avaricia: deseo y búsqueda desenfrenada de riquezas”  
[www.sanpablo.com.mx/vidapastoral/vp-mayo-junio-2000](http://www.sanpablo.com.mx/vidapastoral/vp-mayo-junio-2000)

<sup>28</sup> Ídem.

<sup>29</sup> Ídem.

<sup>30</sup> Giannino Piana, “La ira”, [www.sanpablo.com.mx/vida\\_pastoral/vp\\_mar\\_abril\\_2000](http://www.sanpablo.com.mx/vida_pastoral/vp_mar_abril_2000).

<sup>31</sup> Juan Pérez de Moya, Op. cit., p. 83

Santo Tomás, al tratar el asunto de la ira cita a los siguientes autores y concluye que la ira es una pasión del apetito sensitivo, es el apetito de venganza que actúa ajeno a la razón, coincidiendo con Aristóteles (Ethic. 1.7. c.6) quien apuntó que “la ira no oye perfectamente a la razón” y distinguió diferentes tipos de ira: la biliosa, la de los iracundos amargados y la de los iracundos difíciles, cuya ira no se aplaca sin castigo. También cita a san Gregorio, quien apunta: Cuando la ira altera la tranquilidad de la mente, la perturba en cierto modo, después de haberla dividido. Esta perturbación resulta del estar poseído por la ira biliosa cuyo principio y movimiento la distingue de la manía –de carácter estático– y del furor, que atisba el momento del suplicio.<sup>32</sup> Además le atribuye seis “hijas” que son: la riña, la hinchazón del espíritu, la contumelia, el clamor, la indignación y la blasfemia.<sup>33</sup> Fue Casiano de Marsella quien escribió: Todo movimiento de efervescencia producido por la iracundia, ciega al corazón. Y por último, cita a san Dionisio: el mal del alma es el existir sin la razón.

De esta forma la ira puede ser entendida como pecado de dos modos: Cuando alguien apetece la venganza injusta, y en tal concepto es un pecado mortal, porque contraría a la caridad y la justicia o bien, cuando se manifiestan exteriormente señales de ira con demasía, ya que la vehemencia de la ira aparta del amor de Dios y del prójimo.<sup>34</sup>

La pereza era conocida como *acidia* o *incuria*, san Juan Damasceno la definió como *tristeza que fatiga (quaedam tristitia aggravans)*, es decir, una tristeza que deprime a tal grado que suprime la voluntad para actuar.

Los monjes medievales conocían muy bien este estado de ánimo que se desencadenaba hacia la hora sexta (mediodía) y lo calificaban como “el demonio meridiano”. San Casiano, con un sentido de gran realismo, lo describe como un estado de inquietud, soledad, inestabilidad y abandono.

---

<sup>32</sup> Santo Tomás, Op. cit., p. 326

<sup>33</sup> *Ibíd.*, p. 329

<sup>34</sup> *Ídem.*

El pueblo de Israel, durante su travesía por el desierto de Egipto a la tierra prometida experimentó esta situación, ya que caminó entre lamentos y dudó de la libertad incierta de una supuesta tierra prometida que parecía un espejismo, efecto de caminar por el desierto.

Según los religiosos la pereza es un pecado cuando el hombre se deja dominar por este estado de ánimo y abandona su camino hacia Dios y su verdadera perfección, prefiriendo la inercia y dándose a la búsqueda de bienes alternativos. Santo Tomás define la pereza como tristeza del bien espiritual, en particular del bien divino. El bien sobrenatural aparece como un mal, porque se experimenta como freno para disfrutar de las cosas materiales.<sup>35</sup> San Gregorio Magno, reconoce a la pereza, seis hijas: malicia, rencor, pusilanimidad, desesperación, pesadez para cumplir con los preceptos divinos y divagación de la mente en las cosas ilícitas.<sup>36</sup>

Santo Tomás define a la envidia como una especie de tristeza que, a diferencia de la pereza –provocada por el bien espiritual -, se origina cuando los seres humanos defectuosos comparan los bienes que poseen con los ajenos dejándose dominar por este sentimiento.<sup>37</sup> La palabra envidia viene del vocablo latino *invidere* que significa ver deficientemente, de manera torcida, con ánimo hostil, la envidia es un modo “torcido de mirar”, La Biblia atribuye al demonio la envidia porque es el enemigo que no puede soportar la amistad entre Dios y el hombre.<sup>38</sup>

Según san Agustín, la envidia echó al hombre del paraíso terrenal, mató a Abel, armó el odio fratricida contra José y precipitó a Daniel en la cueva de los leones. Es como una fiera que arruina la confianza, disipa la concordia, destruye la justicia y engendra toda especie de males. Pone de ejemplo a José, el personaje Bíblico cuyo despliegue de ingenua vanidad atrajo para sí la envidia y

---

<sup>35</sup> Giordano Muraro, “La pereza: un pecado particularmente grave”, [http://www.sanpablo.com.mx/vidapastoral/nov\\_dic\\_2000/especial.htm](http://www.sanpablo.com.mx/vidapastoral/nov_dic_2000/especial.htm)

<sup>36</sup> Santo Tomás, *Suma teológica*, Tomo X La caridad, Buenos Aires, Club de lectores, 1947, p.209

<sup>37</sup> *Ibíd.*, p.212

<sup>38</sup> Giannino Piana, “Envidia su presencia en las primeras páginas de la Biblia”, [www.sanpablo.com.mx](http://www.sanpablo.com.mx).



el odio de sus hermanos. Igualmente, Caín vio que al Señor le agradaban las ofrendas de Abel más que las suyas (cfr. Gn 4, 3-5), y al no soportar la vista de su hermano, trató de borrarla con el homicidio.<sup>39</sup>

En la tradición aristotélica la envidia es un dolor causado por la buena fortuna que goza alguno de nuestros semejantes. Santo Tomás la considera como tristeza del bien ajeno, que no pone en peligro la fortuna del envidioso, pero si le recuerda su propia insignificancia. Spinoza la define como el epítome del odio que mueve al ser humano a disfrutar el mal ajeno y a sufrir el bien de los demás.<sup>40</sup>

Descartes considera a la envidia una “perversidad de la naturaleza por la cual a algunas personas les enoja el bien que les ocurre a otros hombres”, y matiza entre envidia justa o injusta “como especie de tristeza, acompañada de odio, proviene de ver el bien que les ocurre a quienes se juzga indignos de él” pero hay ocasiones en que “fortuna manda bienes a alguien que es verdaderamente indigno de ellos” entonces, dice Descartes, “sentimos envidia...porque amando naturalmente la justicia, nos enoja que no sea observada en la distribución de esos bienes”. En tales casos, la envidia es un celo que puede ser disculpable. Descartes aseguraba que lo más envidiado es la gloria, pues aunque la de los demás no impide que nosotros podamos aspirar a ella, si dificulta su acceso y encarece el costo. Cicerón señala que la mayoría de los hombres son envidiosos, para él no había vicio más común y más universalmente esparcido.<sup>41</sup>

Si los envidiosos desean para sí el bien ajeno, los soberbios –de las raíces *super* y *bios*, superior a la vida– por el contrario, se satisfacen y envanecen en la contemplación de las propias prendas con menosprecio de los demás. La

---

<sup>39</sup> Lilia Granillo Vázquez, “La envidia como cultura: el caso mexicano”, México, UAM-A, Las jornadas metropolitanas de estudios culturales, 1996. <http://fuentes.csh.udg.mx/CUSH/sincronia/granillos.html>

<sup>40</sup> Ídem.

<sup>41</sup> Ídem.

soberbia es considerada en el cristianismo como el primero de los pecados capitales y contrario a la naturaleza humana.<sup>42</sup>

Los *homines* o seres humanos son propiamente “los nacidos en la tierra” o “terrestres” en contraposición a los dioses que son “celestes” o también *superi* “los de arriba“. Entonces lo superior a la vida es exclusivo de los *superi*, los que están arriba, o sea los dioses. Que un hombre pretenda asemejarse a los dioses es un pecado: es soberbia. La naturaleza del hombre al ser terrenal, *humus*, tiene que ser humilde: los hombres (*homines*) son, pues, humildes (*humiles*) porque son de la tierra (*humus*) frente a los seres luminosos o divinos. El primer soberbio fue Luzbel, le siguen Adán y Eva al comer los frutos del árbol de la sabiduría.<sup>43</sup>

San Agustín dice que la soberbia es: el hambre de una excelencia personal perversa. En occidente hizo escuela la enseñanza de san Gregorio Magno quien, en su *Moralia in Job*<sup>44</sup>, afirma que son cuatro las formas en que se expresa el orgullo de los arrogantes; cuando piensan que el bien lo merecen por méritos propios, cuando se jactan de tener lo que en realidad no tienen, cuando desprecian a los demás y cuando tratan de demostrar que lo que poseen es del todo singular.

Santo Tomás identifica el objeto de la soberbia en la dignidad personal: “la soberbia es un *appetitus inordinatus excellentiae*, un *inmoderatus appetitus excellentiae*, es decir, es un apetito desordenado de la propia dignidad, un inmoderado apetito de la dignidad personal, la soberbia es presunción, exageración en la consideración de la dignidad personal y está estrechamente ligada a la vanidad.<sup>45</sup>

---

<sup>42</sup> “La raíz de la soberbia”, [www.agseso.com/agseso2002/paginasinteriores/b-lagente/la-raiz-de-la-sob.htm](http://www.agseso.com/agseso2002/paginasinteriores/b-lagente/la-raiz-de-la-sob.htm)

<sup>43</sup> Ídem.

<sup>44</sup> Francisco Arduso, “Los vicios capitales (segunda parte) “La soberbia”, <http://www.sanpablo.com.mx/vidapastoral/vp-mar-abril-2000.especial.htm>

<sup>45</sup> Ídem.

### **2.3. Desarrollo histórico de la iconología de los siete pecados capitales. Del Medioevo al Renacimiento.**

En la Edad Media y el Renacimiento el pecado estaba asociado con representaciones humanas portadoras de defectos físicos, como la ceguera y la hidropesía, o con ciertas características como la desnudez, la palidez, la tez oscura y la juventud. Representaciones de personas despeinadas o mesándose los cabellos desesperadamente eran identificadas como consecuencias de poseer algún vicio. Algunos órganos vitales como el hígado y el corazón o fluidos como la sangre eran utilizados para significar alguna perversidad que junto con la representación de las diferentes partes del cuerpo nos indican la índole del pecado. Algunos objetos como un espejo, una bolsa, una almohada o una copa que acompañaban a cada pecador les otorgaban un significado específico. Del mismo modo, plantas, frutos y bebidas se correlacionaban con los deleites carnales.

Algunas características reales o inventadas de los animales eran vinculados con los excesos humanos, como veremos más adelante. También los animales fantásticos ocupan un lugar predominante: el leviatán, el dragón, el sátiro que junto con el fauno y los demonios conforman personificaciones satánicas, paradigmas de la perversidad. Estas invenciones tenían funciones admonitivas, aunque observándolas con detenimiento no están exentas de cierto erotismo. Así, Cesare Ripa, al describir las alegorías en su *Iconología*, se detiene con el pretexto de no instigar en sus lectores algún pensamiento impuro, pero su propia lectura lo evidencia claramente.

El mismo Ripa informa que el pecado se representaba con un joven desnudo y ciego de tez negra que está ceñido por una serpiente, porque: El pecado pertenece al Señorío del Diablo, que es el mayor enemigo, trata continuamente de engañar bajo la fingida apariencia de aportar algún bien, esperando lograr siempre el éxito y la victoria que felizmente alcanzó con Eva.<sup>46</sup>

---

<sup>46</sup> Cesare Ripa, *Iconología*, Tomo II, Madrid, Akal, 1987, p.187

Los pies y en especial el tobillo, según Ripa, son una representación de las ambiciones terrenas: Jesucristo lavó los pies de sus discípulos para purificarlos de los afectos terrenos y Aquiles solo podía ser herido en los pies porque estaba dominado por sus pasiones.<sup>47</sup>

La representación del pecado que consigna Ripa es un joven que camina por sendas peligrosas y torcidas, lleva en su costado izquierdo un gusano que le está royendo el corazón y que simboliza su conciencia. Se consideraba que la juventud y la ceguera simbolizaban la imprudencia de quienes cometen un pecado, transgreden las leyes y los mandamientos católicos, en fin que se desvían del bien y la razón.<sup>48</sup> (Fig.3)



Fig.3. *Pecado*. Xilografía de Cavalier d'Arpino. 1603

A través de la historia del arte diferentes representaciones han estado ligadas al concepto de pecado en general y a los vicios capitales en particular; como ejemplo, en el siglo XIV, el Cupido tenía un significado tan preciso que su imagen podía cambiar desde la personificación del amor divino hasta imagen de la sensualidad ilícita, convirtiéndose en personificación de la lujuria, simplemente al añadir una venda en su rostro.

---

<sup>47</sup> *Ibíd.*, p.109

<sup>48</sup> *Ídem.*



Fig.4. Amor platónico expulsando a Cupido ciego. Grabado del libro de Achilles Bocchius. 1574

Lucas Cranach, el viejo, representa a Cupido quitándose la venda<sup>49</sup>sobre un libro que reza *Platonis Opera*, este cuadro es una prueba de que la doctrina platónica del amor gozaba de popularidad durante el primer cuarto del siglo XVI, esta teoría formó parte del sistema filosófico que tuvo su origen en la “Academia Platónica” de Florencia cuyo principal filósofo fue Marsilio Finicio (1433-1499)<sup>50</sup> Las obras que exponen la teoría neoplatónica del amor, ejercieron influencia, sobre artistas y poetas, como Miguel Ángel o Giordano Bruno. La exaltación de un amor sublime, alejado de los “bajos impulsos”; y que a pesar de todo permitía un intenso goce de la belleza visible y tangible, estaba destinada a atraer las inclinaciones de una sociedad refinada, o con ambiciones de serlo.<sup>51</sup> Para los neoplatónicos ningún valor puede atribuirse al deseo, que pasa de la esfera de la visión a la del tacto, no daban al deseo el nombre de amor. Amor era aquél en que la experiencia visual era sólo el primer paso, aunque inevitable, hacia la belleza inteligible y universal para alcanzar el estado de “amor divino” que lo equipara al de los santos y profetas. El que se satisfacía con la belleza visual

<sup>49</sup> Lucas Cranach. *Cupido quitándose la venda*. Pintura. Pennsylvania Museum of Art.

<sup>67</sup> Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza Editorial, 1984, p.189

<sup>51</sup> *Ibíd.*, p. 204

permanecía en el terreno del amor humano, y el que ni siquiera era capaz de la belleza visible, el que se entregaba al libertinaje abandonando un estado contemplativo, caía víctima de un amor bestial.

El Cupido ciego se interpretaba como incapaz de ver (*caecus* ciego en sentido literal, física o mentalmente); o bien como incapaz de ser visto (oculto, secreto, invisible); como impidiendo que vean los ojos o la mente era oscuro, sin luz, negro. La ceguera: comporta algo negativo y nada positivo, y por ciego entendemos generalmente al pecador.<sup>52</sup> Se asociaba la falta de vista con el mal, algunas veces se le representaba con pies de grifo, como un pequeño monstruo que tenía intenciones admonitivas.

Cupido ciego empezó su carrera con aterradoras compañías: la noche, la sinagoga, la infidelidad, la muerte y la fortuna (Fig. 5), los tres eran ciegos, no solamente como personificaciones de un ofuscado estado de la mente o de una forma de existencia privada de luz, sino también eran encarnaciones de una fuerza activa que se comportaba como una persona privada de ojos: acertaba o erraba sus golpes al azar, con independencia completa de edad, posición social y mérito personal (Fig. 6).<sup>53</sup>



Fig.5. *La ciega Fortuna cubriendo los ojos de cupido.*

Grabado de Otho Venius

---

<sup>52</sup> *Ibíd.*, p. 153

<sup>53</sup> *Ibíd.*, p. 156



Fig 6. *La muerte robando las armas a Cupido.*  
Grabado en madera del libro de Andrea Alciati.

Según Panofsky, la venda apareció por primera vez en una miniatura del año 975 aproximadamente. En esta obra (Fig.7), la noche –*caeca nox*– se representó como una mujer con los ojos vendados. Este motivo llegó a ser transferido a la sinagoga “oscurecida” en el siglo XVII y luego se extendió el concepto hacia figuras como la infidelidad y la muerte (Fig. 8).<sup>54</sup>



Fig.7. *La noche ciega.*  
Miniatura del año 975 aprox.

<sup>54</sup> *Ibíd.*, pp. 154-155



Fig.8. *Cupido desarmado*. Grabado en madera del libro G. B. Fulgosus. 1496.

Vasari describió el grabado *El combate de Cupido y Apolo en presencia de los dioses* (Fig. 9) como una traducción a imágenes de la teoría neoplatónica del amor:

Aquí la razón divina y la perturbadora lujuria humana, luchan entre sí con la generosa Inteligencia como árbitro. Tú, sin embargo, arrojas luz aquí sobre las acciones honorables y cubres allí las profanas con nubes. Si vence la razón brillara con el sol en el firmamento. Si Venus vence su gloria en la Tierra será mero humo. Aprended, mortales, que las estrellas están tan por encima de las nubes como la sagrada razón lo está sobre los groseros apetitos.<sup>55</sup>

El grabado presenta dos grupos de divinidades clásicas enfrentándose en ambos lados de un barranco. El grupo de la izquierda incluye a Saturno, Mercurio, Diana y Hércules (divinidades del pensamiento profundo, la agudeza, la castidad y la virtud varonil) y está dirigido por Júpiter y Apolo. El otro grupo, compuesto por Vulcano con sus ayudantes y varios desnudos anónimos de hombres y mujeres, está dirigido por Venus y un Cupido más parecido a un sátiro.<sup>56</sup>

<sup>55</sup> *Ibíd.*, p. 208

<sup>56</sup> *Ibíd.*, p. 207





Fig. 9. *El combate de la Razón y el Amor.*  
Grabado de 1547

El sátiro y el fauno son personajes mitológicos que comparten algunas características: la desnudez, los cuernos (emblemas de la lujuria) y las patas de macho cabrío con el diablo, pero las representaciones de éste poseen además, como símbolo de la bestialidad, rostros suplementarios en diferentes partes del cuerpo, principalmente en el vientre (gastrocéfalo) o en las nalgas.

Esas caras gesticulantes eran el símbolo de la bestialidad de los demonios, cuya inteligencia ha descendido a los arrabales del cuerpo, y está señalada con otras características: cabellos erizados en forma de llamas que los demonios comparten con los poseídos, una boca grande, de oreja a oreja, uñas ganchudas en los dedos de manos y pies, alas membranosas de quiróptero como las del murciélago, porque Satán es el Príncipe de las Tinieblas; una cola simiesca, porque es el mono de Dios, habitualmente son negros, pero los hay rojos porque viven en el fuego y verdes porque este es el color de la serpiente y el símbolo del mal. A veces el diablo está representado con tres rostros o tres cabezas, como la Trinidad divina: en el primer caso se llama triprosopo, en el segundo tricéfalo (Fig.10).



Fig. 10. Carta del tarot de Marsella que representa al Diablo

La característica más importante de los demonios en el arte medieval es la desnudez, que se consideraba vergonzosa y degradante, se les solía representar con el cuerpo enteramente cubierto de pelo (pilosus) en contraste con los ángeles pájaros recubiertos de plumas, según san Gregorio esos pelos son la imagen del pecado que se eriza sobre la conciencia.

En la Antigüedad y en la Edad Media se atribuían a los demonios las enfermedades, sobre todo las afecciones nerviosas, además “inician incendios, desatan tormentas marinas, cercan la ciudad terrenal donde los Siete Pecados Capitales le preparan un fácil triunfo”. El diablo se esfuerza en tentar a los pecadores, a los santos a quienes intenta inducir al mal, e incluso a Dios.

La ambición era representada como una joven mujer alada con los ojos vendados, con ropas ligeras de color verde y pies desnudos que intenta colocarse varias coronas en la cabeza. Se consideraba la presunción un atributo de la juventud, las alas simbolizan los deseos de superioridad y los pies descalzos la

vergüenza que soporta con tal de alcanzar honores. A esta personificación le acompaña un león que levanta la cabeza en señal de soberbia. El color de sus vestiduras simboliza la esperanza de acceder a los honores más altos que alimenta el corazón de los soberbios. (Fig.11)



Fig. 11. *Ambición*. Xilografía de Cavalier d'Arpino. 1603

La pareja de la serpiente y el diablo hizo su aparición en la narración del pecado original, en la Biblia, la serpiente es sólo el instrumento del demonio, en cambio en el arte cristiano son uno. Los imagineros y pintores la representaban como una especie de lagarto con busto de mujer –posible reminiscencia de las sirenas antiguas– con “rostro de virgen” (*in especie virginis*) para señalar que estaba dotada de palabra. Esta convención era corriente en el teatro religioso, por ejemplo en *La pasión de Semur* se estipula que la serpiente tendrá pecho de mujer, no se trata de una innovación del teatro religioso, porque a partir del S. XIII en las catedrales de Amiens y Auxerre se ve la figura de una serpiente con cabeza de virgen.

De manera muy excepcional, la serpiente fue representada con dos cabezas humanas, vueltas una hacia Eva y la otra hacia Adán, una miniatura de la Biblia del siglo XIII ofrece esta curiosa variante. A veces esta serpiente antropoide lleva una corona en la cabeza, esta innovación apareció en el arte francés, uno de

los primeros ejemplos conocidos es el retablo esmaltado de Nicola de Verdón en Klosterneuburg, fechado en 1181. Por la influencia del paganismo renacentista, el saurio con cabeza de mujer cedió el sitio a un pequeño fauno cornudo.<sup>57</sup>

En algunas representaciones, la serpiente enrollada en torno al árbol o erguida sobre la cola, ofrece a Eva un espejo especulando sobre la coquetería de la mujer. Ese tema medieval permaneció vivo, y el espejo es hasta ahora un símbolo de la lujuria, apareciendo en diversas representaciones modernas (Fig. 31). Cesare Ripa consigna que la lascivia se representaba como una mujer joven y ricamente vestida que sostiene un espejo con la mano izquierda y se mira en él atentamente para maquillarse el rostro, está acompañada de gorriones que, al igual que el arniño, eran considerados lujuriosos.<sup>58</sup> En otras representaciones la joven aparecía semidesnuda, con los cabellos rizados, sujetando una perdiz y sentada sobre un cocodrilo. Los egipcios consideraban al cocodrilo símbolo de la lujuria debido a su fecundidad, así como los griegos atribuían a las fauces y pezuñas de este animal propiedades afrodisíacas.<sup>59</sup> (Fig. 12)



Fig. 12. *Lujuria*. Xilografía de Cavalier d'Arpino. 1603

<sup>57</sup> Louis Reáu, Op. cit., pp. 108-109

<sup>58</sup> Cesare Ripa, Op. cit., p.13

<sup>59</sup> *Ibíd.*, p. 34

Además de la serpiente hay otros animales vinculados con el pecado, como el mono, cuyo significado más corriente era moral, por ser el animal más semejante al hombre en apariencia y comportamiento, pero estar privado de razón y ser proverbialmente lascivo, fue usado como símbolo de todo lo subhumano en el hombre: lujuria, avaricia, gula y desvergüenza en el sentido más amplio posible. También las liebres o conejos eran símbolos del amor animal y la fertilidad.<sup>60</sup>

En el arte renacentista un mono encadenado representaba el dominio sobre los sentimientos inferiores en general, así sucede con el grabado de Durero, *La virgen con el niño*, (Fig. 13) o con la jocosa ilustración de Jacobus Typotius, *Mono con grilletes*, (Fig.14) con el lema “*Exacuerunt dentes suos*” significando la supresion del “*genius luxuriae*”. Las representaciones de los esclavos personifican el alma humana esclavizada por la materia y por tanto eran comparables al alma de las bestias irracionales.<sup>61</sup>



Fig. 13. *La virgen con el niño*.  
Alberto Durero 1514

---

<sup>60</sup> *Ibíd.*, pp. 209 y 262

<sup>61</sup> *Ibíd.*, pp. 262-263



Fig. 14. *Mono con Grilletes*. Jacobus Typotius.

En *La venganza de la inocencia* de Giovanni Rost, la inocencia aparece amenazada por las potencias del mal simbolizadas por cuatro animales salvajes: el perro como la envidia, el león como la ira, el lobo como la avaricia, la serpiente como la perfidia.<sup>62</sup>(Figura 15)



Fig. 15. *La venganza de la inocencia*. Tapiz de Giovanni Rost, basado en un cartón de Bronzino. 1549

<sup>62</sup> Erwin Panofsky, *Op. cit.*, p. 212

En las representaciones de Adán y Eva en el paraíso también encontramos como protagonista a la serpiente, los dos primeros casi siempre están situados simétricamente de pie, a derecha e izquierda respectivamente del árbol de la ciencia del bien y del mal. El árbol está representado de diversas formas, los teólogos discutían si era un naranjo, un manzano, una higuera o una cepa de vid.<sup>63</sup> Los artistas han elegido el árbol de acuerdo con la vegetación del país donde vivían: la higuera y el naranjo prevalecieron en el arte bizantino e italiano, el manzano en el arte francés. En los países en donde se produce vino, el fruto tentador es un racimo de uvas. Este tema se originó en Persia, donde el motivo de los dos adoradores, a cada lado del *hom*, árbol sagrado de Irán es muy antiguo.<sup>64</sup>(Fig.16)

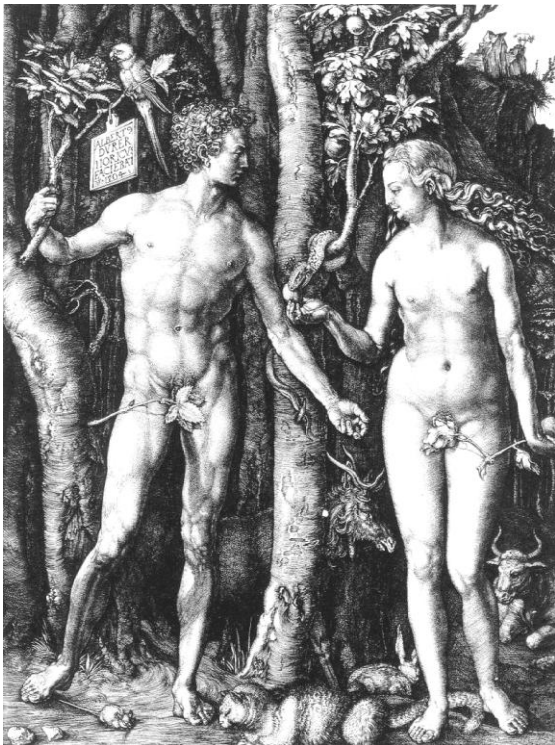


Fig. 16. *Adán y Eva*. Alberto Durero. 1504

---

<sup>63</sup> *Ibíd.* p.109 No es seguro que los israelitas hayan conocido las manzanas en la época en que se escribió el Génesis. El árbol del paraíso sólo se llama manzano en la traducción latina de la Biblia, en la versión griega de los Setenta es una higuera. Finalmente la tradición judeo rabínica se inclina por la vid. Los partidarios de la higuera alegaban que a partir del momento en que Adán y Eva tomaron conciencia de su desnudez, se confeccionaron cinturones con hoja de higuera.

<sup>64</sup> Louis Réau, *Op. cit.*, p.107

El arte macabro de finales de la Edad Media hizo aparecer en las ramas del árbol una calavera. A veces el tronco tiene forma de esqueleto para recordar que la desobediencia de Adán y Eva trajo consigo la muerte a los seres humanos. El árbol prohibido se opone a la Cruz del Salvador: “La muerte viene del árbol – dijo san Ambrosio– la vida de la Cruz”. La importancia de este tema en la doctrina cristiana es tal, que resulta imposible elaborar una lista completa de las obras que se ocupan de él.<sup>65</sup>

La primera pareja, los protoparentes, fue representada con frecuencia en el arte de la Edad Media por razones dialécticas y prefigurativas. Adán, cuyo nombre designa al ser humano en general (Adam = hombre), es una prefiguración de Cristo. Su compañera Eva es una prefiguración de la virgen María, que con frecuencia es llamada *La nueva Eva*. Los Doctores de la Iglesia y los clérigos de la Edad Media, grandes aficionados a los retruécanos, jugaban con la semejanza de las palabras Ave (fórmula de la salutación angélica de la Virgen) y Eva. San Agustín declaraba: *Latinum Ave est inversum Eva, quia María Evae maledictiones in benedictiones convertit.*

La figura de Eva resulta ambigua, pues por una parte fue considerada como una especie de virgen y por otra como la antivirgen, puesto que introdujo el pecado en el mundo y María lo ha redimido a través del sacrificio de su hijo. Según san Ambrosio por Eva llegó la locura, y por la Virgen la sabiduría.<sup>66</sup>

Durante el Renacimiento, la frecuencia de las representaciones de Adán y Eva se explican por ser un cómodo pretexto para introducir el desnudo integral en el arte religioso, así la censura eclesiástica no podría molestarse al verlos representados antes de pecar tal como salieron de las manos del creador, no obstante, los monjes iluminadores que trabajaban en las *scriptorias* de los monasterios creyeron su deber vestirlos. El arte cristiano nunca fijó tipos iconográficos para Adán y Eva, los pintores y escultores los imaginaron de

---

<sup>65</sup> Ídem.

<sup>66</sup> *Ibíd.*, p.102



acuerdo con sus ideales anatómicos personales. Adán tiene generalmente el cabello rizado y la piel morena; Eva es rubia como los ángeles y tiene la piel blanca.<sup>67</sup>

Hay ambivalencia iconográfica en el desnudo, en la Biblia y en la literatura romana la desnudez era censurada, porque indicaba pobreza o impudor. En sentido figurado, el desnudo se identificaba con la sencillez, la sinceridad y la verdadera esencia de una cosa, por oposición al rebuscamiento, el engaño y la apariencia externos, puesto que todas las cosas están “desnudas y abiertas a los ojos” de Dios.<sup>68</sup>

La teología moral de la Edad Media otorgaba cuatro significados simbólicos a la desnudez: *nuditas naturalis*, el estado natural del hombre que conduce a la humildad; *nuditas temporalis*, la falta de bienes terrenos, que puede ser voluntaria o impuesta por la pobreza; *nuditas virtualis*, un símbolo de la inocencia; y *nuditas criminalis*, signo de la concupiscencia, la vanidad y la ausencia de todas las virtudes, y se encuentra en representaciones de divinidades paganas, demonios, vicios y pecadores humanos.<sup>69</sup>

*Amor carnalis* se representaba como una mujer desnuda, alada y vendada de los ojos, provista de arco y flechas y con un tarro de perfume a sus pies. Junto a ella pueden verse una calavera, una espada y las fauces del infierno con la inscripción *finis amoris*. (fig. 17)

---

<sup>67</sup> Ídem.

<sup>68</sup> Erwin Panofsky, Op. cit., p. 207

<sup>69</sup> *Ibíd.*, pp. 213-214



Fig.17. *Amor Carnalis*. Detalle de un grabado alemán, hacia 1475

En *El descubrimiento de la lujuria* de Bronzino<sup>70</sup> (Fig. 18) existen elementos que se relacionan con la lujuria y que aparecen en grabados de la época: el mirlo, símbolo clásico del amor, las palomas que se arrullan y que significaban caricias amorosas, Cupido arrodillado sobre una almohada era símbolo de pereza y lujuria. A la izquierda del grupo lascivo aparece la cabeza de una mujer, entrada en años y mesándose desesperadamente los cabellos, que está identificada como “Celos” y que combina los terribles aspectos de la envidia y la desesperación con el patetismo de las antiguas máscaras trágicas.<sup>71</sup>

<sup>70</sup> Esta pintura de Bronzino es también conocida como *Venus y Cupido*. 1546. Nacional Gallery de Londres

<sup>71</sup> Erwin Panofsky, *Op. cit.*, pp. 111-112



Fig.18. *El descubrimiento de la lujuria* de Bronzino

Con frecuencia la envidia era representada como una mujer vestida de negro, despeinada y macilenta debido a que los pensamientos que se emplean en el daño al prójimo son luctuosos o mortales. Al igual que la representación de los celos, se mesaba los cabellos con la mano derecha, muestra con este gesto sus pensamientos e intenciones torcidos y truncados. Una serpiente le muerde fieramente el seno izquierdo y le inyecta en el corazón su veneno, simbolizando la tristeza que aflige el alma hasta matarla y causando el aspecto macilento. El animal que se relacionaba frecuentemente con la envidia era el milano porque se creía que mataba a sus propios hijos.<sup>72</sup>

---

<sup>72</sup> Cesare Ripa, Op. cit., p.12

Los artistas de la época se inclinaban por representar a la avaricia como una mujer vieja, pálida, delgada y con rostro melancólico que se coloca una mano sobre el vientre hinchado - consecuencia de nunca saciar su sed - en signo de dolor, mientras que con la otra mano sostiene una bolsa a la que mira atentamente. A su lado hay un lobo que se identificaba con la voracidad y la avidez, algunas veces se sustituía al lobo con una arpía que estaba a punto de abalanzarse sobre su presa.<sup>73</sup> (Fig. 19)



Fig. 19. *Avaricia*. Xilografía de Cavalier d'Arpino. 1603

La avidez se relaciona con la gula y los animales que la representaban eran: el pulpo, debido a que se creía que al faltarle alimento se nutría con su propia sangre; el avestruz, porque se pensaba que devoraba cualquier tipo de alimento; la sanguijuela porque es capaz de desangrar a sus víctimas; el cerdo que engorda comiendo incluso sus desechos.<sup>74</sup> (Fig. 20)

---

<sup>73</sup> Cesare Ripa, Op. cit., p.123

<sup>74</sup> *Ibíd.*, pp. 127 y 239-240



Fig. 20. *Crápula*. Xilografía de Cavalier d'Arpino.

1603

La acidia o pereza se representaba como una mujer sentada, fea y vieja que sostenía en la mano izquierda una tira con la inscripción *Torpet iners* (se embota el perezoso) mientras que en la derecha tenía un pez torpeda, que posee la característica de aletargar a quien lo toca, en analogía con la pereza. En algunas representaciones, el pez es sustituido por un caracol o una tortuga, cuya lentitud de movimiento se atribuye a los ociosos. La edad avanzada simbolizaba la disminución de la fuerza física y por ende la incapacidad para actuar. La cabeza de la mujer estaba envuelta en un paño negro como símbolo de la mente invadida por el sopor, que induce a los perezosos a la estupidez.<sup>75</sup> (Fig. 21)



Fig. 21. *Acidia*. Xilografía de Cavalier d'Arpino.

1603

<sup>75</sup> Cesare Ripa, Op. cit., Tomo I, p. 64

En el relato del juicio final, que forma parte del Apocalipsis, tiene lugar la separación de los elegidos y los réprobos; el arte cristiano primitivo simbolizó con ovejas y corderos a los elegidos y con los machos cabríos a los réprobos. Este simbolismo animal fue copiado de los escritos de los Doctores de la Iglesia, en *La Ciudad de Dios*, san Agustín convierte a la cabra en el emblema de los pecadores y san Jerónimo en sus *Epístolas* se pronuncia en el mismo sentido.<sup>76</sup>

El infierno cristiano está concebido como lo contrario al paraíso y está simbolizado por las fauces del Leviatán, monstruo descrito en el *Libro de Job* en los siguientes términos: De sus narices sale humo, como de una olla o caldero que hierve. Su aliento enciende los carbones, y de su boca salen llamas. En su cerviz mora la fortaleza, y espárcese el desaliento delante de él...Es rey sobre todos los soberbios.<sup>77</sup>

Dante en su *Divina Comedia* sustituyó las fauces del Leviatán por un embudo dividido en numerosas plantas o círculos que corresponden a los diferentes pecados. La preocupación de los artistas de finales de la Edad Media fue especificar en detalle, los pecados y sus castigos. Durante los siglos XII y XIII se limitaban a caracterizar la avaricia y la lujuria, la primera se representó con un hombre con el vientre hinchado que tenía una bolsa pendiente al cuello, la cual toma desesperadamente, porque el dinero que entra en sus arcas no sale jamás, mientras que la segunda se representó con una mujer que amamanta serpientes como la antigua Tellus (*Teluris*, la tierra) cuyo sexo era devorado por sapos. Después ya no se limitaron a esos dos ejemplos, debido a la influencia de la visión de san Pablo y de Dante, se esforzaron en diversificar los suplicios del infierno según las siete clases de pecados capitales o mortales que diferenciaban los teólogos.<sup>78</sup>

---

<sup>76</sup> *Ibíd.*, pp. 775-776

<sup>77</sup> *La Santa Biblia*, Antiguo Testamento, Antigua versión de Casiodoro de Reina, 1569, México, La palabra de Dios, p. 569

<sup>78</sup> Louis Reáu, *Op. cit.*, p.775

Por medio de la representación del juicio final se aprecian de manera más rica, los suplicios según el pecado. Por ejemplo en el Juicio Final de la Catedral de Santa Cecilia de Albi en Francia, los orgullosos son atados a ruedas de molino que giran vertiginosamente sin detenerse; los envidiosos son hundidos hasta el ombligo en un río helado, los glotones se alimentan con el agua de un río “sucio y hediondo”; los lujuriosos son hundidos en pozos de azufre ardiente donde respiran humos mefíliticos; los coléricos, los perezosos y los avaros, también tienen su castigo. La misma correspondencia entre las penas del infierno y los siete pecados capitales está subrayada en el fresco de Juan de Borgoña, realizado en el S. XVI, que decora la sala capitular de la catedral de Toledo, encima de los réprobos se lee: *Superbia, Avaritia, Luxuria, Ira, Gula, Invidia*.<sup>79</sup>

Miguel Ángel renovó la representación del Juicio Final, imponiéndose a todos los pintores, el fresco gigantesco, bosquejado hacia 1540 en el fondo de la Capilla Sixtina, señala una auténtica revolución en la iconografía de este tema al volver a la mitología clásica. El paganismo de Miguel Ángel se expresa por numerosos indicios, los ángeles no tienen alas, los santos carecen de nimbos, todos están desnudos y en lugar de las fauces del Leviatán, vemos la barca de Caronte (Fig. 22), el barquero del Hades, atravesando la Estigia, de pie en la proa, empuña el remo y los réprobos aterrados retroceden a la popa donde Minos, juez de los infiernos los cuenta.<sup>80</sup>



Fig. 22. *El Juicio Final*.

Fragmento

---

<sup>79</sup> Ídem.

<sup>80</sup> *Ibíd.*, pp. 776-777

Por su parte Alberto Durero ofreció la interpretación más celebre del Apocalipsis, así la historia de la ilustración del tema se puede dividir en dos períodos: antes y después de Durero. Las planchas más populares del ciclo de 14 xilografías, comenzadas en 1498, son *La Carga de los cuatro jinetes* y *El combate aéreo de san Miguel contra el dragón* (Fig. 23). Al mirar las imágenes se hace patente que Durero tomó el texto cuerpo a cuerpo y no lo dejó hasta que le arrancó su secreto. A pesar de las dificultades de semejante tarea, aumentadas por el medio plástico que eligió, realizó su obra maestra más original y genuinamente germánica, que eclipsó a todos sus antecesores y dejó su impronta en el tema, hasta el punto de que todos los Apocalipsis posteriores de Alemania, Francia y hasta en la remota Moscovia son un reflejo del suyo.<sup>81</sup>



Fig. 23. *El combate de san Miguel con el Dragón*. Alberto Durero.1497

<sup>81</sup> Louis Réau, Op. cit., *Nuevo Testamento*, Tomo I, Vol.II, pp. 663-669



Es muy difícil, si no imposible, resumir en pocas palabras y con claridad el contenido caótico de este poema nebuloso, en todas las lenguas del mundo “apocalíptico”, que literalmente significa revelado o desvelado, se convirtió en sinónimo de oscuro, igual que por “Libro cerrado con siete sellos”, se entiende algo indescifrable.<sup>82</sup>

El Apocalipsis, se presenta como una epístola análoga a las de San Pablo, pero en lugar de estar destinada a una sola comunidad cristiana, está dirigida a las siete iglesias de Asia: Efeso, Esmirna, Pérgamo, Tiatira, Sardes, Filadelfia y Laodicea, que en el pensamiento del vidente y autor, San Juan, representaban a la iglesia universal, es decir, al conjunto del mundo cristiano en el siglo I de nuestra era.

Los mensajes a las siete iglesias enmarcan tres teofanías: Juan ve aparecer en principio al hijo del hombre, con una espada en la boca, entre siete candelabros de oro; luego al Anciano de días, sentado sobre un trono entre los cuatro Animales y los veinticuatro Ancianos y finalmente al Cordero, símbolo de Cristo inmolado, quien abre el Libro sellado por siete sellos. Estas visiones son el prelude de la lucha de Cristo contra el Anticristo; la humanidad seducida por Satán sufre la prueba de tres avalanchas de cataclismos, ocasionados por la apertura de los siete sellos, el sonido de las siete trompetas y la efusión de las siete copas de la ira de Dios. (Fig. 24)

Cada uno de estos actos, está acompañado de prodigios terroríficos: la oleada devastadora de los cuatro jinetes, la caída de las estrellas, la plaga de langostas venenosas con cola de escorpión que escapan del pozo del abismo, la aparición del dragón de siete cabezas que intenta devorar al hijo de una mujer que acaba de parir, y el triunfo insolente de la “Gran Ramera de Babilonia”.<sup>83</sup>

---

<sup>82</sup> *Ibíd.*, p. 688

<sup>83</sup> *Ibíd.*, p. 689



Fig. 24. *Las siete trompetas*. Alberto Dürero.  
1496

El relato apocalíptico culmina con la derrota del Anticristo y su precipitación al Abismo<sup>84</sup>, el autor columbra sobre las ruinas de la Jerusalén terrenal, el triunfo de la Nueva Jerusalén, la Ciudad de Dios, que acogerá en sus muros de oro y ópalo a todos los justos después del juicio final: Y fue lanzado fuera aquel dragón, la serpiente antigua, que se llama Diablo y Satanás, el cual engaña a todo el mundo; fue arrojado en tierra, y sus ángeles fueron arrojados con él. (Ap 12:9)

En el siglo XIII se interpretó la cola del dragón como símbolo del anticristo y las siete cabezas de la bestia como los siete pecados mortales.<sup>85</sup> Pedro Bersuire identificaba, en el siglo XIV, a las langostas apocalípticas como la imagen de los ricos y los ambiciosos, ávidos de beneficios y dignidades, siempre dispuestos a aplastar a los pobres.<sup>86</sup>

---

<sup>84</sup> Ídem.

<sup>85</sup> *Ibíd.* p.,732

<sup>86</sup> *Ibíd.* p.,725

La originalidad del Apocalipsis es innegable, tras la visión escatológica alienta una apasionada acusación contra las persecuciones del siglo I. Este alegato tan político como religioso, apunta a la Roma pagana de los Césares. Es Roma, borracha con la sangre de los mártires, la representada por el dragón de siete cabezas –alusión a sus siete colinas– y al mismo tiempo, por la “Gran Ramera de Babilonia”. La Gran Ramera tiene en la mano una copa de oro –la copa de la lujuria– para embriagar con el vino del burdel a los reyes de la tierra que la adoran, es decir, con los deleites carnales.<sup>87</sup> La bestia del Apocalipsis es un emperador romano (Nerón o Domiciano) y lo que anuncia es la ruina de Roma.

Las exégesis que se han dado en el transcurso de los siglos, son interpretaciones inspiradas en los acontecimientos, con un carácter tendencioso así por ejemplo, en la época de las cruzadas, la bestia del Apocalipsis se convirtió en el símbolo del Islam y en los tiempos de la Reforma, los católicos lo interpretaron como la imagen de la herejía luterana o calvinista.<sup>88</sup>

El Apocalipsis se retoma en cada época de conmociones políticas y sociales, cada vez que la civilización se ahoga en sangre, se acumulan las ruinas y el mundo entero parece vacilar en sus cimientos, sepultando bajo los escombros a la humanidad, víctima de su incurable locura. Las escenas del Apocalipsis que más han inspirado al arte cristiano son: las tres visiones de Dios o teofanías, los cataclismos desencadenados por la apertura de los siete sellos y el triunfo final de Cristo sobre el Anticristo.<sup>89</sup>

En el Nuevo Testamento, Cristo había resistido los embates de su antagonista en tres ocasiones anteriores al Apocalipsis, que fueron narradas por Mateo (4:1-11) y por Lucas (4:1-3) en términos casi idénticos pero en diferente orden.<sup>90</sup> Las tentaciones de Jesús no forman parte de su vida pública, porque la

---

<sup>87</sup> *Ibíd.*, p. 691-739

<sup>88</sup> *Ibíd.*, p. 692

<sup>89</sup> *Ibíd.*, pp. 705-708

<sup>90</sup> *Ibíd.*, p. 316

escena ocurre entre él y Satán sin testigos, los apóstoles y evangelistas sólo pudieron conocerla por lo que Cristo quiso revelarles.

Después de haber sido bautizado en el Jordán, Jesús se adentró en el desierto de Judea donde hizo un retiro de 40 días, fue entonces cuando Satán, creyéndole debilitado por el largo ayuno y con menor resistencia, quiso tentarlo en tres oportunidades: en el desierto, en el remate del templo y en la montaña (este es el orden de Mateo; ya que Lucas sitúa en último lugar el pináculo del templo). El Diablo especula en principio con el hambre, luego con el orgullo y la codicia, sin embargo es vencido. Dos versos del *Speculum Humanae Salvationis* resumen el significado que atribuían los teólogos de La Edad Media a las tres victorias de Jesús sobre el tentador, es decir, sobre tres pecados capitales: la gula, el orgullo y la avaricia.<sup>91</sup>

Cada tentación tiene su prefiguración en el Antiguo Testamento, para la *Tentatio in gula* es Daniel, haciendo morir de indigestión al dragón babilónico; para la *Tentatio in superbia*, es David matando al gigante Goliat, para la *Tentatio in avaritia*, David matando al león y al oso, símbolos de la avidez. La victoria de Cristo sobre el demonio con frecuencia se compara con la lucha de san Miguel contra el Dragón o se opone al pecado de Adán que se deja seducir por la serpiente, y también a la imprudencia de Esaú quién, por un plato de lentejas, pierde su derecho de primogenitura y la bendición paternal<sup>92</sup>

---

<sup>91</sup> *Ibíd.*, pp. 316-319

<sup>92</sup> *Ídem.*

## 2.4. Algunos ejemplos gráficos en los siglos XIX y XX.



Fig. 25. *Los siete vicios*. Grabado de José Guadalupe Posada. 1890



Fig. 26. *Horribilísimo y espantosísimo acontecimiento*. Grabado de José Guadalupe Posada.

1906





Fig. 27. *¡No hay duda el mundo es todo mío!*, Luis García, litografía, 1868-1869





Fig. 28. *Glotonería*. Grabado de James Ensor. 1904



Fig. 29. *Lujuria*. Grabado de James Ensor. 1904



Fig. 30. *Los siete pecados capitales*. Otto Dix.  
Técnica mixta sobre tabla. 1933





Fig. 31. *Muchacha ante el espejo*. Otto Dix.  
Óleo sobre lienzo.1921

### **3. Obra gráfica.**

#### **3.1. Algunas consideraciones conceptuales sobre la obra**

Realizar obra gráfica no estrictamente figurativa con la temática de *Los siete pecados capitales* plantea el reto de transcribir a un lenguaje sígnico aquellos diversos textos referentes a su concepción que, actuando como citas morales con las cuales regular la conducta humana, forman parte de una visión filosófica omniabarcadora y monumental representada en aquella sintaxis visual propia de las alegorías usadas en la Edad Media y el Renacimiento, así como la representación de los diferentes pecados.

Si bien la concepción del pecado ha tenido diversas transformaciones, su vigencia como tema artístico resulta innegable y aunque puede hablarse de un concepto general para occidente, se contemplan algunas connotaciones culturales y diferencias formales en su representación. La representación de objetos o acciones que niegan las cualidades sagradas permite sugerir diversas formas: el avivamiento de los fuegos, el retorno de las almas muertas, la licencia erótica, etc. Conviene entonces retomar lo señalado por Lefebvre en el sentido de que lo urbano –y con ello lo público– permite aprehender lo específico de las relaciones sociales y su historia, revisar la riqueza de la imagen y su práctica habitual, misma que concierne al conjunto de la sociedad y que sugiere un análisis de carácter integrador sobre los diferentes niveles implícitos en la imagen o en los actos cotidianos, la vida y el tiempo que definen la especificidad de lo urbano.

El tema que se aborda de manera implícita en la obra que forma parte de esta investigación es lo monumental, el significado de la obra tiene sus bases en el ámbito de la percepción y el significado temático-psicológico de la representación, en el que se ha basado todo el arte abstracto. Así, se realizó una lectura de las alegorías que fueron usados por los artistas de los periodos investigados, con el objetivo de transcribirlas a un lenguaje en el cual, algunos de sus rasgos más característicos, se transformaron en signos de contenido latente. En el caso de aquellas obras cuyos elementos se han vuelto irreconocibles, la aparente contradicción según la cual para que una obra se pueda adjetivar como monumental tiene que contener símbolos que sean reconocibles y tengan

significado para la mayoría de la sociedad, queda resuelta a partir de considerar lo monumental como lo ya planteado en el primer capítulo, es decir, como parte de un orden interior propio, que conlleva a una interpretación espiritual.

Con esto, la imagen abstracta se muestra capaz de representar, a manera de hierofanía simbólica, a un “Dios vivo” de poder terrible, que manifiesta su cólera divina y que faculta el paso de una oposición entre lo mimético y lo abstracto, a una marcada por lo real (lo sagrado) y lo irreal (lo profano). En este sentido, este trabajo permite establecer una serie de relaciones a partir de las cuales verificar lo que Calabrese señala como guía para ubicar un posible gusto de época, específicamente la contemporánea.

Así, este capítulo considera el desarrollo de tres elementos a partir de los cuales vincular las temáticas abordadas y, al mismo tiempo, sustentar la propuesta gráfica: la imagen no estrictamente figurativa, la fragmentación y el políptico. El sentido abstracto se podría considerar heredero del surrealismo signico y del expresionismo abstracto, pues el primero utiliza formas biomorfas y vegetales, junto con una espontaneidad caligráfica. Motherwell, Pollock y Rothko proceden del surrealismo signico al que tratan de trasladar a una dimensión cósmica. Aspiraban a alcanzar cierta forma de renuncia a sí mismos, para conseguir una fusión mística con el universo (o con el cuadro que lo representa) y en este sentido prefieren formatos cuyo inmenso tamaño extinga todos los demás influjos y avasalle al espectador. Su arte ya no se orienta en función de la experiencia mágica de los objetos que había caracterizado a sus modelos surrealistas, sino de los rituales de los indios norteamericanos, de la mística oriental y del budismo zen. Se centra en dos formas posibles de la experiencia mística: el éxtasis de la embriaguez y la contemplación.<sup>1</sup>

La imagen abstracta juega un papel importante en el desarrollo de este trabajo pues refleja, a partir de su capacidad de representar lo imperceptible, la necesidad casi natural –individual o social– por recurrir a símbolos con los cuales poner en primer plano las relaciones entre las distintas partes que componen un

---

<sup>1</sup> Sandro Bocola, *El arte de la modernidad. Estructura y dinámica de su evolución de Goya a Beuys*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1999, pp. 410-411.

fenómeno antes que la mera mimesis detallista de sus partes por lo que puede decirse que este tipo de imagen, y su contenido simbólico, ponen de relieve cierto “esqueleto estructural” fundamental en la definición de los distintos elementos que integran dicho fenómeno y que, en un plano más amplio, constituyen gran parte de la producción plástica de todo grupo social, incluidos los más primitivos.

Al mismo tiempo, la imagen abstracta faculta otro tipo de acercamiento a la noción de lo sublime pues, en su poca transparencia mimética, representa realidades supraindividuales que superan todo punto de partida individualista marcado por los objetos, es decir, se concentra en lo genérico y conceptual, tal como al respecto señala Lyotard:

Cita el “*no esculpirás imagen, etc.*” (*Exodo 2, 4*) como el pasaje más sublime de la Biblia, en el sentido de que prohíbe cualquier representación de lo absoluto. No hay mucho más que agregar a estas observaciones para esbozar una estética de la pintura sublime: como pintura, esta estética “presentará” sin duda algo, pero lo hará negativamente, evitará pues la figuración o la representación, será blanca como un cuadrado de Malevitch, hará ver en la medida en que prohíbe ver, procurará placer dando pena.<sup>2</sup>

Con esto, y si bien la frontera entre lo mimético y lo simbólico aparece como algo frágil, gradual y contingente, sometido a las prácticas imperantes de cada contexto, es necesario remarcar en la imagen abstracta una fuerte investidura afectiva y emocional marcada intelectualmente por una nueva relación entre lo perceptual –icónico– y lo cognitivo –su significado–.

En este plano, el lenguaje de los símbolos suele ofrecer una riqueza proteica y una flexibilidad de la que carecen muchas veces las duplicaciones ópticas serviles del arte mimético, ya que el símbolo está basado en un equívoco de gran plasticidad y productividad poéticas. Pues todo símbolo nace al atribuir identidad significativa a algo que no es idéntico, e incluso es muy disimilar, desde el punto de vista de la percepción icónica.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Jean Francois-Lyotard, *La posmodernidad*, España, Gedisa, 1995, p. 21

<sup>3</sup> Román Gubern, *La mirada opulenta*, Barcelona, Gustavo Gili, 1987, p. 97

### 3.1.1. La fragmentación en el plano bidimensional.

Otro de los aspectos a considerar como parte de este trabajo es la noción de *fragmentación* del plano bidimensional, el cual halla su origen en el arte rupestre, cuando el pintor anónimo decidió aislar el espacio figurado del resto del muro, por medio de un cuadro lineal que, a su vez, separa una escena de otra. El historiador Julián Gállego, considera que el primer ejemplo es el dolmen de Bredarod, en Kivik, Suecia (Fig.32) y sitúa la fecha de estos “cuadros” monumentales, entre el 1600 y el 750 a. de C.<sup>4</sup>



Fig. 32. *Dolmen de Bredarod*. Kivik, Suecia.

Sin embargo, encontramos ejemplos de auténticos cuadros en su marco, en las llamadas “artes menores”, muchos cientos y hasta miles de años antes que el dolmen de Kivik. En las más antiguas culturas mesopotámicas, en el campo de la cerámica ornamental, es común la organización y división, por medio de cuadros, de los motivos pintados en la superficie de las vasijas. El plato o fuente de la cultura Bakun-Kaftari del Museo Británico (Fig. 33) nos brinda una

---

<sup>4</sup> Julián Gállego, *El cuadro dentro del cuadro*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 12



composición con una enorme sugestión espacial que fue realizada unos 4000 años a. de C.<sup>5</sup>



Fig. 33. Fuente con silueta. Cultura Bakun-Kaftari. Museo Británico

Igualmente, en los relieves de las culturas de Mesopotamia y de Egipto, es una constante la coexistencia de dos espacios, más exactamente, dos mundos conceptuales: el de los personajes (figuras en relieve) y el de las inscripciones grabadas que aparecen en zonas delimitadas por rayas. Los personajes son “reales” mientras que los animales e instrumentos en incisión son “ideogramas“. Así sucede en *La Estela de los Buitres* (Fig. 34) de la fase I de Ur realizada hacia el 2560 a. de C. que nos narra, de manera simultánea, a través de las figuras y la escritura cuneiforme, la victoria de Eatnatum, gobernador de Lagasch, sobre sus enemigos, gracias a la protección del dios Ningirsu.<sup>6</sup>

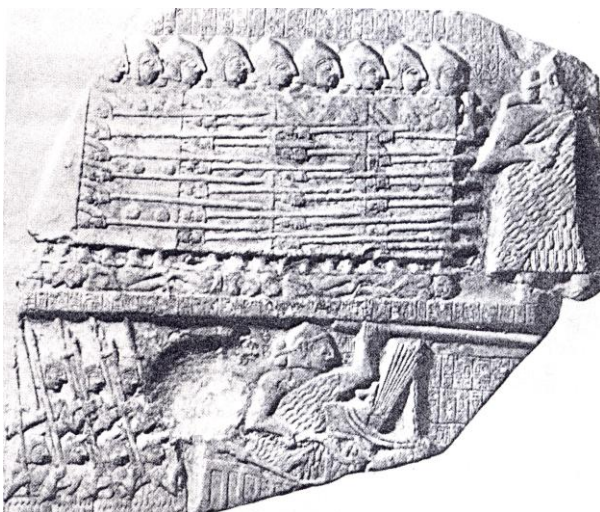


Fig. 34. *Estela de los Buitres*, fase primera de Ur, París, Museo del Louvre.

<sup>5</sup> *Ibíd.*, p. 14

<sup>6</sup> *Ibíd.*, p.15

Los sellos o rodillos presumerios, del tercer cuarto del siguiente milenio –y posteriores– mantienen el mismo principio y se consideran como la primera realización de un arte técnico o mecanicista debido a su aplicación a una impresión en relieve virtualmente infinita.<sup>7</sup>

Esta concepción del espacio, la coexistencia de dos espacios conceptuales, derivó en dos direcciones: por un lado la pintura mural y por el otro el desarrollo de la escritura y la ilustración que conocemos a través de rollos o códices caligráficos y manuscritos, que además originaron el impulso del grabado en occidente, paralelo al invento de la imprenta.

La decoración mural de distintas épocas, ha utilizado constantemente el sistema de dividir geométricamente el espacio pictórico, sucede en la pintura egipcia y mesopotámica, donde el instinto natural del “horror vacui” impulsa al pintor a cubrir totalmente paredes y techo, lo podemos observar en los palacios de Knossos (1500 a. C.), en las tumbas etruscas de Tarquinia (520 a 470 a. de C.), la pintura mural romana o pompeyana 50 a. de C., así como en la pintura de las catacumbas romanas de los siglos III y IV que sigue el mismo sistema de incrustación. A veces un pavimento de mosaico complementa la ornamentación, como sucede en la Cella de Clodio Hermes en San Sebastián (Fig. 35).<sup>8</sup>



Fig. 35. *Cella de Clodio Hermes*. San Sebastián, Roma.

---

<sup>7</sup> *Ibíd.*, p. 16

<sup>8</sup> *Ibíd.*, p. 51-52

Las páginas de los manuscritos, constituyen una especie de políptico virtual, ya que a menudo, las ilustraciones están encerradas en un marco decorativo que las separa del texto y al mismo tiempo, a una escena de otra, para dar la idea de una división tanto espacial como temporal, pero conservando unidad formal y temática.

Otro ejemplo son los retablos, la imagen o escena central hace referencia al personaje principal y las imágenes que lo rodean ilustran su vida y relación con lo divino. La *predella* o el ático dan noticia de la fe del personaje central; las tablas laterales de su vida y milagros. En algunos retablos se reserva la tabla central a Cristo o a la Virgen y las laterales a los santos, como en el de la figura 36 que representa la vida de los santos Quirico y Julita de Durro. A partir del s. XIII los paneles laterales explican el panel central. Los iconos bizantinos conservan a menudo este criterio.<sup>9</sup>



Fig. 36. *Retablo con los santos Quirico y Julita.*  
Barcelona, Museo de Arte de Cataluña.

La misma relación que existe entre los paneles de los retablos se aprecia en algunas ediciones ordinarias de la Biblia, ilustradas con grabados, realizadas en el s. XV, en cada página se presenta una especie de tríptico donde la escena principal aparece flanqueada por otras dos que explican su concordancia bíblica, por ejemplo “La resurrección de Lázaro” está acompañada de la del hijo de la viuda por Elías y la del hijo de la Sulamita por Eliseo; la Epifanía se acompaña de la visita de Abner a David y de la visita de la reina de Saba a Salomón. Observamos una dependencia de las escenas laterales, que corresponden al

---

<sup>9</sup> Ídem.



Antiguo Testamento, con la escena central que corresponde al Nuevo Testamento.<sup>10</sup>

La composición por registros alcanzó en el s. XV su esplendor, con ejemplos que van desde el políptico del retablo *El cordero místico* (1432) de los hermanos Van Eyck, (Fig. 37) hasta la *Leyenda de la Vera Cruz* (1452-1465) de Piero della Francesca. En ocasiones, la división del plano bidimensional por medio de líneas pareciera diluirse pero la composición por planos persiste. En el caso de la representación de la anunciación en el *Retablo de Merode* (1425) de Robert Campin –conocido como el maestro de Flemalle–, observamos un tríptico cuyas alas acompañan la escena central que representa a la Virgen leyendo, las dos alas son móviles, pero están unidas a la principal. La de la izquierda representa a san José en su taller y la otra a los fieles que se asoman por una puerta y observan a la virgen y a san José. La *pedrella* del *Milagro de la Ostia*, de Ucello, presenta los sucesivos episodios del relato en compartimentos que comunican unos con otros.<sup>11</sup>



Fig. 37. *La adoración del Cordero Místico*, Hubert y Jan Van Eyck, 1432, Catedral de San Bavón en Gante.

<sup>10</sup> *Ibíd.*, p. 66

<sup>11</sup> *Ibíd.*, p. 70

El Vaticano es el lugar que ofrece mayor número de pinturas de sistema de registros en las decoraciones de sus diversas dependencias: Pier M. de Amelia: Belvedere; Pinturicchio: Apartamento Borgia; Fray Angélico: Capilla Niccolina; Signorelli, Perusino, Botticelli y Miguel Ángel: Sixtina; Rafael: estancias y logias, entre otros.<sup>12</sup> Por eso algunos críticos consideran que Miguel Ángel es arcaizante al recubrir cuidadosamente la bóveda de la Sixtina (Fig. 38) de un *puzzle* de compartimientos geométricos.<sup>13</sup>



Fig. 38. Bóveda de la Capilla Sixtina. Miguel Ángel. 1512

También los pintores venecianos del s. XVI usaron con frecuencia el sistema de registros, que observamos en la *Epifanía* (1560-1565) de Tiziano, *La virgen del Rosario* (1527) de Lorenzo Lotto, en la iglesia de S. Domenico de Cingoli; en las decoraciones de Veronés en el Palacio Ducal de Venecia , etc.<sup>14</sup>

Si Miguel Ángel termina el decorado de la Capilla Sixtina en 1512, Durero realiza, el mismo año, el *Arco triunfal del emperador Maximiliano* compuesto por 92 estampas (xilografías), según Gállego, al desplegar y organizar las estampas

---

<sup>12</sup> ídem.

<sup>13</sup> *Ibíd.*, p. 54

<sup>14</sup> *Ibíd.*, p. 71

se obtiene un arco triunfal o una especie de frontispicio, es decir, una composición monumental, con una altura total de tres metros.<sup>15</sup>

En occidente, el sistema de dividir el plano bidimensional por medio de registros geométricos cayó en desuso en el s. XVII, pero no se pierde ya que posteriormente es retomado por el Art Nouveau, estilo que apareció en Europa y Estados Unidos en el decenio de 1890 y que fue un movimiento aficionado a los compartimientos, ya no dialécticos, sino caprichosos, es decir, donde la distribución de las imágenes responde a un afán de estilización y exuberancia formal que se aleja de las narraciones por episodios típica del retablo.

En el s. XX, el neoplasticismo de Mondrian y Van Doesburg, el constructivismo de Torres García, la pintura Op y la obra de Andy Warhol son, de alguna manera, regresos a la composición tabicada, que se caracteriza por dividir el espacio bidimensional en registros independientes, pero unitarios.<sup>16</sup>

Resulta necesario mencionar que J. Gállego ofrece un estudio general de la fragmentación del plano bidimensional, tanto si esta división ocurre dentro del mismo plano como si se divide físicamente una obra en varias piezas, ya que ambas manifestaciones tienen el mismo origen, se puede decir que en el arte moderno y contemporáneo, las fronteras entre lo que es una composición reticulada o tabicada y un políptico, a menudo desaparecen y sus combinaciones admiten muchas variantes, como se ejemplifica mediante la siguiente serie de obras.

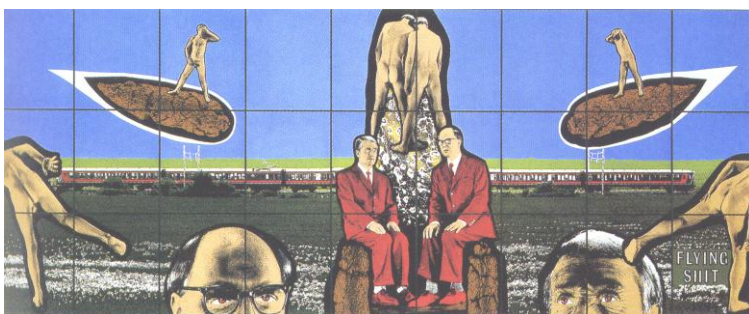


Fig.39. *Mierda voladora*, Gilbert and George, 1994. Montaje con fotografías, 253 x 639 cm.

---

<sup>15</sup> *Ibíd.*, p. 69

<sup>16</sup> *Ibíd.*, p. 71



La figura 39 nos muestra una obra compuesta por una cuadrícula de paneles individuales, colocados uno junto al otro, de manera que la separación entre ellos es percibida como una delgada línea negra, es un políptico que simula ser una composición reticulada, ya que los autores no han evidenciado, por medio de una separación física, que la composición este realizada en varios paneles, por lo que el espectador percibe la separación como líneas negras sobre una composición única: la separación no da preponderancia a un área en particular, ésta se da de manera regular y perfectamente geométrica, ocasionando con ello la sensación de frialdad y distanciamiento.<sup>17</sup>

A diferencia de la anterior, la figura 40 nos muestra una obra en la que la división del plano bidimensional, mediante compartimentos, sucede en un mismo soporte, acentuando el carácter pictográfico mediante el manejo de símbolos, y un sentido narrativo que la acerca al arte primitivo. A cada división del plano corresponde una figura diferente, los límites de estas figuras invaden los planos aledaños, esta ambigüedad y el hecho de que las divisiones no sean regulares, sino de formas y tamaños diferentes, le imprime a la obra calidez, haciendo evidente su carácter manual.<sup>18</sup>



Fig. 40. *Los encantados*, Adolph Gottlieb, 1945. Óleo sobre lino, 122 x 92.5 cm. Fundación Adolph y Esther Gottlieb, Inc., Nueva York.

---

<sup>17</sup> Fabián Chueca y Juan Manuel Ibeas, *El arte del siglo XX*, México, Plaza & Janés, 1999, p.159

<sup>18</sup> *Ibíd.*, p.174

En la figura 41 se presentan ambas formas de división del plano bidimensional, es una composición reticulada en franjas alternas horizontales y verticales de pintura al óleo, que cubren tres paneles que han sido unidos para crear una sola pintura. Las interrupciones son deliberadamente discordantes y aumentan la sensación de conflicto entre los paneles desalineados.<sup>19</sup>

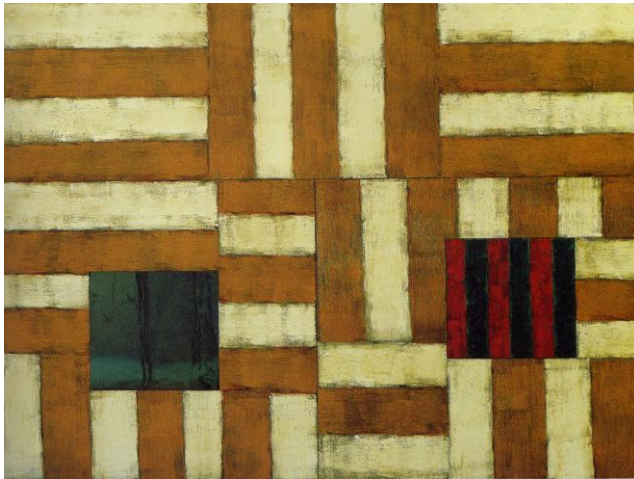


Fig. 41. *Por qué y qué (amarillo)*,  
Sean Scully,  
Óleo sobre lienzo, 244 x 305 cm.

*Circo dórico* (Fig. 42) es una obra en la que su autor se ha valido de diferentes medios para su creación, consta de una colección aleatoria de recortes de revistas y materiales que han sido colocados como en un periódico mural, su disposición hace pensar en una retícula creada a partir de los recortes y los retazos de tela, que dividen el espacio en tres grandes áreas que a su vez se subdividen de manera ordenada. Una de las razones de dividir el espacio en una obra, que en este caso no es estrictamente bidimensional, es el hecho de permitir que en una misma obra coexistan diferentes técnicas consideradas generalmente opuestas.<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> *Ibíd.*, p. 419

<sup>20</sup> *Ibíd.*, p. 380

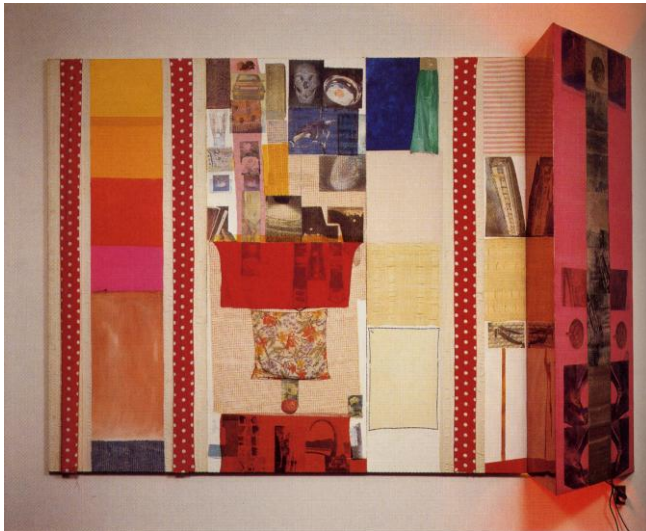


Fig. 42. *Circo dórico*,  
Robert Rauschenberg, 1979.  
Diversos medios sobre tablero,  
244 x 346 x 66 cm.

Rosalind Krauss escribió en 1978 un ensayo<sup>21</sup> acerca de la retícula, considerándola como manifestación del arte moderno durante el s. XX, al convertirse en emblema del arte que vuelve la espalda a la naturaleza. Según Krauss, la retícula dotada de un nuevo significado emergió de la pintura cubista de preguerra para hacerse cada vez más manifiesta, anunciando la voluntad de silencio del arte moderno, su hostilidad hacia la literatura, la narración y el discurso. Reafirma el carácter del arte moderno de dos maneras: espacial y temporal; en el sentido espacial, la retícula declara la autonomía de la esfera del arte, ya que su forma allanada, geometrizada y ordenada es antireal y antimimética, no es resultado de la imitación, sino de la determinación estética, así declara el carácter autónomo y autorreferencial del arte. En el sentido temporal, al “descubrir” la retícula, el cubismo, De Stijl, Mondrian o Malevich desembarcaron en el presente, declarando la pertenencia al pasado de todo lo demás.

Aunque la retícula proyecta la superficie de la pintura en sí misma y este fundamento remite al materialismo, al decir de R. Krauss, Mondrian y Malevich no hablan de lienzos, pigmentos, grafito o cualquier tipo de materia: hablan del ser, el conocimiento y el espíritu. Esta ambivalencia en el sentido de la retícula, su conexión con la materia por un lado y con el espíritu por el otro, revela la escisión

---

<sup>21</sup> Rosalind E. Krauss, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza Forma, 1996. p. 23-24

entre materia y espíritu; entre ciencia y filosofía.<sup>22</sup> La retícula testimonia que el artista, ante la necesidad de elegir entre lo sagrado y lo seglar, intenta tomar partido por ambas y en ese sentido, ésta, posibilita la existencia de una contradicción entre los valores de la ciencia y los valores espirituales.<sup>23</sup>

Al realizar un análisis estructuralista del éxito de la retícula, Krauss encuentra que presenta tres aspectos: cuantitativo, relacionado con el número de artistas que la han utilizado en el s. XX; cualitativo, ya que se ha convertido en el medio de expresión de algunas de las principales obras del arte moderno; ideológico, ya que es capaz de actuar como emblema de lo moderno en una obra de arte independientemente de su calidad.

Según Krauss, las fuentes de la retícula y su contradicción, sus fundamentos históricos, se encuentran en la literatura científica del s. XIX, específicamente en los estudios de óptica especializados en la psicología de los mecanismos de percepción de la luz y el color que influyeron en los artistas. Estos tratados estaban ilustrados con retículas, entonces, éstas eran una matriz de conocimiento que en su abstracción expresaban una separación entre la percepción y el mundo “real”. La retícula como símbolo de la infraestructura de la visión se convirtió en un rasgo recurrente en la pintura de los neoimpresionistas: Seurat, Signac, Cross y Luce, que mientras más profundizaban en la óptica fisiológica más “abstracto” hacían su arte.

La retícula aparece en el arte simbolista –que buscaba no una imitación de lo real sino una comprensión metafísica que alentaba diversas interpretaciones - bajo la forma de ventanas, cuyo interés remite al romanticismo, aunque los pintores y poetas simbolistas le dieron una dirección moderna. En el caso de Mallarmé, la ventana era un complejo signo polisémico con el cual proyectar la “cristalización de la realidad del arte”<sup>24</sup>

---

<sup>22</sup> *Ibíd.*, p.26

<sup>23</sup> *Ibíd.*, p. 29

<sup>24</sup> *Ibíd.*, p. 31

Los listones de las ventanas – la retícula – son el símbolo del arte simbolista, funcionan como una representación a múltiples niveles, a través de ella se alude a formas del Ser. Krauss apunta que detrás de cada retícula del arte del s. XX se encuentra una ventana simbolista expuesta a la manera de un tratado de óptica.

En una lectura centrífuga, la retícula se extiende hacia el infinito en todas direcciones, presenta la obra como un fragmento cortado de un tejido infinitamente mayor, forzando el reconocimiento de un mundo más allá del marco. En la lectura centrípeta, es una representación de todo lo que separa a la obra de arte del mundo, es una introyección de los límites del mundo en el interior de la obra; es una proyección de lo que hay dentro del marco sobre sí mismo, una modalidad de repetición cuyo contenido es la naturaleza convencional del propio arte. Una de sus características es su capacidad para servir de modelo de lo antievolutivo, lo antinarrativo y lo antihistórico.<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> *Ibíd.* pp. 33 y 37



### 3.1.2. El uso del políptico en el grabado.

El exvoto de oro, el retablo, el díptico, el fresco y por último el cuadro son adecuaciones del amor a los restos fúnebres depositarios de sentido religioso. Desde que la imagen se separó de las paredes de la gruta, se unió al hueso, al marfil, al cuerno, a la piel del animal, materiales que se obtienen con la muerte, el cadáver fue sustancia y materia prima. La tibia o víscera disecada del santo y mártir reclaman el relicario; por lo tanto el oratorio o el santuario. Así se pasa, sin que nadie se dé cuenta, del amor a los huesos al amor del arte; de los restos a la reliquia, y de ésta a la obra de arte.<sup>26</sup>

Por políptico –del griego *polyptykhos*, poli muchos y *ykhos* plegable<sup>27</sup>– se entiende una pintura o talla en relieve que consta de más de tres paneles u hojas. La forma más usual del políptico era la de un retablo de altar.<sup>28</sup> Esta definición se aplica también al grabado y la fotografía, extendiéndose en el arte contemporáneo a obras no estrictamente bidimensionales y ahora más usuales que el retablo de un altar (Fig. 43).

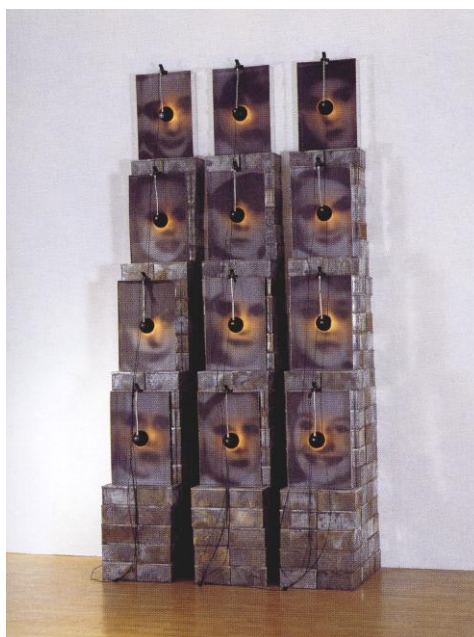


Fig. 43. Christian Boltansky, *Relicario*, 1990. Fotografías, archivadores metálicos, latas, alambres y lámparas. 276 x 168 x 92 cm.

<sup>26</sup> Régis Debray, Op. cit., p. 26

<sup>27</sup> Por díptico, del lat. *yclus* y gr. *ykhos*, se entiende un cuadro o bajo relieve formado por dos tableros que se cierran como las tapas de un libro, díptica tiene también la acepción de tabla. Tríptico del gr. *tríptykhos* que significa triplicado, plegado en tres, es una pintura, grabado o relieve dividido en igual forma, libro o tratado que consta de tres partes y tablita para escribir, dividida en tres hojas, de las cuales las laterales se doblan sobre la del centro y en su acepción más simple conjunto de tres elementos. Microsoft Bookshelf en español.

<sup>28</sup> Luis Monreal y Tejada y R.G. Hagggar, *Diccionario de términos de arte*, Barcelona, Juventud, 1999, p. 328

Hasta ahora se han considerado las diferentes formas de fragmentación del plano bidimensional centrandó las diferentes concepciones de este fenómeno en occidente, sin embargo no podría dejar de mencionarse al grabado y la estampa japonesa que provocó un impacto notable en los artistas impresionistas y postimpresionistas. El grabado japonés que utiliza también la división del plano bidimensional por lo que haremos un breve recuento de sus características. Antes de 1700, casi todo el arte impreso en Japón con elementos de *Ukiyo-e*<sup>29</sup> se hacía en forma de álbum o libro ilustrado y eran anónimos; fue a mediados del s. XVII cuando los artistas comenzaron a firmar sus obras. A partir de la segunda mitad del s. XVIII y hasta el s. XIX es cuando la difusión del grabado en madera con temas *Ukiyo-e* llega a tener un notable auge, los artistas comienzan a ser conocidos y las obras de los más famosos (Moronobu, Harunobo, Utamaro, Eishi, Shunsho, Kuniyoshi, Hiroshige y Hokusai) fueron localizadas y coleccionadas. Las estampas eran hechas en una sola hoja, pero los temas, muchas veces se desarrollaban en dípticos, trípticos y polípticos.<sup>30</sup>

En la primera mitad del s. XIX, hubo un notable apogeo de la estampa japonesa con la representación de paisajes, diseñados por Hiroshige y Hokusai, quienes fueron muy reconocidos dentro y fuera de Japón, al abrirse el país al extranjero durante el periodo de la restauración Meiji, que comprende de 1868 a 1912. Su obra fue conocida en Europa e influyó a los pintores impresionistas y postimpresionistas: Manet, por ejemplo, pintó en su *Olimpia* un biombo japonés a espaldas del personaje.<sup>31</sup> En las composiciones de Bonnard y Vuillard, cuidadosamente reticuladas se aprecia el gusto por la estampa japonesa, rica en tabicados.

---

<sup>29</sup> Edgardo Ganado Kim "Introducción al Ukiyo-e", en catálogo de la exposición: *Ukiyo-e estampas japonesas*, CNA, Museo Carrillo Gil, INBA, 1996. p. 20. Aunque el *Ukiyo-e* nos remite, en nuestros días, a pinturas y estampas con tema de bellas mujeres, actores de teatro o escenas eróticas, se debe tener en cuenta que el concepto es más amplio. El *Ukiyo-e* fue un fenómeno social y artístico del período *Tokugawa* o *Periodo de Edo*, que comprende de 1600 a 1868 en Japón. En los primeros años del período, *Ukiyo* era una palabra que designaba, debido a las ideas budistas importadas de China, "mundo de sufrimiento", derivada de *uki*, sufrimientos y *yo*, mundo. Posteriormente el término adquirió la acepción de "flotar" que metafóricamente se entiende como "felicidad", se traduce como "mundo efímero, fugaz o transitorio". A partir de este concepto surgieron varios productos a los que se les antepone la palabra *Ukiyo* como bolsas, paraguas, sombreros, etc.

<sup>30</sup> *Ibíd.*, p. 21

<sup>31</sup> *Ibíd.*, p. 22

Otro género importante de estampa japonesa, relacionado íntimamente con el *Ukiyo-e*, fue el *Surimono*, que era un libro de poemas ilustrado con grabados referentes al texto y mandado a hacer de manera particular y en edición limitada (fig. 44).<sup>32</sup>



Fig. 44. Tsukioka Yoshitoshi, escena de una mujer que mató a su enamorado, 1887, 35 X 24 cm.

El periodo *Momoyama* del arte japonés, entre los siglos XVI y XVII, se caracteriza por la pintura en biombos y paneles con vigorosos diseños de árboles, animales, flores, etc., pintados con vivos colores sobre hojas de oro puro, algunas características de este período las tomó el *Ukiyo-e*, como el fondo de oro y los soportes a manera de biombo.

Al principio del periodo sólo los personajes más destacados de la vida política, social y militar (*samurai*, prósperos comerciantes, cortesanos y *daimyos*) fueron quienes mandaron a hacer biombos y paneles con representaciones de bellas mujeres y escenas de la vida cotidiana y de sus posesiones. Al irse popularizando las representaciones pintadas, el público que no podía comprar una obra original, comenzó a adquirir estampas que reproducían las escenas de los *Ukiyo-e*.<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> Ídem.

<sup>33</sup> *Ibíd.*, pp. 17-20



Fig. 45. Kikukawa Eizan, Tres *oiran* ataviadas con lujosos *doucha* bajo unos cerezos, 1804-1818, 37 x 25 cm. cada estampa

Los temas más frecuentes en grabado del *Ukiyo-e* fueron los *Yakusha-e*, de actores de *Kabuki*; las *Bijin-ga*, (Fig. 45) de bellas mujeres, y entre los más populares y exitosos, estaban los *Shunga-e*, en los que se representan escenas eróticas, que también servían como manuales para las cortesanas o como imágenes para la seducción.<sup>34</sup>

La importancia del grabado y la estampa, ya sea, perteneciente a oriente o de tradición occidental, se genera debido al interés actual por analizar sus procesos de creación y estudiar sus técnicas con un afán renovador, es así que el arte contemporáneo ha adoptado algunas fórmulas de composición cuyos antecedentes se pueden encontrar en el medio gráfico, como aquellas en que se utiliza el plano de la representación como una retícula de ventanas en las que se disponen imágenes y motivos de distinta naturaleza. Desde una interpretación clásica, el plano del cuadro quedaba articulado como una narración fragmentada en episodios, en los que, en cada uno de ellos, se representaba un fragmento del conjunto de la realidad (como puede ser la experiencia que nos transmiten desde los retablos religiosos hasta los libros de cordel y *aleluyas*).

Visto desde una concepción moderna, el plano del cuadro se convierte en un campo interactivo de distintos elementos y fragmentos que completan el todo de la representación. Aunque la noción de collage tiene mucho que ver en esto,

---

<sup>34</sup> *Ibíd.*, p. 20

los antecedentes más cercanos al medio gráfico artístico de estas formas de composición, se encuentran en el campo de la ilustración del libro. Las ilustraciones, al servir principalmente para documentar, han sido elaboradas con el fin de abarcar, lo más detallada y completamente posible, una idea o conjunto de éstas. La forma de mostrarse sobre la página no se ha ceñido siempre a las formulas establecidas en las artes mayores, sino que se han regido por un principio general de economía.<sup>35</sup>



Fig. 46. *Sin título (No somos lo que parecemos)*, Barbara Krueger, 1988. Serigrafía fotográfica sobre vinilo, 278 x 244 cm. Colección particular.

La obra de Krueger (Fig. 46)<sup>36</sup> ofrece, mediante líneas rojas y el uso de la tipografía, una separación del primer plano del rostro femenino que reafirma el sentido crítico de la imagen, tan característico de la autora. En esta obra, la superposición y la fragmentación son un procedimiento alegórico.

<sup>35</sup> Juan Martínez Moro, *Op. cit.*, pp. 117-118

<sup>36</sup> Fabián Chueca y Juan Manuel Ibeas, *Op. cit.*, p. 254



Fig. 47. *Diosas del cielo- Acróbatas egipcias*, Nancy Spero, 1987. Impresión a mano y collage sobre papel, 274 x671 cm. Colección Particular.

La figura 47<sup>37</sup> nos muestra una obra compuesta por 11 paneles verticales, sobre los cuales han sido pegadas e impresas figuras femeninas, dispuestas en este formato se asemejan a jeroglíficos que aluden al mito y la magia, pero que plantean una crítica a la visión masculina del cuerpo femenino y su representación a través del tiempo.

Resulta evidente que la historia del políptico se encuentra vinculada con las concepciones de la división del plano bidimensional y que se torna válida de acuerdo al significado que el artista de diferentes épocas y lugares le otorgan para resaltar el contenido y fines de la imagen representada. Con el advenimiento del concepto contemporáneo de composición y presentación física de la obra de arte es claro que las sutiles fronteras entre todos los conceptos revisados - y que refieren ya sea a la división del plano por registros, ya sea a la reticulación o al políptico- tienden a disolverse y tal vez la reflexión quisquillosa que se daría sería en el sentido de que se tiende a llamar genéricamente políptico a toda obra unitaria que se presenta en módulos separados y tal vez no lo sea en estricto sentido, pues no siempre en algunas obras que se presentan como tales, se tiene la posibilidad física de plegarla sobre sí misma.

---

<sup>37</sup> *Ibíd.*, p. 437



### 3.2. Presentación de los siete polípticos

La técnica elegida para la realización de los siete polípticos monumentales, fue la xilografía, con métodos ortodoxos o en combinación con procedimientos de estampación propios de la monotipia. Para su manufactura se utilizaron placas de pino trabajadas a la talla directa. Las placas fueron impresas en tela y papel, en color y al blanco y negro. Además se presenta, a manera de apéndice, una serie de siete litografías con el mismo tema.

Los pecados de la gula y la lujuria tienen una íntima relación con la sexualidad, concebida como síntesis de todos los excesos. En las obras correspondientes a estos pecados, he realizado una simplificación de los elementos de la composición, en relación con el relato del pecado original. En otras ocasiones estos elementos pierden su configuración y se vuelven irreconocibles, obedeciendo a un lenguaje más íntimo, en el que no se sigue el modelo sino la emoción que suscita, en la que se mezcla la visión personal contemporánea del tema.

En *Gula* (Fig. 48), el fruto del árbol de la sabiduría, adquiere la forma de una semilla que está germinando o ha sido penetrada, el tamaño de la representación se ha magnificado y abarca totalmente el primer segmento del políptico. Se puede identificar la adquisición de conocimiento como un descubrimiento sexual por parte de Adán y Eva. En el segundo segmento hay una representación de Eva, que responde a la estética fragmentaria de la representación del cuerpo, y una representación del árbol de la ciencia; elementos que aluden al origen que este mito de creación otorga a la humanidad. En el conjunto que forman los siguientes segmentos del políptico, hay una representación de un paisaje que alude al paraíso perdido, se dividió, en fragmentos verticales, en un mayor número de piezas con la intención de representar que también es la imagen fragmentada del mundo cuyo dominio y uso es concedido a la humanidad. En este políptico cada pieza tiene una relación narrativa con las otras y el conjunto suma siete, que es considerado el número de la plenitud, en alusión a la creación perfecta de Dios antes del pecado original.

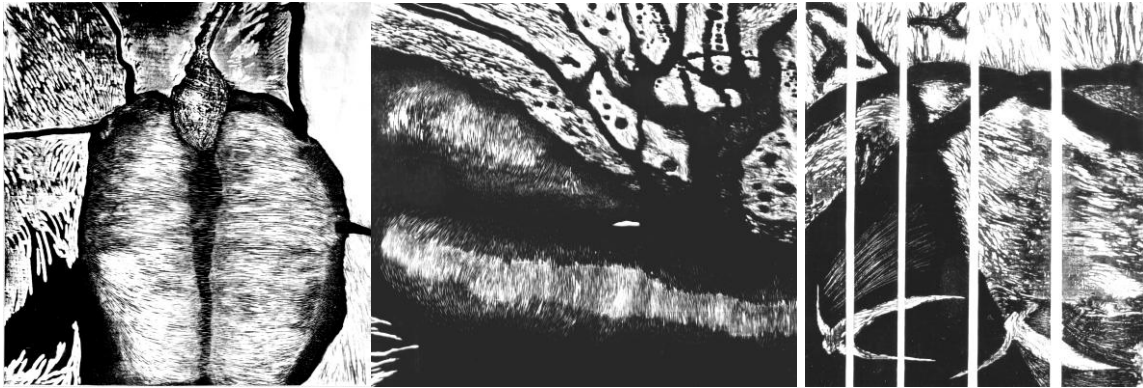


Fig. 48. *Gula*, xilografía impresa sobre manta, 110 x 320 cm., 2003

En *Lujuria* (Fig. 49) por el contrario, cada segmento es independiente de los otros. El conjunto se conforma con las distintas visiones de un mismo tema, son representaciones de procesos biológicos del acto sexual, en que se involucran fluidos y partes de los genitales. Estas formas fragmentadas y magnificadas pierden su forma original y se presentan como paisajes interiores, como una metáfora de lo orgánico y primigenio. La relación entre los diferentes segmentos no es narrativa y por tanto no guardan proporciones similares ni se presentan alineadas.

Se utilizó el recurso de plantear la magnificación de los elementos porque la percepción del pecado, como lo concebimos en occidente, involucra un proceso en que los acontecimientos biológicos no pueden reducirse a una sola realidad material y objetiva; son rebasados por el significado que se les puede dar y este no es puramente individual, al contrario, siempre depende, en mayor o menor grado, de las representaciones colectivas que el sujeto encuentra a lo largo de su vida, por lo que las imágenes de esta pieza tienen el propósito de sugerir que se extienden en el espacio fuera de los límites de la pieza.



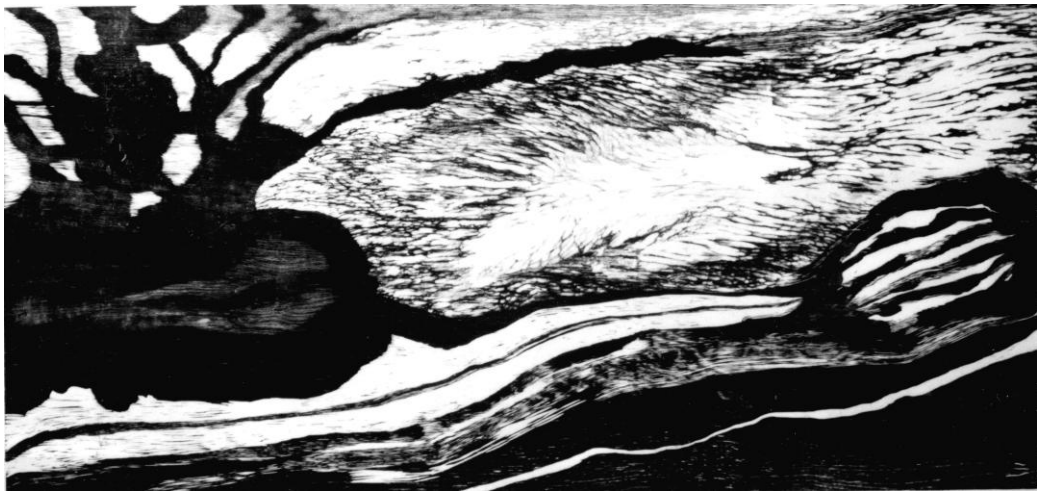


Fig. 49. *Lujuria*, xilografía impresa sobre pellón, 200 x 170cm, 2003

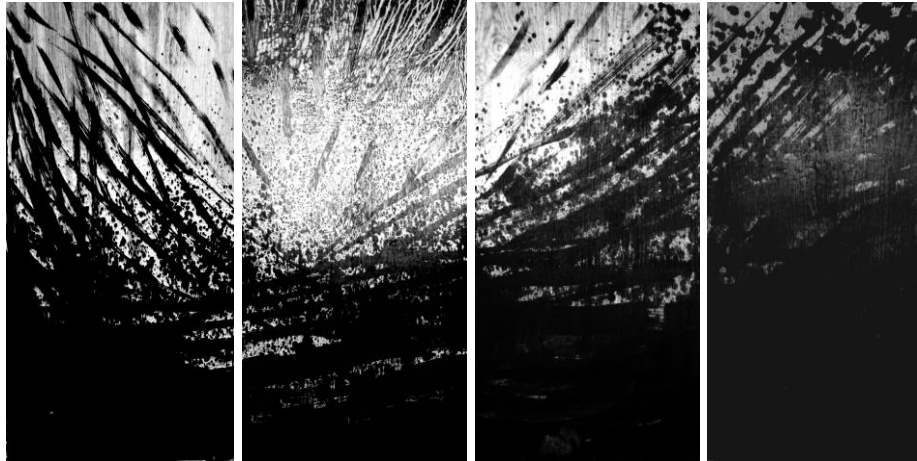


Fig. 50. *Pereza*, xilografía impresa sobre papel, 120 x 240cm., 2004

El políptico *Pereza* (Fig. 50) es también un paisaje interior, sólo que este representa más un estado mental que un proceso biológico. Hay un rasgo de humor que se manifiesta en la realización formal, esta obra es la más laboriosa y la que requirió mayor tiempo en su realización, debido al proceso casi mecánico de tallar los centenares de puntos que la conforman. La pereza se definió como *tristeza que fatiga* es decir, una tristeza que deprime a tal grado que suprime la voluntad para actuar, este estado de ánimo se caracterizaba por traer consigo inquietud, soledad, inestabilidad y abandono, porque suponía un alejamiento de Dios. En la obra que se presenta se observa en primer plano la explosión de una masa negra que se desintegra para dar paso a la luz que se encuentra detrás. La luz y la sombra ocupan casi la misma superficie porque los seres humanos estamos constituidos de la misma manera. La imagen está dividida en cuatro partes, porque cuatro es la cifra del mundo, y fue concebida como una imagen única que se fragmenta para simbolizar la escisión de nuestra vida espiritual.

El políptico *Envidia* (Fig. 51) consta de 16 piezas que son representaciones en diferentes niveles de las ambiciones de la especie humana y la relación con su entorno, casi siempre marcadas por la pertenencia y el poder. La palabra envidia viene del vocablo latino *invidere* que significa ver deficientemente, de manera torcida, con ánimo hostil, la envidia es un modo “torcido de mirar”. En la obra que

se presenta se recurrió a diferentes niveles de abstracción, de tal manera que se acerca demasiado, en algunos segmentos a un lenguaje casi naturalista. En uno de los segmentos aparece una mujer que tiene velado el rostro, significando su incapacidad para ver claramente el entorno que la rodea y que se representa más abstractamente porque lo que se mira y se desea se desdibuja progresivamente. También aparece, en otro segmento, la cabeza de un hombre o una mujer de cuya boca salen una especie de serpientes simbolizando las palabras torcidas.

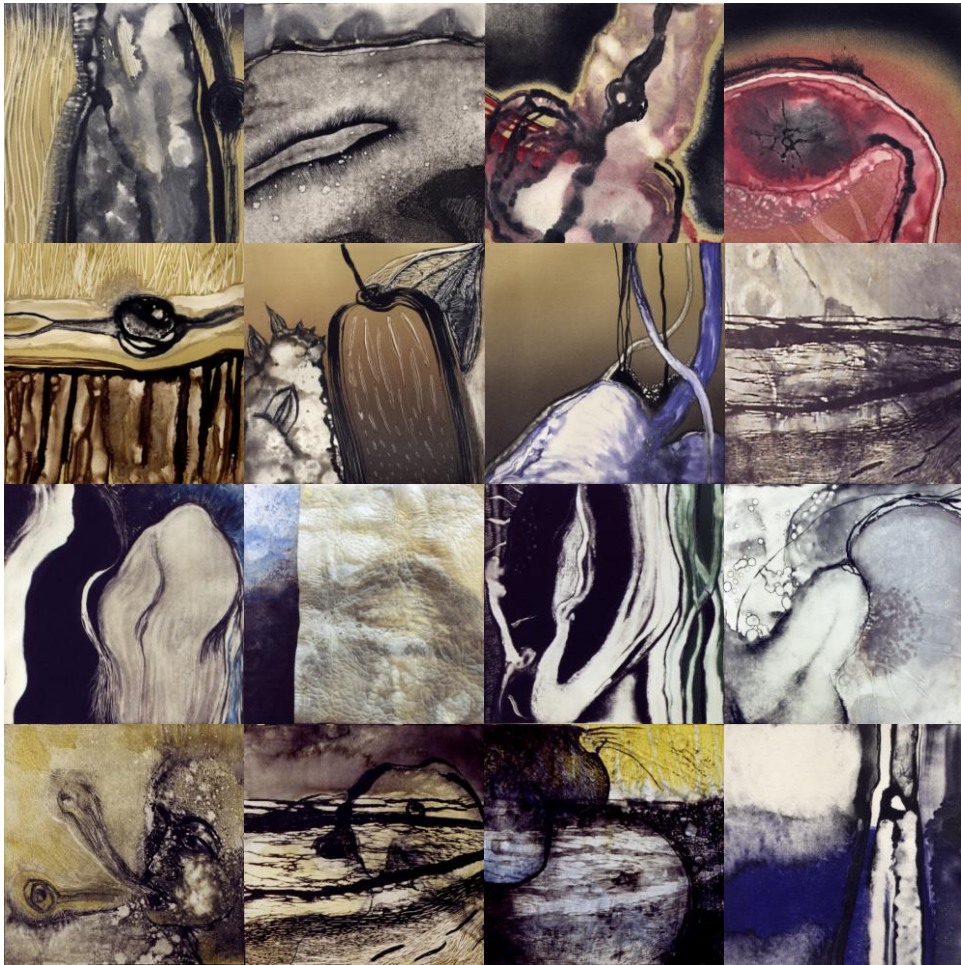


Fig. 51. *Envidia*, monotipia a partir de matrices xilográficas impresa sobre papel, 200x 200 cm.,  
2004

El políptico *Soberbia* (Fig. 52) representa la magnitud de los procesos biológicos de decadencia del cuerpo, en los cuales la intervención un organismo diminuto, por ejemplo el virus del sida, hace la diferencia entre la vida y la muerte, los humanos somos frágiles y mortales: sucumbimos ante seres diminutos alojados en la sangre. La muerte remite al hombre al problema crucial de su relación con el tiempo, representa el fin de una historia individual, el hombre enfrentado con el pensamiento de su propia muerte tiene la experiencia de la soledad y la angustia del tiempo que pasa vuelve más áspero el deseo de apropiación. La soberbia tiene su origen en el deseo de apropiarse de las cualidades y conocimientos de los dioses, para consecuentemente ser inmortales, no hay nada más alejado de la condición humana.

En occidente la problemática del tiempo y la muerte no pueden disociarse de la noción de pecado, consecuentemente aparecen en la imagen formas que nos evocan la descomposición del espíritu y del cuerpo, a la manera de las naturalezas muertas que tenían la intención de recordarnos que todo lo vivo se marchita. En la Edad Media se creía que eran cuatro las formas cotidianas en que se expresa el orgullo de los arrogantes, por eso razón el políptico se fragmentó en cuatro partes, divididas a su vez, en tres.

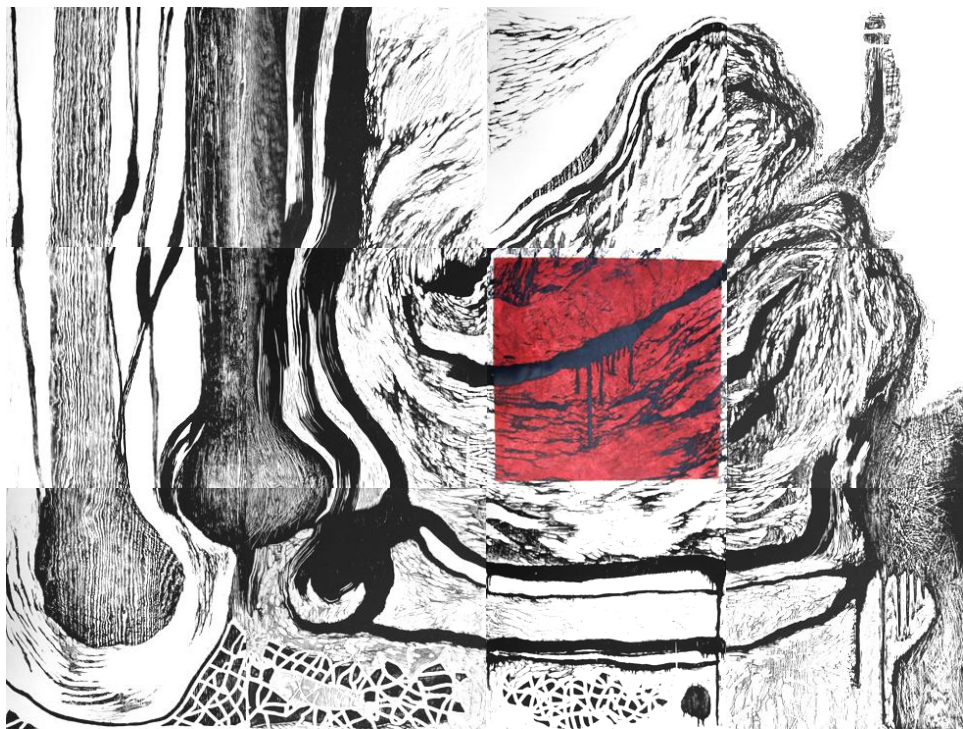


Fig. 52. *Soberbia*, xilografía impresa sobre pellón, 180 x 240 cm., 2003



El políptico *Avaricia* (Fig. 53) está compuesto de seis collages en los que fragmentos saturados de impresiones xilográficas, se superponen a una superficie plana y lisa de color. La composición de cada segmento del políptico está organizada de manera racional y geométrica que contrasta con la saturación y desorden de los fragmentos impresos arbitrariamente. Los fragmentos saturados representan el deseo de poseer más espacio y riquezas; el espacio plano la imposibilidad de lograrlo y estar libre de pecado, según los preceptos religiosos, porque los bienes temporales no pueden ser poseídos simultáneamente por muchos, por lo cual si un hombre posee en exceso, los otros carecerán de ellos. En uno de los fragmentos aparece una cruz inclinada como una crítica a la perversión de los preceptos en la que han incurrido sus propios creadores.



Fig. 53. *Avaricia*, xilografía y collage, 300 x 300 cm, 2004

En el políptico *Ira* (Fig. 54 y 55), las líneas negras que se proyectan sobre el espacio blanco, conforman un horizonte vacío que evoca la soledad y el miedo que provoca la ausencia de lo vivo. Las líneas negras configuran dos formas, muy parecidas entre sí, pero de tamaño diferente, que se enfrentan en el espacio. La ira provoca la destrucción, en mi visión del mundo contemporáneo, la máxima expresión de la ira es la guerra. En esta obra aparece, nuevamente, el motivo de la cruz inclinada porque en la historia de la humanidad han existido siempre guerras que se tratan de justificar mediante dudosos motivos religiosos. Cabe recordar que está enraizada, en la configuración cultural de las civilizaciones occidentales actuales, la creencia de que existe una ira justificada: la ira de Dios ante la infidelidad del pueblo. Siguiendo esta reflexión, en otra versión de este políptico se encolaron al papel de algodón hojas de la Biblia y sobre ellas se imprimieron, con tinta negra y sepia, las placas de madera.



Fig. 54. *Ira*, xilografía impresa sobre pellón, 186 x 240 cm, 2003



Fig. 55. *Ira* (fragmento), xilografía impresa sobre papel de algodón y hojas de Biblia, 2003



### 3.2.1. Serie litográfica.



Fig. 56. *Lujuria 1*. Litografía. 23 x 37 cm. 2003



Fig. 57. *Lujuria 2*. Litografía. 23 x 37 cm. 2003





Fig. 58. *Gula 1*. Litografia. 32 x 20 cm.  
2003



Fig. 59. *Gula 2*. Litografia. 29 x 23 cm.  
2003



Fig. 60. *Ira*. Litografía. 20 x 17 cm. 2003



Fig. 61. *Avaricia 1*. Litografía. 30 x 27 cm.

2003



Fig. 62. *Avaricia 2*. Litografía. 30 x 27 cm.  
2002

## Conclusiones.

Para iniciar estas conclusiones será de gran ayuda retomar la cita de Paul Westheim que encabeza el primer capítulo de esta investigación: *Una obra es monumental cuando a la grandiosidad de la visión corresponde la grandeza de la configuración formal* ya que resume magníficamente el motivo de estas páginas, hay que considerar que en realidad el concepto de monumentalidad en relación al grabado responde a una serie de condiciones determinadas por la relación existente entre la escala tanto física como espiritual de la obra y su significado para el grupo social en el que surge y que condicionará también su permanencia como símbolo.

Entonces, el tamaño por si mismo no implica ni significa monumentalidad, es necesario considerar tanto el tema como las implicaciones espirituales en relación a la universalidad de los conceptos manejados. Existen temas que por su significado universal son monumentales, en cambio una obra de gran escala o tamaño que conmemora un acontecimiento privado, sin connotaciones culturales o arquetípicas para una civilización, no se puede adjetivar como monumental.

Es conveniente resaltar que la disciplina del grabado contiene en su producción la posibilidad de asumir una de las características que definen el concepto de *monumentalidad* o dimensión monumental, como lo menciona de forma esclarecedora el investigador Martínez Moro, ya que la relación que se entabla entre lo público y lo privado tiene su paralelo con la secuencia que se establece entre grabado y estampación, entre una prueba que ejecuta el artista y la multiplicación seriada de ésta. Puede decirse que entre estos dos momentos se verifica una diferencia de escala: mediante la multiplicación y la difusión de la estampa, con lo que desaparece el carácter de obra única y adquiere escala monumental.

El caso que ejemplifica magníficamente el concepto de monumental en relación al grabado es José Guadalupe Posada porque sus estampas se distribuían entre el pueblo, y su contenido pasaba a formar parte del dominio público, es decir, sus imágenes reflejaban la naciente identidad nacional y al



mismo tiempo contribuyeron a inaugurar una nueva estética. Su obra se ha mantenido vigente hasta nuestros días y ha sido masificada mundialmente por lo que puede decirse que estas características son las que permiten adjetivar su obra como monumental.

Como se advierte entonces la monumentalidad no tiene que ver con el tamaño físico de la obra sino con consideraciones de significado ya sea en un sentido arquetípico, cultural o personal. Sin embargo debemos mencionar lo que se ha dado en llamar *grabado monumental*, en su acepción más extendida y convencional, se refiere al tamaño de los trabajos que, creados para ser vistos a una distancia que no es la acostumbrada, que desbordan su formato habitual y rebasan el tamaño humano. Sin embargo, como ya se señaló, dicho formato por sí mismo no expresa monumentalidad: ésta no es producto de técnicas de composición o de las extravagancias formales, sino de significados latentes.

Paralelamente podemos argumentar que un artista dedicado a realizar grabados que rebasan la medida convencional de la platina de cualquier tórculo, el uso de la división del plano bidimensional y la subsecuente división en módulos de la placa grabada para ser impresa en partes, no sólo es una forma de superar una limitante técnica, es una forma de composición que plantea un significado de acuerdo con los planteamientos del artista.

Históricamente la fragmentación del plano bidimensional responde a la intención de narrar episodios del mismo relato o bien a separar los signos caligráficos de las imágenes, lo que culminó en dos grandes vertientes que fueron por un lado el desarrollo de la pintura mural incluyendo al retablo, y por otro el desarrollo del libro, desde el manuscrito hasta el libro multiplicado gracias a la imprenta, con el consecuente desarrollo del grabado en sus diferentes técnicas.

En el s. XX, la división del plano bidimensional como manifestación del arte moderno se convierte en emblema del arte que vuelve la espalda a la naturaleza, desde la pintura cubista hasta la pintura abstracta se hace evidente la voluntad de reafirmar la autonomía del arte y su necesidad de desembarcar en el presente. Al decir de R. Krauss, Mondrian y Malevich no hablan de lienzos, pigmentos, grafito o

cualquier tipo de materia: hablan del ser, el conocimiento y el espíritu. Esta ambivalencia en el sentido de la retícula, su conexión con la materia por un lado y con el espíritu por el otro, revela la escisión entre materia y espíritu; entre ciencia y filosofía. La retícula testimonia que el artista, ante la necesidad de elegir entre lo sagrado y lo seglar, intenta tomar partido por ambas y posibilita la existencia de una contradicción entre los valores de la ciencia y los valores espirituales.

Además de las anteriores consideraciones conceptuales y con profundos significados en el arte moderno, se encuentran consideraciones formales y de composición que impactan de forma novedosa: Las imágenes reticuladas o divididas de manera regular se extienden hacia el infinito en todas direcciones, presentando la obra como un fragmento cortado de un tejido infinitamente mayor, forzando el reconocimiento de un mundo más allá del marco. Como se analizó en el capítulo correspondiente a este tema, el arte contemporáneo se sirve también de la división del plano con su determinación de utilizar la repetición y el módulo como portador de significados propios de las manifestaciones artísticas actuales.

La noción de políptico se encuentra conceptualmente vinculada con las diferentes concepciones de la división del plano bidimensional, aunque se impone aclarar que actualmente se utiliza, de manera generalizada, como un término que indica una condición meramente formal, es decir, que una obra unitaria y bidimensional se encuentra dividida en módulos separados, aunque en estricto sentido y de acuerdo con el uso que tenía en el pasado, los polípticos poseían como característica principal que se podían plegar y pues no siempre en algunas obras que se presentan como tales, se tiene la posibilidad física de plegarlas sobre sí mismas.

Por otra parte la noción se torna válida con el advenimiento del concepto contemporáneo de composición y presentación física de la obra de arte en la que es claro que las sutiles fronteras entre todos los conceptos revisados - y que refieren ya sea a la división del plano por registros, ya sea a la reticulación o al políptico- tienden a disolverse.



Queda como último punto de estas conclusiones, explicar el sentido monumental del tema elegido en esta investigación – los siete pecados capitales- y para estos fines me serviré de la relación que existe entre lo monumental y lo urbano, no solamente por el espacio físico que estas pueden tener, sino en el significado implícito que el monumento tiene para el grupo social como un centro orientador que encierra un sistema de valores. El monumento constituye un elemento público que permite, al igual que en la experiencia sagrada, la recreación y fijación de modelos ejemplares de las actividades humanas.

También la elaboración y pronunciación de los siete pecados capitales, y su consecuente sentido de ordenación social, por parte de los Padres de la Iglesia, constituye un intento por cumplir con un asunto por demás relevante para la cristiandad que es la salvación del hombre, a través de la contención del pecado y la redención del pecado original. Se entenderá esta tarea como un aparato regulador de enorme magnitud cuyas consecuencias son evidentes en la mayor parte de occidente.

La propuesta plástica que forma parte de esta investigación se orienta hacia la representación psicológica del tema y apela a la percepción de símbolos que forman parte del bagaje artístico y cultural del arte moderno y contemporáneo. Considero la obra presentada como heredera del surrealismo sígnico y del expresionismo abstracto. La imagen abstracta juega un papel importante en el desarrollo de este trabajo pues refleja, a partir de su capacidad de representar lo imperceptible, la necesidad casi natural –individual o social– de recurrir a símbolos con los cuales poner en primer plano las relaciones entre las distintas partes que componen un fenómeno antes que la mera mimesis detallista de sus partes por lo que puede decirse que este tipo de imagen, y su contenido simbólico, ponen de relieve cierto “esqueleto estructural” fundamental en la definición de los distintos elementos que integran dicho fenómeno y que, en un plano más amplio, constituyen gran parte de la producción plástica de todo grupo social, incluidos los más primitivos .

## **Bibliografía**

**Bachelard**, Gastón, *La poética del espacio*, México, FCE, 1965

**Becker**, Ernest *El eclipse de la muerte*, México, FCE, 1977

**Becks-Malorny**, *Ensor*, Madrid, Taschen, 1999

**Bocola**, Sandro, *El arte de la modernidad. Estructura y dinámica de su evolución de Goya a Beuys*, Barcelona, Serbal, 1999

**Brandolino**, Domenico, "Los vicios capitales",  
<http://www.sanpablo.com.mex/vidapastoral/vp-ene-feb-2000>

**Carey**, Frances, *The Apocalypse*, Londres, British Museum Press, 1999

**Chevalier**, Alain, *Diccionario de símbolos*, México, Anaya, 1990

**Chueca**, Fabián y Ibeas, Juan Manuel, *El arte del siglo XX*, México, Plaza & Janés, 1999

**Cirlot**, Lourdes, *Primeras vanguardias artísticas*, Barcelona, Lahor, 1993

**Debray**, Régis, *Vida y muerte de la imagen. La historia de la mirada en occidente*, Barcelona, Paidós, 1994

**Eliade**, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, España, Ed. Labor, 1994

**Espíndola**, Víctor Manuel, *Leopoldo Méndez*, México, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1984

**Gállego**, Julián, *El cuadro dentro del cuadro*, Madrid, Cátedra, 1991

**Ganado**, Kim, Edgardo, "Introducción al Ukiyo-e", Catálogo de la exposición: Ukiyo-e estampas japonesas, CNA, 1996

**Garza**, Ignacio "Los siete pecados capitales", Diario de México, México, D.F., 6 de octubre de 2001 [www.diariodemexico.com.mx](http://www.diariodemexico.com.mx)

**Guash**, Anna María, *El arte último de siglo XX*, Madrid, Alianza Forma, 2000

**Gubern**, Román, *La mirada opulenta*, Gustavo Gili, Barcelona, 1987

**Karcher**, Eva, *Dix*, Madrid, Taschen, 1992

**Krauss**, E. Rosalind, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza Forma, 1996

**La Santa Biblia**, Antiguo Testamento, Antigua versión de Casiodoro de Reina, 1569, México, La palabra de Dios

**Lefebvre**, Henri, *El derecho a la ciudad*, Barcelona, Editorial Península, 1985

**Liotard**, Jean Francois, *La posmodernidad (explicada a los niños)*, España, Gedisa, 1995

**Martínez**, Moro Juan, *Un ensayo sobre grabado (A finales del siglo XX)*, España, Creática, 1998

**Monreal y Tejada**, Luis, *Diccionario de términos de arte*, Barcelona, Juventud, 1999

**Muraro**, Giordano, "Los vicios capitales: la lujuria"

<http://www.sanpablo.com.mx/vidapastoral/vp-mayo-junio-2000.especial.htm>

\_\_\_\_\_, "Avaricia: deseo y búsqueda desenfrenada de riquezas"

[http://www.sanpablo.com.mx/vidapastoral/vp\\_ene\\_feb\\_2000/1.htm](http://www.sanpablo.com.mx/vidapastoral/vp_ene_feb_2000/1.htm)

**Panofsky**, Erwin, *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza Editorial, 1984

\_\_\_\_\_, *Vida y arte de Alberto Durero*, Madrid, Alianza Forma, 1982

**Pérez**, Escamilla, Ricardo, et. al., *Nación de imágenes. La litografía mexicana del siglo XIX*, México, CONACULTA, 1994

Pérez de Moya, Juan, *Comparaciones o símiles para los vicios y virtudes*, Madrid, Biblioteca Castro, 1996

**Petersen**, "Siete pecados", <http://faculty.washington.edu/petersen/lba7pecados.htm>

**Piana**, Giannino, "La ira", [http://www.sanpablo.com.mx/vidapastoral/vp\\_mar\\_abril\\_2000.especial](http://www.sanpablo.com.mx/vidapastoral/vp_mar_abril_2000.especial)

\_\_\_\_\_, "Envidia su presencia en las primeras páginas de la Biblia", <http://www.sanpablo.com.mx>.

**Póntico**, Evagrio "Sobre los ocho espíritus malvados"

<http://www.multimedios.or/docs/d000170/p000001.htm>

**Puech**, Henri-Charles, *Las religiones en el mundo mediterráneo y en el oriente próximo I*, México, Siglo XXI, 1986

**Reáu**, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Antiguo Testamento*, Tomo I, Vol. I, Barcelona, Serbal. 1996

\_\_\_\_\_, *Iconografía del arte cristiano, Iconografía de la Biblia, Nuevo testamento*, Tomo I, Volumen II, Barcelona, Serbal, 1996

\_\_\_\_\_, *Iconografía del arte cristiano, Iconografía de los santos, de la A a la F*, Tomo 2, Vol. 4, Barcelona, Serbal, 1997

**Ripa**, Cesare, *Iconología*, Tomo I, Madrid, Akal, 1987

**Rodríguez**, García, Cristina, et al., *El grabado: historia y trascendencia*, México, UAM, 1989

**Santo Tomás**, *Suma Teológica*, Tomo XIII Fortaleza y Templanza, Buenos Aires, Club de lectores, 1989

\_\_\_\_\_, *Suma Teológica*, Tomo XIII, Fortaleza y Templanza, Buenos Aires, Club de lectores, 1947

\_\_\_\_\_, *Suma Teológica*, Tomo VII/II El pecado, Buenos Aires, Club de lectores, 1987

\_\_\_\_\_, *Suma teológica*, Tomo X La caridad, Buenos Aires, Club de lectores, 1947

**Tibol**, Raquel, *Gráficas y neográficas en México*, México, SEP-UNAM, 1987

**Vázquez**, Lilia Granillo, "La envidia como cultura: el caso mexicano", México, UAM-A, Las jornadas metropolitanas de estudios culturales, 1996

**Westheim**, Paul, *El grabado en Madera*, México, FCE, 1984

**Westheim**, Paul, *La calavera*, México, FCE, 1996