



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

LA MUERTE FRAGMENTADA
HACIA UNA PROPUESTA PICTÓRICA

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRA EN ARTES VISUALES

PRESENTA

LUCÍA DEL CARMEN GONZÁLEZ RAMÍREZ

DIRECTOR DE TESIS

MTRO. ARTURO MIRANDA VIDEGARAY



MÉXICO D.F., AGOSTO 2011



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.



Agradecimientos

A Dios

Por permitirme llegar a este momento de mi vida, dándome la fortaleza para seguir adelante en las tribulaciones y la confianza en mí misma, no dejándome caer en los momentos de aflicción.

A mí Madre

Porque ha sido un ejemplo a seguir, ha guiado mi camino y ha dado sabios consejos a mi vida. Gracias por tu apoyo y por tu amor.

A mí amado Esposo

Por su amor, por su apoyo incondicional, por las alegrías que me ha dado en el tiempo que hemos compartido juntos y porque ha confiado en mí en todo momento.

A mis hermanas

Por su amor, su apoyo y por compartir todos los momentos de la vida.

A Gilda Cárdenas

Por su amistad, su apoyo y sus consejos para la realización de este trabajo.

A Arturo Miranda

Por su amistad, su apoyo y su guía para la maestría y para este trabajo.

A mis Maestros

Porque a lo largo de la vida me han dado los conocimientos para llegar a terminar mis estudios.

A la Máxima Casa de Estudios

A mi UNAM por darme un lugar en sus aulas que me han permitido ampliar mis conocimientos, por conocer nuevos amigos y que con orgullo soy parte de ella.

POR MI RAZA HABLARA EL ESPIRITU.



Índice

<i>Introducción</i>	11
Capítulo I <i>¿Qué es la muerte?</i>	15
I.I Dualidad	20
I.II Costumbres funerarias en diferentes culturas.	24
I.II.I Prácticas funerarias en la cultura Negro-Africana	30
I.II.II Muerte simbólica o Ritual de Iniciación.....	34
I.II.III Costumbres en México	35
I.III Muerte como tema principal en el arte.	38
Escultura.....	39
Arquitectura	42
Grabado.....	44
Música.....	45
Danza.....	47
Literatura.	48
Poesía	49
Poesía Popular Mexicana.....	51
Filosofía.....	52
Cine.....	53
Arte Popular	54
Capítulo II <i>Representación de la muerte</i>	57
II.I Iconografía	64
II.I.I Símbolos.	66
II.II Artistas que representen la muerte.	67
II.III Juan de Valdés Leal.....	71
II.III.I <i>Finis gloria mundi e In ictu oculi</i>	74
II.IV Pablo Ruiz Picasso.....	77

II. IV. I <i>Guernica</i>	81
Capítulo III <i>La Muerte en Pintura</i>	87
III.I La Muerte niña	89
III. II Retratos de monjas muertas	94
III. III Pinturas de ánimas	96
III.IV Vanitas.....	98
III.V La muerte Fragmentada. (Propuesta Personal)	102
Conclusiones Generales	111
Índice de Imágenes	115
Fuentes documentales de Investigación	123
Bibliografía	125
Hemerografía	128
Páginas de Internet	128



Introducción

La humanidad no ha dejado de reflexionar jamás sobre la muerte; en su origen, en sus causas inmediatas, en su significación, en sus circunstancias y consecuencias.

Ya bien lo dice Matos Moctezuma que: Hablar de muerte en México es referirnos a algo que vivimos cada hora de nuestra existencia, algo que nos acompaña en nuestras canciones y poesías, que se manifiesta en la actitud que tenemos ante la vida...¹

Esto ha llevado al ser humano a no querer envejecer que se une a la negativa a morir, pues parecer jóvenes frustra a la muerte, a este respecto podemos observar que al poner la foto del difunto ante su tumba, se trata de una imagen muy anterior al momento del fallecimiento, como si se quisiera representar al muerto bajo un aspecto joven y favorecido.

La muerte puede ser triunfante o despreciada, venerada o temida pero siempre y en todo momento, caminando inevitablemente a nuestro lado.

El primer capítulo trata en un panorama amplio el concepto que se tiene de la muerte, que posteriormente se va enfocando en las diferentes costumbres funerarias, que hay en las diversas culturas, así como en la forma de enterrar a sus muertos. El duelo público ha disminuido con el desarrollo de la sociedad industrial, afectando a un número más limitado de personas, correspondiendo a los parientes más allegados del difunto. También afectando las manifestaciones, menos reclusión y religiosidad como antes; menos ayunos largos y penosos, menos abstinencias forzadas durante varios meses, incluso años, menos vestimentas negras u otras señales distintivas. Simbólicamente el rechazo del duelo, tal como se manifiesta hoy día, aparece como una forma nueva de negación de la muerte, ya no siendo meramente lo simbólico lo que se cuestiona, sino lo imaginario mismo. La simplificación del rito, su relativa igualación, la eliminación de su misterio, la importancia de la consolación, ornamentos blancos del sacerdote para evocar la esperanza o purpuras para expresar la fe, constituyen también actitudes nuevas.

Si bien en las grandes metrópolis este tipo de costumbres se han ido perdiendo, no lo ha sido así en los pueblos o las tribus donde todavía se lucha por conservar sus costumbres. Esta información la considero importante ya que la mayoría conocemos las costumbres que hay en torno a la muerte en nuestro país pero no las costumbres de otras ciudades, ni como eran en

¹Matos Moctezuma Eduardo, *Muerte a filo de Obsidiana.*, México, Secretaria de Educación Pública, 1986, p. 15

la antigüedad; y así se pueda llegar a tener una visión más amplia del tema. Sin dejar a un lado las costumbres arraigadas en nuestro país, ya que cuentan con una riqueza cultural.

El segundo capítulo habla acerca de que en el transcurso de las épocas, la muerte ha suscitado numerosas representaciones, condiciones y actitudes diferentes; pero por debajo de esta diversidad aparece un rasgo común, donde la muerte siempre ha sido objeto de pensamiento, incluso de sistematización y que la muerte inteligible no impide la muerte imaginada, que se proyecta en forma de productos artísticos, condicionados por el medio y el momento y mas particularmente en nuestros días, en que la muerte imaginada es el espectáculo de los espectáculos, el mensaje entre los mensajes.

El tercer capítulo nos lleva a través de la pintura que se creó a raíz de la necesidad de tener un recuerdo de la persona ausente, enfocándose exclusivamente a la muerte de niños y de monjas; retomando también las pinturas que se hicieron en torno de las ánimas del purgatorio y de las vanitas como mensaje de lo inservible que llegan a ser los placeres frente a la muerte.

La investigación finalizará con una propuesta personal de cómo retomo el tema y creo a partir de el una nueva representación; en el cual utilizo estructuras óseas que van dando paso a una nueva imagen irreal. Reconstruyendo un nuevo esqueleto que da paso a un juego de interpretaciones, como si pudiéramos jugar con la muerte y mover las piezas a nuestro antojo.



Capítulo I

*¿Qué es
la muerte?*

Todos sabemos que la muerte física es aquella que se produce a raíz del término de la vida y al buscar el significado en un diccionario encontramos:

*Cesación de la vida. En el proceso vital es el término del ciclo de la vida de un individuo, nunca es el término de la vida misma, pues la materia no muere, sino que cambia y pasando por la descomposición y la putrefacción de lugar a nuevas formas de vida.*¹

La muerte es algo tan natural como respirar, se vuelve necesaria y cotidiana; existen ciertas señales de la muerte que son apreciables, pero es necesario observar determinadas señales antes de disponer del cuerpo. Dichas señales son: suspensión de la actividad del corazón y de la respiración, pérdida del tono muscular e insensibilidad a estímulos dolorosos. Poco después de la muerte se producen algunos cambios secundarios que se conocen como: *algor mortis o enfriamiento del cuerpo que da paso al rigor mortis o rigidez de los músculos.*²

La muerte como fenómeno irreversible en la vida del hombre ha tenido las más diversas interpretaciones sin que nadie logre jamás dar una explicación satisfactoria; y a manera de tema común y no como un misterio puede llegar a verse como la oportunidad para llegar a aprender a morir para posteriormente poder aprender a vivir.

Dentro de la religión cristiana se sostiene que la muerte no es el fin natural de la vida, sino fase de un ciclo infinito, confrontándose con el concepto prehispánico en el cual el acto de morir es el acceder al proceso creador que da la vida.



1 Cementerio Europeo.

Durante los siglos XIV al XVI en Europa la muerte fue el recuerdo constante de un dilema: la gloria o el infierno. No siendo una muerte dinámica; sino una muerte estática sujeta a un juicio.³

¹ Enciclopedia Ilustrada Cumbre, México, 17 ed., Editorial Cumbre, 1977, Tomo 8º, p. 391.

² www.oja-es.net/reportajes/muerte.htm del 1 de junio de 2009.

³ La Muerte. Expresiones Mexicanas de un enigma, México, Museo Universitario, Universidad Nacional Autónoma de México, 1975, p. 15.

La muerte es significada por los vivos, por lo tanto está sujeta a sus necesidades sociales, y da sentido a la vida, culmina con ella y da la posibilidad de salvar el alma ya que si la vida carece de sentido, una buena muerte culmina en una vida buena.



2 El Greco, Entierro del Conde de Orgaz

A partir del siglo XVI hubo novedades y cambios profundos tanto en las costumbres como en la imaginación de la época. La muerte se fue volviendo violenta y salvaje; se volvió fascinante y originó una curiosidad erotizada.

Durante el Siglo XVIII, conocido como el Siglo de las Luces hay una obsesión y una fascinación por la muerte física y por el misterio de los cuerpos privados de la vida, ya no teniendo miedo al más allá, sino se convierte en vértigo ante el corto espacio de tiempo, lleno de misterios que separa el fin de la vida y el inicio de la descomposición.

Surge una pasión por los casos de muerte aparente, por las ambigüedades, en ocasiones eróticas de la vida y de la muerte; tratándose de una toma de conciencia de la presencia de los muertos entre los vivos.⁴

Hacia 1763 en Francia, los cementerios no aparecen como un lugar de veneración y de piedad, que más tarde llegan a serlo, pero para la época los consideran como un foco de podredumbre y de contagio: *morada infectada de los muertos en medio de las casas de los vivos*⁵, tratándolos de desaparecer, pero para finales del siglo XIX, se admite que el cementerio forme parte de las instituciones propias de toda población civilizada.

Para el siglo XIX, durante el Romanticismo, se exaltaba por igual las pasiones violentas y las emociones desbordadas, teniendo una visión dramática de la muerte. Considerándola terrible pero hermosa y se dejó de asociarla con el mal.

El proceso de la muerte ha traído un conjunto de creencias, ritos, tradiciones y mitos que actualmente y sobre todo en las regiones rurales y semiurbanas, se realizan ceremonias para honrar a los muertos, construyendo y adornando altares en hogares y llevando ofrendas a las tumbas.

⁴ Aries, Philippe, *Historia de la muerte en Occidente. Desde la Edad Media hasta nuestros días*, Barcelona, El acantilado, 2000, p. 201.

⁵ *Ibidem*.

Los ritos de los antiguos mexicanos expresaban una visión de la muerte, heroica o sacrificial, como fuente de renovación, fecundidad y trascendencia. Posteriormente, en el sentido cristiano que se impuso durante el periodo colonial, hizo de la muerte una danza macabra permanente: el temor y el anhelo del juicio final.

Para los mesoamericanos la vida guarda una estrecha relación con la muerte, que plasma en sus mitos las respuestas a

todo lo que existe, siendo así que el hombre ponga todo en manos de los dioses, tanto la creación del universo, como la creación del hombre mismo, y crea así los lugares a los que irá el hombre después de su muerte, pues no acepta morir y busca su trascendencia.

En México durante el siglo XIX el sepultar a los difuntos en tumbas se realizaba ini-



3 Tumba decorada en el Panteón de Santiago Tepalcatlalpan D.F.

cialmente en el interior y en los atrios de las iglesias, pero esta práctica se considero insana y se prohibió durante el régimen juarista, dando origen a los cementerios civiles que prevalecen hasta nuestros días. Para nuestra cultura los cementerios han sido considerados un sitio transitorio donde los restos mortales esperan el día del juicio final. Gracias a esta creencia las tumbas han sido revestidas de variadas formas artísticas (esculturas, epitafios, pinturas y hasta construcciones que conocemos como mausoleos), que conllevan una carga simbólica. Las representaciones tienen un gran valor estético, convirtiéndose en formas testimoniales que nos remiten al cuerpo de ideas y creencias de los grupos sociales que las crearon, dando paso a la idea de considerar a la muerte como motivo de arte y tradición.



4 Escultura en una tumba en el Panteón Francés DF.



5 Epitafio en tumba del Panteón de San Fernando. DF.

Las creencias antiguas de la presencia y la intervención de los muertos sólo sobrevivieron en las tradiciones populares en vías de extinción, siendo el culto moderno a los muertos un culto de recuerdo ligado al cuerpo, convirtiéndose hoy en día en la única manifestación religiosa.

A lo largo de nuestra existencia, la vida del ser humano es producto del ahora; un marco que limita su existencia, su carácter efímero no viene dado tan sólo por la muerte física sino que se presenta como una pequeña muerte de cada día: nacimiento – muerte, despertar – dormir, lucidez – inconsciencia; es la muerte con otros nombres sueño, fatiga, hambre.

La muerte debe ser una renuncia voluntaria a la vida, una evacuación controlada del cuerpo, entonces, no se dice que la persona ha muerto, sino que ha renunciado a su cuerpo, en cierto sentido, nada se pierde totalmente con la muerte.

No existen fronteras claras entre los vivos y los muertos, la muerte no está considerada como una negación, sino como una forma de acceso a otra existencia donde el difunto, puede llegar a tomar el lugar de un animal, de un árbol o de un espíritu.

La negación de la vejez y de la muerte adquiere un papel tan importante; son los elementos que evidencian que el ser humano está hecho de carne y no posee más que un control restringido sobre su existencia.

Alrededor de la muerte se han creado mitos, ritos y ceremonias para el tránsito del hombre, de la existencia a la no-existencia, un destino que nos condena al vacío y a la nada.

I.1 DUALIDAD

La concepción de dualidad partía de la observación que el hombre tenía de los cambios ocurridos en la naturaleza, que lo llevó a comprender cómo a lo largo del año había una temporada de secas en que todo moría y faltaba el agua y una temporada de lluvias en que las plantas volvían a renacer. De aquí que los conceptos duales estuvieran estrechamente unidos y representados en muchas manifestaciones artísticas de las épocas más tempranas. Esto era importante para pueblos

agrarios que dependían en buena medida de la agricultura, por lo que su relación con el calendario era sumamente importante.

La dualidad vida – muerte se expresaba mediante un rostro con la mitad viva y la otra descarnada o por medio de dos cabezas. El calendario y el culto a los dioses a lo largo del año, eran otra manera de expresar esa dualidad, donde quedaban plasmadas las necesidades más apremiantes del hombre antiguo; la agricultura como la vida y la guerra como expresión de la muerte misma.

El concepto de dualidad fue parte central del pensamiento de los pueblos que observaban en la naturaleza el cambio constante de estaciones en donde la vida y la muerte estaban presentes. Sin dudar en considerar a la dualidad como el concepto rector de la cosmovisión de las culturas mesoamericanas y de donde partían mitos, rituales y la estructura del orden universal.



6 *Máscara Vida – Muerte Tlatilco*

Un claro ejemplo de la representación de la dualidad la tenemos en Tlatilco, durante el Preclásico Medio en el Estado de México elaborada cerca de mil años antes de nuestra era, de una manera realista y siendo esta una de las más antiguas que se conocen; se trata de una máscara de barro cuya mitad derecha representa un rostro humano con la piel que vemos presente en la mitad de la nariz, los párpados, los labios e inclusive la lengua, mientras que la izquierda está descarnada, observándose perfectamente los dientes, el hueso malar y la órbita del ojo vacía. Teniendo esta figura un sentido más profundo, la cual nos muestra ya una dualidad que desde tempranas épocas para el hombre prehispánico es de una importancia vital.⁶ Esta máscara se encontró relacionada con



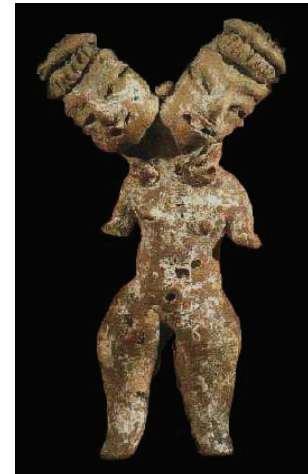
7 *Cabeza de Soyaltépec*

otras piezas de cerámica como parte de los entierros que durante muchos años fueron excavados en Tlatilco, aldea agrícola cercana a la Ciudad de México.

Otro ejemplo lo tenemos en Oaxaca proveniente de Soyaltépec, del periodo Clásico. La magnífica cabeza de barro, esta elaborada alrededor del año 800 d. C., y que una vez más vemos simbolizada la dualidad vida – muerte. La mitad del rostro muestra la piel que

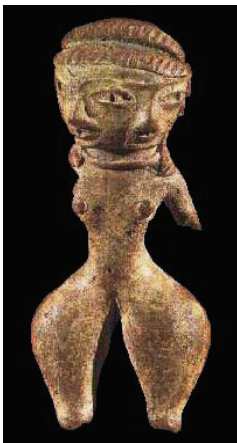
⁶ Matos Moctezuma Eduardo, *Muerte a filo de Obsidiana.*, México, Secretaria de Educación Publica,

la recubre en tanto que la otra mitad está descarnada y se ven los huesos que la componen; formaba parte de una escultura antropomorfa y además de su profundo significado relacionado con la vida y la muerte y la concepción dual del universo, destaca la calidad de la misma en la que el hombre prehispánico supo plasmar uno de los conceptos de mayor trascendencia del mundo prehispánico.⁷ La cabeza de la figura está adornada con un tocado que le da un aspecto especial. Aunque le falta el cuerpo, este rostro es ejemplo de la preocupación constante en el hombre de que vida y muerte son parte de un ciclo constante del que no puede escapar y del cual forma parte, haciendo evidente lo profundo de un pensamiento que va más allá del tiempo. Prueba innegable de la concepción dual con todo su significado y profundidad.



8 *Figura femenina con dos cabezas*

La figura humana femenina con dos cabezas fue otra manera de simbolizar la dualidad vida-muerte entre los pueblos del Preclásico, en donde en diferentes culturas podemos ver piezas similares a la presente. No hay que olvidar que en este momento la agricultura era la forma de subsistencia económica y que por lo tanto la tierra y el agua cobraban una importancia fundamental para las aldeas que dependían de lo anterior.



9 *Figura con dos caras*

A diferencia de la figura anterior formada por dos cabezas en las que cada una presenta sus rasgos como ojos, bocas, etc.; la figura con dos cabezas, muestra dos caras en las que un ojo central sirve tanto para un lado como para otro de las dos caras, es decir, que tiene tres ojos. Se trata de una figura femenina desnuda en donde el sexo se nota claramente y los muslos están abultados, típico de las figurillas de esta época que se han asociado con la fertilidad. La técnica con que está elaborada es la conocida como pastillaje, en la que se agregan pedacitos de barro para formar los ojos, boca y otros elementos como adornos que forman el tocado. Lo interesante de estas figurillas es que desde temprana época las culturas agrarias aldeanas advirtieron los cambios de la naturaleza y los plasmaron a través del barro de una manera evidente. El hombre y los dioses llevan en sí esa dualidad tan significativa en el mundo prehispánico.

⁷ Matos Moctezuma Eduardo, *El Rostro de la Muerte en el México Prehispánico*, México, García Valdés Ed., 1987, p. 14.



10 *Figura con dos cabezas*

En las figuras de barro en el Occidente de México vemos en una pieza, una vez más, la presencia de la dualidad remarcada en un cuerpo humano con dos cabezas. Es interesante constatar que en el Preclásico de varias regiones se dio este tipo de representación en que la vida y la muerte están presentes como unidad cíclica en que una sigue a la otra, tal como ocurre en la temporada de secas y lluvia.

Como puede apreciarse, la concepción de un pueblo agrario obviamente va a estar relacionada con todo aquello de lo que depende su propio desarrollo y subsistencia, como es el caso de la agricultura. Agua y tierra van a ser consagradas y de la muerte nacerá la vida como una constante presente en la naturaleza.

El concepto dual también quedaba expresado en el principal templo azteca en Tenochtitlán: el Templo Mayor. Si vemos las características del edificio y los dioses que lo presidían, será fácil encontrar en él la esencia de la estructura universal además de los lugares a los que irían los individuos o su *teyolia* especie de “alma”, después de la muerte.

En efecto, el edificio del Templo Mayor encierra en su propia arquitectura la concepción universal: la parte alta es la dualidad vida-muerte expresada en los adoratorios de Tláloc (dios del agua) o de Huitzilopochtli (dios de la guerra); los cuatro cuerpos de la pirámide son otros tantos niveles celestes de ascenso que llevan a la dualidad. En cambio, la plataforma sobre la que se asienta el edificio la consideramos como el nivel terrestre, aquel en que vive el hombre y en donde se ha encontrado el mayor número de ofrendas a los dioses.

Los ritos funerarios entre los negros-africanos, celebran de hecho a la vida, puesto que se esfuerzan por restituir lo que la muerte ha hecho desaparecer, de ahí la costumbre todavía frecuente de enterrar el cadáver con reservas de alimento y un feto de bovino para asegurarle su supervivencia, o al menos para alimentarlo durante su largo viaje; no tratándose de una negación de la muerte, sino de su aceptación como condición de la regeneración. Por lo tanto, la muerte y la vida quedaban ubicadas en el panorama general de las cosas perdidas y reencontradas.⁸

⁸ Vincent Thomas Louis, *Antropología de la Muerte.*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983, p. 520.

I.II COSTUMBRES FUNERARIAS EN DIFERENTES CULTURAS.

Según la manera en que una sociedad plantea el problema de la vida y de la muerte, del trabajo y de las fiestas, según la idea que cada una de ellas se forje de la naturaleza del hombre y de su destino, según el valor que asigne al placer y al saber, el cuerpo será evaluado, tratado y representado diferentemente.

Son cientos los rituales que han servido como vía de expresión del dolor o para subrayar la importancia de una muerte. Algunos de los más frecuentes en las sociedades de la Antigüedad eran ocasionarse heridas, desgarrarse la ropa, arrancarse o cortarse el pelo, guardar varias formas de abstinencia y lamentarse en público.

Ya lo comenta Frazer: *De la Melanesia a Madagascar, de Nigeria a Colombia, cada pueblo teme, evoca, alimenta, utiliza a sus difuntos; mantiene trato con ellos; les atribuyen un papel positivo en la vida, los soportan como parásitos, los acogen como huéspedes más o menos deseables, les confieren necesidades, intenciones, poderes.*⁹

Las experiencias ricas y miserables de los hombres ante la muerte, toda la gama de sentimientos y creencias humanas, se transforman en espectáculo permanente y colectivo muy variado, pero inofensivo, siendo natural que una civilización que teme a la muerte y la dispensa con tanta facilidad, se alimente de ella de manera sadomasoquista (insistencia o catarsis), o la reduzca a una información que produce en cada espectador una curiosa mezcla de indignación, de satisfacción, tratándose de una muerte vivida o dada por poder y de blanda indiferencia.

Los funerales en África son motivo de alegría y música, en Asia es una salida hacia la próxima encarnación y para Europa con el catolicismo es el final de una vida. Para el Mesoamericano fue solamente un nuevo nacimiento para alcanzar otra dimensión.

Durante el Paleolítico medio, enterraban a sus muertos en una posición horizontal y ponían instrumentos de piedra junto a ellos; los esqueletos los colocaban con la cabeza apoyada en el ante-



11 Entierro natufiense

⁹ Frazer, apud. *Ibidem*, p. 182.

brazo derecho o en posición fetal, También colocaban cráneos y fémures de animales, cuidadosamente depositados, como si se obedeciera a una intención ritual.¹⁰

En el periodo auriñaciense a los muertos se les enterraba a menudo con adornos de conchas, huesos y dientes, así como utensilios de piedra, ocre para pintar el cuerpo y armas.

La forma de inhumación de cadáveres en el Paleolítico superior se transforma ya que se caracteriza por el empleo de la pintura y el uso acentuado y especial de la piedra en las tumbas. Estas se pintaban de ocre rojizo o los cadáveres se recubrían del mismo color, como una sugerencia de la inmortalidad, simbolizando el matiz rojo, propio de la sangre, la cual es el elemento más aparente de la vida.



12 Interior de un Kurgán calcolítico

Dentro del Mesolítico, la cultura natufiense propia de Palestina, se identificaba desde el punto de vista funerario, por su manera de enterrar a sus muertos, ya que eran colocados de lado, con las piernas dobladas sobre el vientre y acompañados a veces de algunos ornamentos. Este último detalle, más la posición fetal de los restos humanos, quizá apunte a una creencia en el más allá, en la que la muerte se tenía por un nacimiento a otra vida en el seno de la tierra.

La época Neolítica, es la que pone los cimientos de nuestra actual civilización, siendo la más rica en descubrimientos de naturaleza religiosa.

La disposición de las tumbas revelaban el culto a los muertos y los detalles de la inhumación nos muestra la fe en la supervivencia del alma; el cadáver se colocaba en el sepulcro con las piernas dobladas sobre el pecho o se ponía del lado con una mano debajo de la cabeza en actitud de reposo, como si fuera a despertar de un momento a otro a una nueva existencia. Se rodeaba al muerto de los objetos que había utilizado cuando vivía y que podían serle útiles en el más allá; la creencia en la magia se destacaba con la presencia en la tumba de amuletos y talismanes, con los que esperaba conseguir su favor por lo menos en su fúnebre descanso.¹¹

¹⁰ Larraya Juan, *Religiones y Creencias*, Barcelona, Ed. Dánae, 5ª ed., 1973, p. 12.

¹¹ Larraya, *op.cit.* p. 17.

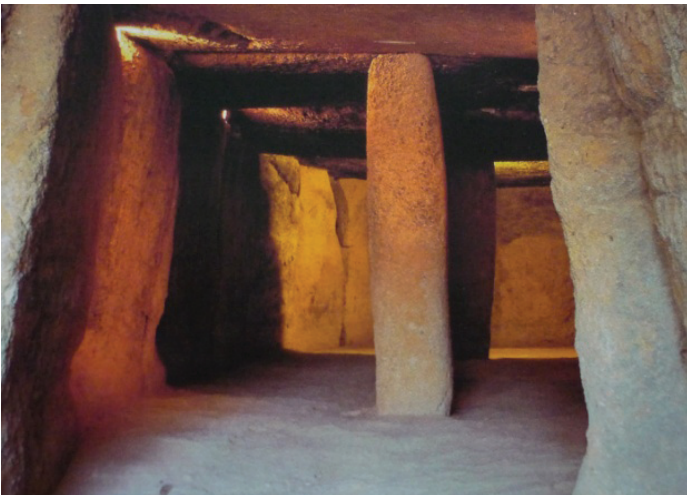
La última gran manifestación de la Edad de Piedra es la cultura Megalítica propia del oeste y el norte de Europa, donde sobrevivió hasta el III milenio a. de J.C., y del próximo Oriente, donde perduró hasta el Calcolítico.

En esta cultura los difuntos no se enterraban solamente en la tierra, subterráneos o cavernas, sino que en ocasiones se formaban construcciones formadas de enormes piedras, cuya disposición tendía a imitar el trazo de las cuevas, existiendo tres tipos de esta clase de monumentos tales como dólmenes, menhires y crómlechs.

Los dólmenes consistían en una tumba formada por grandes bloques que forman la cámara funeraria, recubriéndolos con tierra, formando un túmulo, posteriormente evolucionan dando lugar a la tumba de corredor, en la que la cámara funeraria está precedida de un pasillo formado también por grandes piedras, como lo podemos ver en la cuevas de Menga y del Romeral; en ciertos casos a algunos dólmenes se les hacía una abertura lateral que servía para facilitar la entrada al espíritu del difunto o para ofrecer alimentos al muerto.



13 Dolmen Aizkomendi



14 Cueva de Menga

En los pueblos primitivos el culto a los muertos obedece al miedo que revelan, tanto en sentido positivo como negativo, que tiene en el fondo una raíz más profunda; el muerto viene a ser un objeto sagrado, ondea entre lo bueno y lo malo, es semidiós y semidiablo y por consiguiente, merece respeto, temor y reverencia. Para alcanzar la inmortalidad de la manera requerida, se efectúan una serie de

operaciones mágicas y mecánicas, en unos casos, como en Egipto con la momificación; en otros, se recurre a la cremación, porque el fuego gozaba de fuerza espiritualizadora y libera la esencia vital.



15 Ceremonia de Incineración en Bali, Indonesia

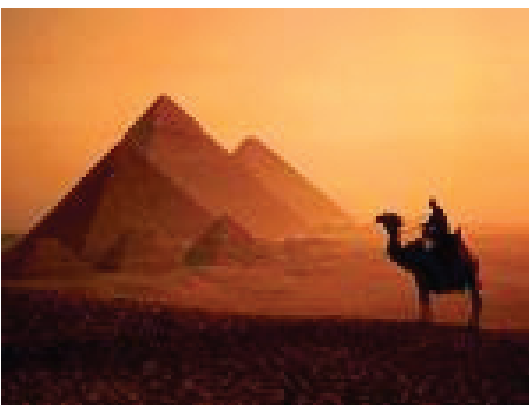
Entre los Elamitas se creía en la inmortalidad del alma, esto lo prueban las tumbas en forma rectangular y abovedada que encerraban al cadáver en posición encogida, rodeados de vasijas, armas y joyas.

Los sumerios creían en la supervivencia del ser humano tras la muerte, por ello se incluían en los sepulcros ofrendas (juegos, armas, herramientas) para que el difunto estuviera bien equipado en el mundo de ultratumba y muchos cadáveres se enterraban en las casas en lugar de los cementerios.¹²

Las tumbas de los hombres asirios o babilonios, consisten en una sencilla obra de albañilería, sin destacar por ningún concepto; hay sarcófagos con una abertura oval en la parte superior. El sarcófago real era de piedra y el cuerpo del soberano, después de ser ungido y cubierto con sus mejores vestiduras, era colocado en él y protegido por una loza provista de anillas.

El fallecimiento del monarca se asimilaba al de Tammuz, siendo un acontecimiento de gran importancia y que se tenía por catastrófico para el país, pues el rey servía de intermediario entre los hombres y los dioses; su cadáver se exponía durante dos o tres días en el palacio o en la parte exterior de la puerta de la ciudad, al entierro seguía un duelo que podía prolongarse durante mucho tiempo.

En ocasiones en la tumba se colocaba un sustituto real, el cual se hacía cargo de las penas que los dioses decretaban para el monarca, este sustituto podía ser una estatua vestida con el traje



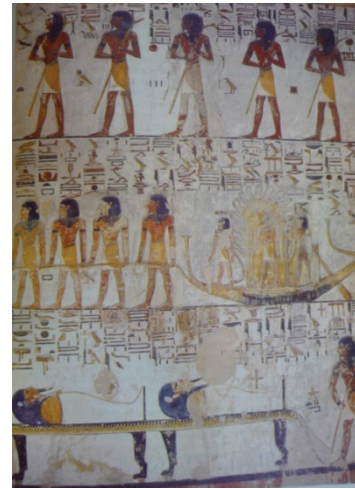
16 Pirámides de Keops, Kefrén y Micerío

real o incluso ser un humano, pero sin ser necesario que el rey falleciese para que se utilizase el sustituto humano; muchas veces éste era enterrado vivo en el sarcófago, simplemente para la expiación de las culpas del soberano.

Para los egipcios la muerte era la separación de los elementos inmateriales y el desgajamiento del espíritu del cuerpo. El pozo funerario de la

¹² Larraya, op.cit. p. 110.

tumba llegaba a la región de los muertos, inaccesible para los vivos; por otra parte la cámara sepulcral era lugar de asilo y descanso para el alma del difunto a cuya manutención se atendía por medio de ofrendas regulares de víveres y objetos necesarios para la subsistencia. La existencia en ultratumba, como la concebía el egipcio era que pasaba del día en la grata penumbra de su sepulcro en el que consumía los víveres que sus parientes le ofrecían; llegado el crepúsculo, detenía la barca del Sol, en la cual cruzaba el horizonte y arribaba sin peligro al paraíso,¹³ en el que disfrutaba de delicias y pasatiempos; en el momento en que el sol abandonaba las regiones paradisiacas, el difunto atravesaba el horizonte oriental en la barca de Ra, renacía en el mundo terreno y entraba en el sepulcro con el aspecto de ave de cabeza humana, propio de las almas bienaventuradas.



17 Mural en Tumba Egipcia.



18 Momia de Ramses II

Dentro del contexto funerario egipcio se mantuvo siempre a lo largo de toda su cultura la conservación e integridad del cuerpo, aludiendo a su poder simbólico: *el que conserva o más bien evita la putrefacción cadavérica*. La tumba fue adquiriendo la propiedad de hospedaje (cómo una segunda vivienda), pero también una cámara con la que se buscaba hallar y mantener una integridad física.

Para los griegos la tumba era la habitación del muerto, cuyo cuerpo se tenía aun por vivo y por ello se le ofrecían utensilios, armas, comida y bebida. Los muertos exigían el cumplimiento de las atenciones que les eran debidas, de lo contrario las lamas se vengaban con el envío a los vivos de enfermedades y de la muerte. Los ritos muestran lo arraigado del culto a los difuntos y a los antepasados, cuyas almas o sombras, se consideraban inmateriales, como una especie de aire o de humo que adquiriría la forma humana de su propietario, o bien como homúnculos alados y etéreos.

¹³ Los paraísos nacieron como una necesidad derivada del deseo de escapar de la tumba y gozar de la libertad; pero no influyó lo más mínimo en la suerte de las almas en el más allá. Larraya, op. cit. p. 296.

En la Antigüedad grecorromana se prohibió enterrar en el interior del *pomerium* y las tumbas estaban a lo largo de las vías que salían de la ciudad. Los romanos sembraban sus tumbas de rosas, como símbolos fúnebres de luto; era una manera de representar la dolorosa brevedad de la vida humana, pero del mismo modo la esperanza de que continúe en otro mundo.¹⁴



19 Sepultura en el interior de una Iglesia

Durante la Edad Media la costumbre funeraria era enterrar a sus muertos ad santos, lo que significa, lo más cerca posible de las tumbas o las reliquias de los santos, el cual era un espacio sagrado que a su vez comprendía la iglesia, el claustro y sus dependencias, teniendo el deseo de gozar de la protección del santo a cuyo santuario se confiaba el cuerpo muerto. Siendo los más buscados los altares en el cual se celebraba el oficio divino, relegando a los pobres a lo que se convertiría en los cementerios teniéndolos lo más alejado de las iglesias, en profundas fosas comunes. Este tipo de enterramiento estaba considerado como un medio pastoral de hacer pensar en la muerte y de interceder por los muertos. Con referencia a este concepto el padre Porée, un jesuita siendo un célebre educador del reinado de Luis XIV escribía:

*Los pueblos se imaginaban que sus almas ocuparían un espacio mayor en las plegarias y en los sacrificios cuanto más cerca estuvieran sus cuerpos de los altares y de los sacerdotes. De ahí su celo por ser introducidos en las iglesias y aun en el santuario, persuadidos de que las plegarias actuaban sobre ellos con mayor eficacia y a razón de la distancia. Es así como se situaba en una esfera de actividad a plegarias y a ceremonias cuyo efecto inmediato es moral.*¹⁵

Al paso del tiempo y a raíz de una devoción más espiritual y a una humildad cristiana las personas renunciaban a ser sepultadas con los privilegios del enterramiento en la iglesia, así la religión le fue dando menos importancia a la tumba, a su colocación cerca de los santos, ni a su papel de súplica a los vivos y por



20 Tumba en la pared de la Iglesia de Regina Angelorum. DF.

¹⁴ Aries Philippe, op. cit. p. 195.

¹⁵ Ibídem, p.196.

el contrario recomienda la indiferencia con la sepultura. Es así como los cementerios tienden a independizarse de toda influencia religiosa.

En la Edad Media surgió en Occidente un movimiento teosófico y místico denominado la Cábala,¹⁶ en donde la muerte del cuerpo no es una situación definitiva, siendo el concepto de resurrección de la carne absolutamente esencial, implicando que engendrar un cuerpo no es engendrar una tumba, puesto que el cuerpo tiene un futuro después de su muerte inevitable. La muerte no es el destino final, sino un mero tránsito, donde en un futuro el cuerpo y el alma formarán un individuo eterno.

Dentro de las enseñanzas de Buda la muerte junto al nacimiento, la enfermedad y la vejez no son más que un aspecto del sufrimiento, es decir, del estado de quienes no hayan alcanzado la iluminación.

I.II.I PRÁCTICAS FUNERARIAS EN LA CULTURA NEGRO- AFRICANA

Los funerales de la cultura negra-africana, constituyen una verdadera renovación de la sociedad que puede durar desde un día hasta una semana.

Entre los Dogón de Malí¹⁷, por ejemplo se trata de reafirmar el fundamento de la etnia; de ratificar el arraigo de la sociedad en la continuidad del tiempo, en el tiempo del origen que no es abolido jamás. La muerte de un individuo importante, se convierte en un pretexto para que la sociedad actual se autentifique una vez más y acreciente su vigor, a fin de alcanzar mayor perduración. Dentro de la cultura de los Dogón, podemos apreciar lo que se llaman los segundos funerales, teniendo como objetivo “propiciar el alma”, los cuales son una especie de ceremonia de aniversario, consistiendo esencialmente en integrar el alma del difunto al conjunto de las almas de los antepasados, cuya fuerza vital está concentrada con el restablecimiento del orden: fin de la descomposición¹⁸, fin del vagabundeo¹⁹. Asimismo teniendo como finalidad hacerle un homenaje al muerto, sirviendo de pretexto para que pueda encontrarse con los miembros del poblado.

¹⁶ Cortes José Miguel, *El cuerpo Mutilado. La angustia de Muerte en el Arte.*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1996, p. 24.

¹⁷ Vincent Thomas, op.cit. p. 520.

¹⁸ En ocasiones se les extraía el cráneo, como símbolo de resistencia, de la pureza reencontrada y base eventual de un culto preciso.

¹⁹ El difunto concluye su gran viaje y alcanza el estado de antepasado.

Los Dogón entierran al muerto envuelto con bandas, menos el índice derecho, que se le deja libre para dar la impresión de que está vivo y para que señale al probable responsable de su muerte.

Dentro de los Bamileké de Camerún, posteriormente de los cinco días de que allá sucedido un fallecimiento, se lavan las manos con una preparación donde se maceran tres plantas; la primera significa que hay que perdonar, la segunda simboliza que hay que renunciar a las decisiones de hacer el mal y la tercera a desearles a todos la felicidad; tratándose de un símbolo de purificación – reconciliación.

Especialmente entre los Diola del Senegal, el muerto preside a veces a sus propios funerales, revestidos de sus más hermosos ropajes, sentado majestuosamente de un modo que da la impresión de que estuviera vivo todavía. Otros comportamientos que parecen tener el mismo propósito los encontramos en los Mosi del Alto Volta, en el cual un pariente de la persona fallecida, de preferencia una mujer, se viste con los adornos del muerto, imita sus gestos, su manera de hablar, sus defectos físicos y llevando casualmente su caña o su lanza, llamándolo padre los hijos y marido las esposas. Otro ejemplo de ello lo encontramos entre los Yoruba de Nigeria, Dahomey, donde conservan una práctica en la cual un hombre enmascarado simboliza el muerto, tranquilizando a los sobrevivientes sobre su nuevo estado y les promete una abundante progenitura.

El color blanco entre estas culturas; es frecuentemente el color de los muertos y de la muerte, sirviendo para alejar a la muerte y por extensión a las desgracias; simbolizando la muerte de la muerte, que a menudo en los ritos de iniciación, el blanco es el color de la primera fase, la de lucha contra la muerte.²⁰

En los Nuer de Sudán y numerosos Bantús, si el difunto no tenía hijos, un miembro de su familia (con preferencia su hermano), copula con la viuda y los hijos que nazcan de esta unión pertenecerán al difunto (como padre no como progenitor) y ellos proseguirán la existencia del difunto y le darán seguridad en su vida futura; esta costumbre no solo es un medio para honrar al muerto sino también para asegurar que se convertirá en antepasado.

Otra costumbre entre los Diola se dirige a la muerte más que al muerto; consistiendo en manifestar su desprecio hacia la muerte o una indiferencia burlona,²¹ todo en medio de un estruendo ensordecedor (tiros de fusil, tambores frenéticos, cantos).

²⁰ *Ibidem*, p. 523.

²¹ De ahí las acciones imitables, los comportamientos festivos, la indumentaria ridícula, los gritos de júbilo, los chasquidos de dedos, las felicitaciones delicadas, los múltiples chistes, los saltos en un pie, las piruetas, y las mascararas.

Una costumbre entre las mujeres Dogón es extender los brazos al aire en señal de su tristeza y raspan el suelo golpeándolo con una calabaza abierta para expresar lo absurdo y el desorden de la muerte.

Para los Buma del Zaire, desvestirse en público puede tener tres sentidos: estar de duelo, haberse vuelto loco o, en el caso de una mujer, es para insultar a un hombre.

Hacer las cosas al revés o hacia atrás, o con la mano izquierda, constituye un rasgo característico de los ritos funerarios. Estas usuales ceremonias adoptan aspectos diversos, como entre los zulúes del África del Sur, que al cargar el ataúd y entrar en la choza lo hacen caminando hacia atrás; o como a la muerte de un Nandi de Kenya, en Tanzania, su hijo mayor lleva sus ropas al revés, actitud que se encuentra también entre los Kikuyu y los Masai. Al enviudar un Susus de Guinea, se pone un gorro hacia arriba; mientras que el hombre y la mujer Baroga visten las ropas del sexo opuesto. Entre los Bambara de Malí, el gesto de aseo en los funerales se hace con la mano izquierda, y al difunto se le viste al revés²² a fin de que parezca que con la muerte todo ha cambiado de sentido.

Algunas poblaciones malgaches del Norte de Tamatave, durante los funerales, llaman a un bufón, este se disfraza de fantasma, de animal²³ danza, ríe, llora y relata la vida del difunto, bromea con el lo invita a despertar y a comer carne, haciendo todo esto agitando una especie de castañuelas de bambú; en sus cantos hace una descripción imaginaria del sexo del difunto, sin dejar de comer en ningún momento y sólo se detiene para golpear a los concurrentes sino lloran o ríen.

Una mujer en duelo se viste con cuerdas y hojas, llevando únicamente un taparrabo. A los ojos de los buma. Las cuerdas y las hojas no cuentan como vestimenta, dicen que la persona se ha convertido en un animal salvaje. Siendo hojas y cuerdas el signo de la transformación en naturaleza, rodando por la tierra para tratar de unirse a ella.

Numerosas poblaciones de Dahomey efectúan las danzas funerarias en sentido opuesto a las danzas habituales, para acentuar lo injusto de la muerte.

Dentro de los Tonga del África del Sur, la viuda busca seducir en la selva a un hombre; pero trata de escapar violentamente al abrazo antes de que se produzca la eyaculación, entonces será su

²² Los bolsillos hacia atrás, el cordón del pantalón amarrado a la espalda.

²³ Se viste y se cubre con pieles de vaca.

pareja insatisfecha la que desde ese momento llevará consigo la impureza de la muerte. Si en cambio el hombre se retira después de la emisión de su semen, dejará depositada en la mujer y rechazará fuera de sí la mancha que su sexo contrajo al contacto del mucus contaminado de la viuda.

La impureza es una de las formas más graves de la muerte, no solo el cadáver es impuro, también los objetos que pertenecieron al difunto y las personas que lo han tocado de cerca.²⁴ Sólo el final de la descomposición y la aparición del esqueleto pondrán fin a la acumulación de suciedad. Por lo tanto los dolientes no podrán continuar una vida normal hasta después de haber pasado por una prueba de penitencia acompañada de purificaciones.

Con el fin de asumir la impureza, los Nyakusa de Malawi separan a los muertos de los vivos (si no los ensucian), para evitar la contaminación, sin embargo, en el duelo ritual, arrojan basura sobre las plañideras.²⁵ El desorden y la impureza caracterizan el pensamiento negro-afriicano de la muerte.

Vida, muerte y alimento van ligadas estrechamente, puesto que la vida no puede concebirse sin el alimento que la mantiene; ya que el hombre no podría sobrevivir sin comida. Debido a los ritos funerarios donde se suministra todo lo necesario para que los difuntos puedan superar las pruebas que les esperan; las etnias pastoriles entierran a veces junto al cadáver un feto vacuno, para que engendre al animal necesario para la subsistencia del difunto.

Desorden, impureza, locura, alimento, sexualidad, pérdida y recuperación, se conjugan íntimamente en el plano de las fantasías, de las actitudes y de los ritos, para permitirle al hombre hacer frente a la muerte y dominarla reconocerla y hacer de ella el instrumento de la vida.

Para los Brahmanes el cuerpo representa un saco de impurezas y lo importante es conseguir una purificación lo más duradera posible; este perfeccionamiento corporal prepara al individuo no sólo para la vida, sino lo que es más importante, para la muerte.

La cremación como acto creativo relaciona simbólicamente al último sacrificio con el nacimiento y el parto. El cuerpo es llevado a la zona crematoria de cabeza, pues así nacen los niños y en teoría los cadáveres del hombre han de colocarse en la pira, boca abajo y los de la mujer boca arriba, porque tal es la posición que adoptan ambos sexos para entrar en el mundo.

²⁴ De ahí los ritos de duelo.

²⁵ Las basuras son las basuras de la muerte: es la suciedad.

I.II.II MUERTE SIMBÓLICA O RITUAL DE INICIACIÓN.

Dentro de las culturas negro–africanas hay una muerte simbólica a lo que se le conoce como ritual de iniciación en donde el aspirante es necesario que muera de una forma simbólica y después se le haga renacer a una nueva vida dejando atrás su pasado; la iniciación se contrapone a la muerte representada, seguida de un renacimiento actualizado por el grupo y para él, por la vía de la repetición simbólica.

Entre la muerte física y el ritual de iniciación, podemos encontrar diferencias reales e intencionales que las separan, entre las que se encuentran:²⁶

Muerte física	Ritual de iniciación
<ul style="list-style-type: none">• Sólo puede ser una venganza de los dioses, salvo que sea el resultado de los maleficios de un brujo, incluso de un mago o del comportamiento delictivo de la víctima.• Percibida como un desorden o un accidente.• Produce el asalto furioso de las fuerzas impuras.	<ul style="list-style-type: none">• Es un acto de la colectividad, que toma conciencia de si misma y refuerza su vitalidad, siendo un decreto humano• Percibida como un orden• Sólo ofrece un simulacro representado ritualmente.• Se benefician los iniciados en primer lugar y luego la colectividad.

Ejemplo del realismo del ritual de iniciación lo encontramos a través de diversas conductas expresivas, con la finalidad de evocar el estado de muerte, como la catalepsia, rigidez cadavérica provocada por medicamentos, incluso hasta olores nauseabundos del cadáver que se pueden obtener a través de óleos y ungüentos diversos.²⁷

Existen también otras formas más sutiles como lo es, la separación, la prohibición de llamar al aspirante por su nombre, el empleo de un lenguaje especial, medidas humillantes y las diversas pruebas por las que tiene que pasar sin protestar.

La reclusión²⁸ por ejemplo recuerda a la vez la vida del cadáver en la tumba y la espera del feto en el seno materno. Esta reclusión se puede dar en la sombra de la selva, en una cabaña

²⁶ Vincent Thomas, op. cit., p. 528.

²⁷ *Ibidem*, p. 529.

²⁸ Tiempo previsto para la expiación y el rejuvenecimiento del principiante.

oscura, en el subterráneo o incluso una gruta²⁹ donde se formulan fantasías, esto equivale a un retorno de lo incierto principalmente, y salir del vientre, de la cabaña, o de la tumba iniciática equivale a un origen.

En el rito, el iniciado, al igual que el feto, cierra el puño, se encoge sobre las rodillas, mientras un velo le cubre la cabeza manteniendo la posición fetal, muda, inmóvil, con los brazos cruzados sobre el pecho, en cuclillas bajo una manta (la placenta) o sumergida en un agujero con agua (las aguas del útero) constituyen también significaciones nada equivocadas.

Entre los Buma, el dar de comer lo hacen de dos maneras, por un lado dar alimento y por el otro darse en el acto sexual, visto desde el ángulo de la mujer. Por el alimento, el hombre se fortifica; en la unión sexual, muere sobre el cuerpo de la mujer, así la muerte es en la vida lo que en cierta medida equivale a negarle a la muerte una existencia propia, en tanto que el hombre asume el coito y sale triunfante de él, sobre todo si fecunda a su mujer.³⁰

I.II.III COSTUMBRES EN MÉXICO

En la necesidad del hombre prehispánico por trascender, de no morir o dejar de ser, busca los medios necesarios para proyectarse aun después de muerto. Esto lo llevó a crear diversos lugares a donde el hombre irá después de muerto, existiendo en otra vida y que es el momento en que los dioses de la muerte harán



22 Enterramiento en Cacaxtla

su presencia plena. Teniendo como parte fundamental que el guerrero después de muerto en combate y las mujeres que morían durante el parto vayan al mejor lugar (la casa del sol que Sahagún llamo “cielo”),³¹ teniendo una trascendencia asegurada y que fueran estas formas de morir las más deseadas por las culturas. Todos aquellos que morían por hidropesía, gota, sarna, lepra,³² ahogados, o los que les caía un rayo, les estaba destinado ir al Tlalocan (lugar de los tlaloques), donde nunca

²⁹ Símbolo frecuente de la matriz.

³⁰ La expresión “pequeña muerte” aplicada al orgasmo, se encuentra tanto en África como en el mundo occidental.

³¹ Matos Moctezuma, 1986, op.cit. p.61.

³² Esta información se encuentra en fuentes documentales, tales como: Matos Moctezuma, 1986, op.cit. p. 60 y Westheim Paul, op.cit p. 66.

carecían de alimentos y frutos y donde podían regocijarse y no pasar pena ninguna. Los que morían por alguna enfermedad común iban al Mictlán, así fueran nobles o gente del pueblo.

Estos lugares eran de la cultura Azteca, sin embargo los podemos encontrar en otras culturas con nombres diferentes, como lo vemos en los mayas, donde también tenían tres moradas para los muertos: el inframundo, lugar final de reposo de muchas personas, un paraíso situado en uno de los cielos y una morada celestial en que entraban los guerreros muertos en combate o en el lugar del sacrificio y sus equivalentes femeninas, las mujeres que morían de parto. El inframundo se llamaba Metnal, ciertamente derivado del Mictlán.³³

Toda su cultura esta dirigida a la grandeza guerrera que le permitirá trascender, no morir. Dentro de los enterramientos prehispánicos ponían a sus muertos acompañados de ofrendas que habrán de servirles en el otro mundo,³⁴ así también las diversas posiciones del cuerpo (extendido, boca abajo, en posición fetal) obedecen a patrones culturales que encierran un simbolismo específico, también ocurriendo lo mismo



22 Enterramiento en Xochitecatl

con los tipos de tumbas y ofrendas que varían según la región y que a su vez tienen relación con la jerarquía que el individuo tenía dentro de la sociedad. Un claro ejemplo de ello lo tenemos en tumbas de Oaxaca, donde en su interior lo encontramos pintado con representaciones de sacerdotes y dioses que evidentemente correspondían a personajes importantes, además de encontrarse en áreas de cierta forma respetadas, como son los casos de las tumbas encontradas en Monte Albán, Zaachila y más recientemente en Huijazoo,³⁵ en el que la policromía de los muros, muestra la necesidad de un pueblo de plasmar en color y forma todo un contenido dentro de aquel recinto de la muerte.

La creencia de que los perros ayudaban a pasar el agua estaba difundida desde el valle de México hasta el centro de Honduras y sobrevive entre otros grupos tzotziles, los tzeltales y los la-

³³ Thomson Eric S, *Historia y Religión de los Mayas.*, México, Siglo XXI, 2ª ed., 1977, p. 363.

³⁴ Esta práctica viene de épocas muy antiguas.

³⁵ Ver Matos Moctezuma, 1987, op. cit.p.13.

23 *Ofrenda típica*

candones, estos últimos colocan una figurita de palma que representa un perro en cada esquina del montículo del enterramiento para que guarden el alma en su último viaje; en las manos del muerto ponen un hueso de mono aullador y un mechón de pelo cortado de cada lado de la cabeza del difunto. El primero es para defenderse de los perros bravos durante el viaje; lo segundo, para espantar a las aves de presa; y con el cadáver entierran tortillas, un elote y una calabacita de posol, para que le sirva de alimento durante el viaje.³⁶

Los tzotziles de San Juan Chamula tienen la idea de que los asesinados van con el sol; hay ideas entre los lacandones acerca de que el dios de la muerte castiga a los malos; otra de que después de quemado el cuerpo por el dios de la muerte, el alma puede ir a donde quiera y que al fin del mundo, todos los muertos subirán al cielo más alto.

Actualmente en nuestro país se tiene por costumbre poner ofrendas, las cuales son altares que se ponen el último día de octubre y se levantan el 3 de noviembre; dichas ofrendas se colocan en memoria de las personas fallecidas. Estas ofrendas varían según la región, pero en general son muy parecidas, solamente se les agrega o se distinguen por la artesanía de cada lugar. Los objetos más frecuentes con las que se adornan son: el retrato del o los difuntos que se recuerdan, la imagen del santo que veneraba, velas y veladoras (una por cada muerto y una extra para el ánima sola).

25 *Tumba decorada en el Panteón de Xochimilco DF.*

El altar consiste en una mesa, en la cual se ponen varios niveles en forma de escalera o de pirámide, cubierto todo por manteles blancos adornados con papel de china picado y de colores, flores de cempoalxóchitl (flor de muertos) o flores de la región, dulces, frutas de temporada tal como las cañas, jícamas, guayabas y limas, los platillos que le gustaban al muerto, el tradicional

³⁶ *Ibidem*, p. 364.

pan que solo se prepara para estas fechas; el tamaño varía de acuerdo con el lugar y la economía de las personas.

Otra tradición muy arraigada en México, es la de ir a los cementerios a arreglar y velar las tumbas; los sitios más representativos de estas costumbres son: Mixquic en el Distrito Federal, Janitzio en Michoacán, La Muerte en Cartelera en Guanajuato, el Festival de las Calaveras en Aguascalientes y otras más modestas en las diferentes regiones del país.



24 Velación de Tumbas en los Panteones de México

La falta de recursos económicos y la necesidad de obtener respuesta a soluciones de problemas,

ha hecho que algunas personas conviertan en Santa a la Muerte, llevándola hasta el grado de convertirla en una deidad que atienda a sus súplicas. Apareció a mediados del siglo pasado de manera paulatina y a raíz de la publicidad empezó a tomar fuerza ya que la gente de escasos recursos acudían a ella para pedir salud; a consecuencia de ello el hombre se refugia en toda la corte celestial y al no encontrar una respuesta satisfactoria se acerca a procedimientos menos ortodoxos, a ritos mágicos donde la presencia de la Santa Muerte es obligatoria.

I.III MUERTE COMO TEMA PRINCIPAL EN EL ARTE.

El fenómeno de la muerte ha influido enormemente dentro no solo de la ciencia sino también en todos y cada uno de los ámbitos artísticos.

De modos diferentes según los lugares y las épocas, la muerte ha inspirado siempre a los artistas; muy especialmente a poetas, escultores, pintores y músicos, mientras que en el cine o el teatro de hoy le deben varias de sus obras maestras, tratando de idealizar, de purificar, de personificar o solamente del arte por el arte, lo que solo importa es que la muerte pueda expresarse bajo las formas de la armonía : poseída (bella, solemne), buscada (sublime, gramática, trágica), perdida (cómica), incluso negada (falsedad).

La obra de arte, particularmente las artes plásticas, ofrecen la muerte en espectáculo, ya sea con fines edificantes o de protesta; pero son más los medios de comunicación de masas los que deben considerarse, teniendo en cuenta la extensión de su poder.

La muerte espectáculo no es un hecho nuevo; desde las arenas antiguas, donde los cristianos padecían el martirio hasta los carretones de la Revolución Francesa o las ejecuciones capitales hechas en público, no olvidando los actos de tauromaquia, teniendo la humanidad el gusto de asomarse a la muerte de los otros.



26 Sarcófago de Cerveteri

Esta manifestación podremos encontrarlas en muchas estatuas y pinturas sobre vasos griegos que representan la muerte; también durante la Edad Media una gran cantidad de artistas recurrían al tema de la Danza de la Muerte teniendo hasta hoy día la semblanza artística del Puente de la Vida.³⁷



27 Detalle del Sarcófago

En la edad de oro de la pintura y escultura cristianas las muertes de los mártires, santos y religiosos eran tema recurrente y motivo de representación artística.

En las artes plásticas se toma como símbolo de la muerte, el cadáver, el esqueleto y el cráneo o calavera. Las escenas de la pasión de Jesucristo, los martirios y la muerte de los principales personajes bíblicos, los apóstoles, la virgen, los santos y los papas de la iglesia, fueron motivo e inspiración para los grandes artistas de la historia universal del arte, para representarlos en sus últimos lechos.

A pesar de que no existe ni existirá una representación fiel de la muerte, el hombre por su necesidad de concebir una imagen de ella, la representó, aunque solo sea con la imaginación llevando así a todos los ámbitos artísticos esta necesidad.

ESCULTURA

Los etruscos desarrollaron una nueva forma de escultura funeraria, a partir de terracota pintada, donde representa al difunto solo o por parejas, descansando feliz sobre el lecho, apoyán-

³⁷ www.enkidumagazine.com/art/2005/250905/E_035_250905.htm del 1 de junio de 2009.



28 Tumba de los Médicis

de las cámaras sepulcrales.

Las tumbas reales medievales o los sepulcros papales, como los de los Médicis de Miguel Ángel, son esculturas artísticas funerarias, como los numerosos calvarios, con la calavera al pie de la cruz.

Provenientes del sur de Chiapas, encontramos las Lápidas de Izapa que se ubican cronológicamente hacia el año 300 a.C., antes del apogeo maya, y que nos muestran algunas figuras



30 Lápida de Izapa

con una relación muy íntima con la muerte.³⁸ Una de ellas representa a un personaje ricamente ataviado que trae un cuchillo en la mano izquierda con el cual ha decapitado a otro que yace a sus pies. Con la mano derecha sostiene la cabeza del individuo decapitado, del cuello y la cabeza surgen chorros de sangre. Al fondo, un palanquín es llevado por dos personajes.

En otra lápida podemos apreciar un esqueleto sentado cuyo rostro parece portar una máscara; toda la figura es una evocación de la muerte quedando expresada en la piedra la necesidad de dar forma al esqueleto y a la muerte misma.

La muerte es una protagonista obsesionante, espectro que vivifica y estimula. La Coatlicue es una de las varias expresiones escultóricas del mundo prehispánico; es considerada diosa de la vida

dose sobre el codo izquierdo, en la postura propia de los comensales en un banquete. Una de las que cuenta con estas características es el sarcófago de Cerveteri. Estas deliciosas imágenes, cuyos cuerpos, cabellos y sonrisas nos recuerdan la escultura griega, expresan una imagen feliz de la vida de ultratumba, en perfecta sintonía con las pinturas que decoran el interior de las cámaras sepulcrales.



29 Lápida de Izapa

³⁸ Matos Moctezuma, 1987, op.cit. p.14.



31 Coatlicue

ella. (Anexo 1)

Otra escultura que nos remite al tema es “La Piedad de Miguel Ángel donde podemos apreciar la representación de la Virgen con el cuerpo inerte de Cristo, recostado en su regazo. Siendo una de las obras escultóricas más representativas por su originalidad, la fuerza de concepción, el humanismo neoplatónico, unido a la fe cristiana.

La escultura en México durante la época de la Colonia, fue una expresión de primer orden que a partir de la segunda mitad del siglo XVIII se uti-



33 La Piedad

lizaron esculturas que solo presentan ciertas partes talladas en madera y estiradas, como lo son, la cabeza hasta la altura del cuello, las piernas y los pies, así como las manos hasta el codo; a este tipo de escultura se le conoce como “imagen de vestir”, ya que el resto del cuerpo carece de formas específicas del cuerpo humano, pues nada más es el armazón con las proporciones corporales. Lo interesante de estas esculturas es que las articulaciones son movibles y se prestan para poner las imágenes en diferentes posiciones.

Existen varios tipos de esculturas de cráneos elaborados con diferentes materiales, sin embargo uno de los más característicos es el de cristal de roca,³⁹ de una belleza concreta, de una composición transparente, con una existencia viva, ejemplo insuperable de la más extraordinaria técnica. El cristal de roca es una de las sustancias más duras de trabajar y resulta inexplicable como los lapidarios mexicanos lograron realizar objetos tan perfectos con



32 Cráneo de cristal de roca

³⁹ Museo Nacional de la Muerte, México, Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2007, p. 25.

Ejemplo de ello lo encontramos en *La Virgen de la Buena Muerte*, que podría pasar por cualquier otra imagen mariana, solo por la calavera que lleva en la mano derecha a lude a la invocación a que se refiere. Desafortunadamente no existe documentación que especifique su procedencia, o que permita afirmar que tuvo un culto en determinada región del país, lo más probable es que haya pertenecido a un oratorio particular; estando actualmente en exhibición en el Museo Nacional de la Muerte en Aguascalientes.⁴⁰

La escultura del *Santo Niño de la Suerte*⁴¹ representa al niño Jesús durmiendo; lo que causa asombro de una manera inmediata es que abraza una calavera, como si con ello estuviera reafirmando nuestro fin. La pequeña escultura original es una talla en



34 *Virgen de la Buena Muerte*



35 *Santo Niño de la Suerte*

madera policromada que data de 1800, siendo venerada en la actualidad en el convento de San Bernardo, que se encuentra ubicado en Tacubaya, DF.

ARQUITECTURA

La arquitectura funeraria contiene formas expresivas que se adaptan más fácilmente con la simbología. R. Auzelle ha distinguido varios temas principales como lo son el *emplazamiento arquitectónico en el lugar* que se encuentra a veces orientado o señalado por la vegetación (solemnidad) o sumergido en ella (integración, recogimiento, discreción); *la dominación de los volúmenes* en un sentido horizontal (reposo), vertical (resurrección), o la combinación de ambos (oposición, reflejos); la utilización de *líneas horizontales* (estabilidad), *verticales* (impulso espiritual), *oblicuas* (tristeza), *combinadas* (oposiciones); *la naturaleza de los materiales* como piedra (fuerza, duración), hormigón (liviandad, resistencia), ladrillo (color, limpieza), madera (calidez, ligereza); el

⁴⁰ Ibidem, p. 74.

⁴¹ Se debe entender suerte como destino.



36 Mausoleo en el Panteón
Francés. DF.

modelado arquitectónico como lo es el vigor y la sobriedad (perennidad), la fineza sin afectación (espiritualidad) y por último las *aberturas* que pueden ser estrechas (recogimiento, intimidad) o amplias (acogida, comunión).⁴²

En la arquitectura encontramos gran variedad de construcciones, de diferentes materiales y de tamaños variables; que se conocen como Mausoleo el cual es un monumento funerario y sepulcro suntuoso; que etimológicamente proviene del latín: Mausolēum, sepulcro de Mausolo, rey de Caria, quien se hizo construir el famoso Mausoleo de Halicarnaso, Ejemplo de ello lo tenemos en las manifestaciones más espléndidas y grandiosas que fueron sin duda en el arte funerario de los egipcios; las construcciones arquitectónicas de las pirámides, siendo gigantescos monumentos funerarios llenos de objetos, frescos, sarcófagos y máscaras, siendo a la fecha la tumba del joven faraón Tutan Kamón una de las más espectaculares.

Otra de las que también representan esta corriente artística, es un gran monumento islámico conocido como el Taj Mahal; del emperador mongol Sha Yaján, que con el fin de servir de sepultura, en el cual guardar los restos mortales de su mujer en la India; y que fue comenzado a construir en 1634 y se tardó



37 Tumba Egipcia



38 Taj Mahal

cerca de 22 años en acabar. Siendo considerado el más bello ejemplo de arquitectura mongola, estilo que combina elementos de la arquitectura islámica, persa, india e incluso turca. El monumento ha logrado especial notoriedad por el carácter romántico de su inspiración. Aunque el mausoleo cubierto por la cúpula de mármol blanco es la parte más conocida, el Taj Mahal es un conjunto de edificios integrados

⁴² Vincent Thomas, op. cit. p. 551.

y como en la mayoría de las tumbas mongoles los elementos básicos son de origen persa, un edificio simétrico con un iwan y coronado por una gran cúpula.

GRABADO

Entre los años de 1523 y 1526 Hans Holbein⁴³ siendo un artista alemán hizo una bella colección de 41 grabados, en los cuales la muerte acecha al hombre, en otros tantos momentos de su vida, editados en Lyon, Francia en 1538 y que estos grabados sorprendieron desde entonces por la maestría con que el artista sintetizaba en ellos los rasgos sobresalientes de la sociedad en que vivía; los diversos tipos humanos, en sus actividades con sus actitudes características, su vestimenta y objetos familiares entre otros.



39 Hans Holbein



40 Hans Holbein

que sucede en la realidad.

La creación de personajes en la obra de Posada se multiplica, pero uno de los más populares es, sin lugar a dudas “La Calavera Catrina”, siendo una visión particular de la muerte que es en sí la

Las calaveras que abarcan el grabado y la poesía popular, las inicia Manuel Manilla; pero quien popularizó esta forma de expresión fue el gran José Guadalupe Posada⁴⁴, que con este tema apasionante nos introduce con singular alegría y con gracia sin igual, en un mundo fantástico en el que sus personajes representan la comedia humana, haciendo una burla del mundo político y cultural de personajes distinguidos. En estos grabados se describe su actuación con una crítica mordaz, complementándolos con versos “calaveras” sin estar exentos de humor, humor negro que es en sí, el reflejo de lo



41 Posada La Catrina

⁴³ Holbein Hans, La danza de la muerte., México, s/e, 2001.

⁴⁴ Museo Nacional de la Muerte. op.cit, p. 27.



42 Grabado, Posada



43 Grabado, Posada.

repre-
senta-

ción festiva del momento en que culmina la etapa del hombre para continuar su carrera cósmica.

Hoy en día la influencia de Posada es una presencia intangible en las diversas expresiones artísticas de un pueblo que tiene dos obsesiones, su amor por las flores y su obsesión por la muerte, bella metáfora que desde la época prehispánica describe la belleza de la vida y lo efímero de la misma.

MÚSICA.

Dentro de esta corriente llega con frecuencia el tema de la muerte, siendo algunas de las grandes sinfonías las que contienen magníficas marchas fúnebres.



44 Escena de Rigoletto



45 Cartel de Madame Butterfly

Desde las grandes composiciones como las misas de Te Deum, las Marchas Fúnebres, los himnos de guerra, hasta los corridos de la Revolución y las canciones populares como Amor Eterno.

En las obras de Ópera es muchas veces al motivo de la desesperación, como en Rigoletto de Verdi, o el desenlace final inevitable como en *Madame Butterfly*, de Puccini donde el personaje principal se da ella misma la muerte, como lo llega a ser al inicio el padre de ésta.

Existen canciones de arrullo que al niño mexicano desde la cuna le hacen percibir que existe una realidad muy concreta, inmediata, he inminente como la muerte

*Duérmase mi niño
que ahí viene la muerte,
le come la carne,
le deja el hueso,
su mamá la rata,
su papá el conejo.⁴⁵*

También cuando juega, tiene entre sus compañeros a la muerte, no como una invocación, no como una evocación, sino como un compañero más, como un protagonista activo

*Naranja dulce,
limón celeste,
dile a María
que no se acueste,
porque mamá
ya se acostó
vino la muerte
y se la llevó.⁴⁶*

⁴⁵ Museo Nacional de la Muerte. op.cit. p. 29.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 30.

Este tipo de juegos y canciones en la ciudad por lo regular han ido desapareciendo debido a los medios masivos de comunicación que hace que el niño en su tiempo libre prefiera estar viendo la televisión, pero en provincia siguen vigentes.

En la Colonia se escribió música para misas de difuntos, sobre todo antifonarios, de los cuales existen doce, probablemente de un coro conventual, manuscritos iluminados con calaveras o escenas con la muerte.

Dentro de la música popular, este tema lo encontramos con frecuencia en canciones y corridos, donde el mexicano se ríe de la muerte apostando la vida

Si me han de matar mañana que me maten de una vez

Por eso cuando muere alguien la filosofía popular dice: *el muerto al hoyo y el vivo al pollo*; con estas ideas y palabras el mexicano continúa su andar por la vida, *cayendo el muerto, soltando el llanto, ni que fuera para tanto*.

DANZA

A la mitad del siglo XIV encontramos que la danza (de la muerte) era una especie de espectáculo semejante a la moral inglesa.

El ballet clásico como lo es *El lago de los cisnes* de Tchaikovski nos da una representación sublime de ese momento decisivo de dejar la vida terrenal.

Es únicamente en el plano del espectáculo donde el hombre de hoy danza la muerte (ballets del siglo XX).

Las danzas populares se han ido restringiendo a los pueblos aislados que han quedado al margen de la globalización, en las fastuosas festividades de la época prehispánica participan cientos de personas en danzas ceremoniales que eran parte de la vida comunitaria de los pueblos que desarrollaron un sistema de vida en el que era más importante la participación de la comunidad que la individual; ya que en algunas ocasiones, ciertos personajes utilizan máscaras para enfatizar el papel que representan, sin contar las máscaras mortuorias que tienen un papel fundamental en los entierros.

La muerte no sólo está presente en los días de muertos, sino también en el carnaval y en otras festividades.

LITERATURA.

En la literatura castellana a lo largo de los siglos encontramos almas creativas que reflejan el sentimiento ante lo inevitable.⁴⁷

Hay un sin número de obras en torno a este tema, que van desde los cuentos de *La Bella Durmiente* o *Caperucita Roja* hasta los grandes clásicos como los son, los de Shakes-

peare que la utiliza como motivo del desarrollo de la acción en *Romeo y Julieta* para solucionar el conflicto amoroso. Sin embargo en *Hamlet*, el personaje de la historia medita *observando* una calavera sobre la existencia misma con la pregunta: *¡Ser o no ser!*

Desde los escritores griegos, las grandes tragedias llegan a terminar con el desenlace fatal, que se convirtió en tradición dentro de la literatura francesa, llevándolas al teatro del siglo XVII, con la obra *Britannicus* de Racine.

En torno a la literatura de los pre-rafaelistas podemos toparnos con una muerte que no ocurre por circunstancias naturales como lo es en *El destino de Mariana* de John Everet Millais, donde el personaje depende de un hombre sin el cual ella pierde el deseo de vivir. En *Isabella* de Keats se aborda el tema de un asesinato, y *Ofelia* de Shakespeare, donde se trata la auto-destrucción y la locura.

Con la novela fantástica *La portentosa vida de la muerte*, de Fray Francisco Bolaños, ilustrada con 18 grabados y publicada por primera vez en el año de 1792, se inicia lo que en el siglo XIX van a ser las famosas calaveras, una de las expresiones más auténticamente mexicanas. Esta novela es uno de los aportes más interesantes de México a los primeros intentos de la creación de la novela hispanoamericana. Dicha obra abre las puertas al tema de la muerte, cuya culminación recae en la novela cumbre de la literatura mexicana.

La novela de *Pedro Paramo* del escritor Juan Rulfo, nos relata que la muerte es la protagonista pues en ella son los muertos los que nos narran su propia historia; podríamos decir que la



46 Representación de *Romeo y Julieta*

⁴⁷ www.arrakis.es/~ruteol/arteymuerte.html del 1 de junio de 2009.



tierra de los muertos es el reino de Rulfo; leerlo es como recordar nuestra propia muerte, gracias al novelista hemos estado en ella, y que así pasa a formar parte de nuestra memoria.

POESÍA

En la poesía el tema de la muerte desde la época prehispánica es constante y para el poeta náhuatl, la vida es sólo un tránsito, un préstamo y que el morir tiene un sentido vago y difuso que se hace sentir como nostalgia ya de la vida presente.

La poesía náhuatl nos muestra el pensamiento interno que se refleja como espejo del pensamiento de un pueblo, existiendo en ellas una carga de muerte. Ya habla Garibay al respecto del contenido ideológico de los poemas, donde comenta que:

*“Mayor es la intensidad de énfasis que ponen los poetas nahuas en el problema del más allá. Es un campo inmenso y dan inagotable documentación para sondear el alma de los antiguos. La muerte, que para todos es problema universal, a ellos los abrumba con su tremenda pesadumbre. Son a veces dolientes, a veces enigmáticos, a veces vislumbran la esperanza”*⁴⁸

Un ejemplo de cómo el hombre nahua busca su transcendencia lo vemos en la poesía donde nos damos cuenta que solamente una vez se vive en la tierra.

Continúa la partida de gentes,

todos se van.

Los príncipes, los señores, los nobles

nos dejaron huérfanos

¡Sentid tristeza, oh vosotros señores!

¿Acaso vuelve alguien,

acaso alguien regresa

⁴⁸ Garibay. apud. Matos Moctezuma op.cit. p. 89.

de la región de los descarnados?
¿Vendrán a hacernos saber algo
Moteczuzoma, Netzahualcóyotl, Totoquihuatzin?
Nos dejaron huérfanos
*¡Sentid tristeza, oh vosotros señores!*⁴⁹

En otro poema nos muestran una tremenda incertidumbre constante que existe ante la muerte y que se aprecia una angustia infinita.

Me siento ebrio, lloro, sufro,
cuando sé, digo y recuerdo:
¡Ojalá nunca muriera yo,
ojalá jamás pereciera!
¿En dónde no hay muerte?
¿En dónde es la victoria?
Allá fuera yo...
¡Ojalá que nunca muriera yo,
*Ojalá que jamás pereciera!*⁵⁰

En estos dos poemas podemos darnos cuenta que aunque existen cuestionamientos, solo puede existir una respuesta en la cual nos es contundente el saber que solamente se vive una vez.

Existen también bellos poemas como *Muerte sin fin* de José Gorostiza o *Nostalgia de la muerte* de Javier Villaurrutia, considerados los poetas de la muerte.⁵¹

Del primero *Sabe la muerte a tierra, la angustia a hiel este morir agotas me sabe a hiel*, y del segundo *Sin respirar siquiera para que nada turbe mi muerte* (Anexo 2)

⁴⁹ ídem.

⁵⁰ Ídem, p. 92.

⁵¹ Museo Nacional de la Muerte. op.cit. p. 27.

Sin lugar a dudas estos dos poemas son lo más representativo de lo que se ha escrito en poesía sobre la muerte, solamente en el siglo XX, aunque los poemínimos de Efraín Huerta son una delicia.

Morí
confortado
con todos
los auxilios
espirisexuales. Hoy
amanecí
dichosamente
herido de muerte
natural. No
me tardo
voy a dar una vuelta
alrededor
de
mi
muerte.

POESÍA POPULAR MEXICANA

Las calaveras son ejemplo de la poesía popular que forma parte de la tradición del Día de Muertos.

Y el tremendo vinatero
Terror de la aristocracia
Fue don Francisco I. Madero
Genio de la democracia.

Al escritor Octavio Paz

Hoy recita en el panteón
tras debatir con la parca.

No fue fácil pa 'la calaca
pues era Nobel su corazón

Al torero

Aquí yace un buen torero,
que murió de la aflicción
de ser mal banderillero,
silbado en cada función;
ha muerto de un revolcón
que recibió en la trasera,
y era tanta su tontera
que en el sepulcro ya estaba
y a los muertos los toreaba
convertido en calavera.

Las calaveras tal y como las inician Manilla y Posada llegan a nosotros con las variantes lógicas que son producto de nuestro desarrollo.

FILOSOFÍA.

La filosofía de hoy interpreta los problemas de la muerte como el lugar de un conflicto de ideas, en la cual por una parte aparece como una renovación de lo trágico que tiende al ateísmo: Hegel (pequeña y verdadera muerte), Freud (impulso de muerte), Lacan (muerte del padre y castración), Bataille (muerte y erotismo), Sartre (se muere siempre por añadidura) representan admirablemente esta posición y por el otro procede a una desinversión filosófica del problema de la muerte, ya por la reflexión ética, ya por el rodeo de una etnología militante (la muerte del lenguaje). Dando paso a una nueva definición de la muerte: *La figura de la muerte, por un lado, desaparece bajo su forma terrorífica, y por el otro, dispensaba en una relativización creciente, se hace más acuciante*⁵²

Los pares opuestos muerte / inmortalidad, devenir / eternidad, finitud / infinitud, le permiten a la filosofía a utilizar lo conocido en su beneficio, confiscar la realidad del morir para conceptualizarla y erigirla en noción privilegiada.

⁵² Vincent Thomas, op.cit. p. 186.

Inmerso en esta corriente se toma la idea de que la muerte esta unida al pensamiento humano y de acuerdo con Sócrates *el verdadero filósofo siempre esta preocupado por la muerte y el morir*; [Cicerón decía que] *estudiar filosofía es prepararse para morir* [y para Montaigne] *el perpetuo trabajo de la vida es elaborar los fundamentos de la muerte*. [Freud pensaba] *que el hombre no tiene una representación de la muerte y que por lo tanto, no puede temer a algo que no logra concebir*,⁵³ y que *El miedo a la muerte es en el fondo el de nuestra propia irreversibilidad en el tiempo*.

M Heidegger expresaba *El ser auténtico para la muerte, es decir la finitud de la temporalidad, es el fundamento oculto de la historicidad del hombre*.⁵⁴

Es el acto de asumir nuestro ser-para-la-muerte, donde encontraremos la autenticidad, porque la muerte expresa la estructura misma de la vida humana.

J.P. Sartre considera que si debemos morir: *“Nuestra vida no tiene sentido porque sus problemas no reciben ninguna solución y porque la significación misma de los problemas queda indeterminada.”*⁵⁵

Para Marx: *“La muerte será ignorada, rechazada por estar fuera de la acción de la energía práctica del hombre y no tener la praxis revolucionaria nada que hacer con ella.”*⁵⁶

CINE

El cine es por excelencia el espectáculo del siglo pasado, ya que trajo gran multitud de masas.

Dentro de esta corriente podemos observar que en un gran número de películas encontramos a muertos que salen de sus tumbas para atacar a los vivos. Tal es el caso del film *La noche de los muertos vivientes*, hecho por G.A. Romero; donde los muertos recientes, cuyo cerebro es reactivado por una radiación misteriosa proveniente de un satélite artificial de Venus, se transforman en bandas criminales, que matan salvajemente a los vivos acosándolos, bebiendo su sangre y comiendo su carne. Estos monstruos son presentados con un aspecto horrible y una marcha lenta y pesada,

⁵³ Blanck Cerejido Fanny, *La vida, el tiempo y la muerte*, México, Fondo de Cultura Económica / Secretaria de Educación Publica / Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 3ª ed., 2002, p. 135.

⁵⁴ Vincent Thomas, op.cit. p. 184.

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ Ibidem.

teniéndole miedo al fuego y no se les puede matar si no es aplastado su cráneo o alojando una bala en su cerebro.

El ejército y la policía terminarán por exterminarlos y todo volverá a la normalidad y así los muertos vivos (muertos por segunda vez) dejarán tranquilos a los vivos.

En muchas películas nacionales y extranjeras podemos ver asesinatos, muertos en la guerra y dramas que terminan con la muerte del héroe. En el cine mexicano existen películas donde la protagonista principal es la muerte. Tal es el caso en *El ahijado de la muerte*, donde esta representada por una mujer, sin en cambio en *Macario*, la muerte es un personaje masculino; en *Mictlán* alude al lugar de los muertos; en otras se presenta de manera intangible, como en *El río y la muerte*, o *Pedro Paramo* y *Coronación*, entre otros.

ARTE POPULAR

La Catrina de Posada, en la actualidad podemos apreciarla en diferentes materiales como son: papel maché, papel de china picado, plata, hueso, madera, barro, entre otros convirtiéndose en pequeñas obras, algunas efímeras, que se utilizan para decorar las ofrendas.



48 *Catrina de colores*

Durante los días en que se celebran a los muertos; en los mercados podemos encontrar una gran variedad de objetos relacionados con este tema como son: juguetes con forma de muertos,



49 *Calaverita de dulces*

mascaras de cartón, carritos, maromeros de madera, calacas de barro y alambre que se mueven en una danza tan sólo con tocarlas, también utilizan materiales como el plástico y telas de acrílico para hacerlas más vistosas; calaveras huecas de plástico donde los niños piden se calaverita y por supuesto, los famosos dulces que en cada región del país tienen la costumbre de fabricar diversos tipos, ya sea en forma de calavera, de muertitos o de ataúdes con su muertito adentro. En la elaboración de estos dulces se utilizan diferentes ingredientes como la almendra, el cacahuate o la pepita de calabaza que se mezcla con azúcar y huevo estilo mazapán procedente de Puebla, igualmente los hay de azúcar cristalizada con centro de miel originarios de Oaxaca y las de azúcar de pasta blanca (alfeñique) que son del Estado



50 Juguetes

plástico y resina.

En la artesanía es donde quizá este tema toma un carácter más nuestro. Los artistas anónimos, que son nuestros artesanos y que dan vida al barro, al papel, a la madera, al metal, a la piedra, al dulce; cualquier material lo convierten en bellas obras.

El ingenio de los artesanos se ha ido enriqueciendo a través del tiempo, así como algunas piezas siguen cierta tradición, también van surgiendo nuevos moldes para modelar las diferentes formas que representan a la muerte. Tal es el caso de Ocumicho en el estado de Michoacán, en donde ha surgido una artesanía fantástica en los años cincuentas del siglo XX y en Capula en el mismo estado, en los años setentas en donde Juan Torres un artista escultor, empezó a modelar muertos y calaveras en barro, utilizando los colores



53 La Boda

de México; cada región varía ligeramente los ingredientes pero lo que varía mucho es la decoración y el colorido que se le pone según cada región.

Además podemos encontrar camisetas, calcetines, tenis, pañuelos, paliacates todos con reproducciones de la Catrina y otras prendas con escenas más modernas, e incluso anillos y colgijos, collares, pulseras, y calaveras de plata, aluminio, piel, hueso, barro,



51 Caballero águila

de la cerámica tradicional de Capula, y pocos años más tarde pintándolas una vez cocido el barro teniendo mucho éxito, derivando a raíz de esto que llegasen a surgir varios talleres de cerámica donde el tema principal es la muerte.



52 *Banquete revolucionario*

Además existen los árboles de la muerte de barro cocido donde se estructura el mito de este fenómeno inexplicable y que en cada región de nuestro país encontremos diversas variantes. Este tipo de artesanías se elaboran a partir de un trabajo paciente, con una interpretación libre y un concepto mágico que refleja simbólicamente nuestra realidad, dándole un relieve de colorido sutil que nos envuelve en el misterioso encanto del país de los descarnados, del mas allá, convirtiéndose en una sugerencia vital de la expresión auténtica del mexicano.



54 *Árbol de la Vida de Metepec*



Capítulo II

Representación de la muerte

Podemos encontrar un gran número de representaciones en torno a la muerte, sin embargo la más recurrente de ellas es un esqueleto armado de una guadaña con una túnica negra, que tiene gran auge durante la Edad Media, en donde la guadaña es una metáfora, al igual que el campesino sega el trigo con su guadaña, así la muerte sega las vidas de las personas, y en cuanto a la túnica negra, en las culturas occidentales el negro es símbolo de muerte, de ahí su utilización para referirse a dicho tema; también puede llevar un reloj de arena, símbolo de que a alguien se le ha acabado el tiempo.¹ Claro que también podemos encontrar muchas otras representaciones con las que no estemos tan



55 Representación de la muerte

familiarizados ya que son representaciones específicas de ciertas culturas como lo es la personificación griega de la muerte, el implacable Tánatos hijo de la noche y hermano del sueño, el cual era un dios feroz, insensible y despiadado llevando una capa negra; también podemos encontrarla como una divinidad que tiene a un humano entre sus mandíbulas, (se ha vuelto raro en nuestros días) o por un muchacho negro y otro blanco, por danzas macabras, por un genio alado el cual es el emisario de la muerte en la simbología islámica representado por el ángel Israel, incluso por una serpiente o por un animal psicopompo (caballo, perro);² no todas las personificaciones de la muerte son tan siniestras, ya que algunas veces es retomada la forma de una mujer con velo o alas, que posa su mano en el hombro de un soldado.

Vincent Thomas nos dice que representar la muerte no es sólo vivirla en imagen, en nuestros sueños, obsesiones, impulsos, para desearla o temerla, o para integrarla en un sistema filosófico; es también materializarla en frases, en formas, en colores, en sonidos.³

Alrededor de los estilos característicos, de las distintas culturas mesoamericanas,⁴ van a existir diferentes maneras de representación, tanto en cráneos, huesos y dioses de la muerte así como en los enterramientos; y que en casi todos los códices que han llegado hasta nuestros días, podemos ver que existe una representación de la muerte; pero a medida que se desarrolla una civiliza-

¹ Tresidder Jack, 1001 Símbolos. Guía ilustrada de los símbolos y su significado., Barcelona, Ed. Grijalbo, 2004, p. 294 .

² Vincent Thomas, op.cit. p. 549.

³ Ibidem p.186.

⁴ Matos Moctezuma, 1987, op.cit. p. 19.



56 Cámara Mortuoria del Templo de las Inscripciones

de familiaridad visual, va perdiendo poco a poco su cualidad de transmitirnos su concepto aterrador, convirtiéndose en cotidianidad.

Uno de los principales monumentos a la muerte, lo tenemos en la zona maya; la tumba de Palenque en el interior del Templo de las Inscripciones, que fue descubierta por Alberto Ruz en 1949;⁵ donde apreciamos una hermosa lápida adornada en bajo-relieves que no sólo se trata del recinto mortuorio de un personaje importante que nos recuerda a la sociedad clasista maya, sino que tanto el templo, como los elementos que conforman la tumba, encierran un rico simbolismo que tiene una relación con la muerte que no se puede pasar por alto.

Dentro de la cámara mortuoria, vemos una aparente contradicción dentro de los motivos labrados ya que por un lado observamos el símbolo de la vida (la planta de Maíz) en cuya base se encuentra un personaje, estando debajo de él diversos símbolos relacionados con la fertilidad y que por consiguiente son una serie de motivos alusivos al concepto de la vida y por el otro lado se encuentran sumergidos dentro de una lápida mortuoria. Ya lo decía

Eduardo Matos en su libro: *Aquí vemos claramente manifestado el concepto que sobre la muerte y vida se tenía en las culturas prehispánicas. Se trata, en fin, de una alegoría a la vida dentro del recinto de la muerte.*⁶

ción, en el aspecto cultural, surgen otras expresiones como necesidad para representar los sentimientos y pensamientos filosóficos y doctrinales; surgiendo así la escultura con un impulso increíble para dar forma a estas ideas.

Aproximadamente en 16 siglos de nuestra era, la imagen de la muerte se repite sin cesar a través de la obra de arte, imagen que a fuerza de costumbre,



57 Detalle de la Cámara de las Inscripciones, Palenque.

⁵ Matos Moctezuma, 1986, op.cit. p. 25.

⁶ Ibidem, p. 26.



58 Cráneo con incrustaciones de Mosaico. Cultura Mixteca

Otros claros ejemplos relacionados con este tipo de representación lo vemos enfrascado dentro de varias culturas de México como lo son: los mixtecos donde utilizaban urnas sofisticadas y decoradas, encontrándose un cráneo humano con incrustaciones de mosaico de jade y obsidiana; o los teotihuacanos donde abundan las máscaras funerarias, o recipientes en forma de calavera. También en Chichen Itzá hay esculpidos relieves que representan sacrificios humanos; dentro de las paredes exteriores de los templos se encuentran decoradas con cráneos de piedra, tanto en las ciudades mayas como en el templo Mayor de Tenochtitlán o en Xochicalco, o como en el Coatepantli o Muro de Serpientes en Tula, en el altiplano; que rodea el edificio del dios Tlahuizcalpantecutli, donde se puede apreciar una serpiente de cascabel devorando a un individuo semidescarnado, ya que se nota el cráneo, húmero, cúbito y radio, mientras que la mano y una pierna conservan la piel.⁷

Por su parte la cultura azteca representa la muerte con dioses llamados Mictlancihuatl y Mictlantecuhtli⁸ los cuales reinaban en el lugar llamado Mictlán o noveno infierno.

La representación de la muerte llegó hasta las vasijas hechas de barro provenientes de Monte Albán donde se aprecia una columna vertebral, que descansa sobre los huesos iliacos que corresponden a los principios de nuestra era y que es de un realismo impresionante.

Otro ejemplo es el vaso anaranjado procedente de la tumba de Zaachila en Oaxaca, que tiene la figura de un esqueleto con un objeto entre las manos;⁹ o la pequeña vasija de barro en forma de cráneo, en color blanco con adornos en tono rojo; ambos realizados después del año mil de nuestra era.



59 Vasija de Barro, Zaachila, Oaxaca

⁷ Ibídem, p. 34.

⁸ Generalmente representados como esqueletos o en forma descarnada.

⁹ Matos Moctezuma, 1987, op.cit. p. 13.



60 Detalle Decapitación, Juego de Pelota de Chichen Itzá

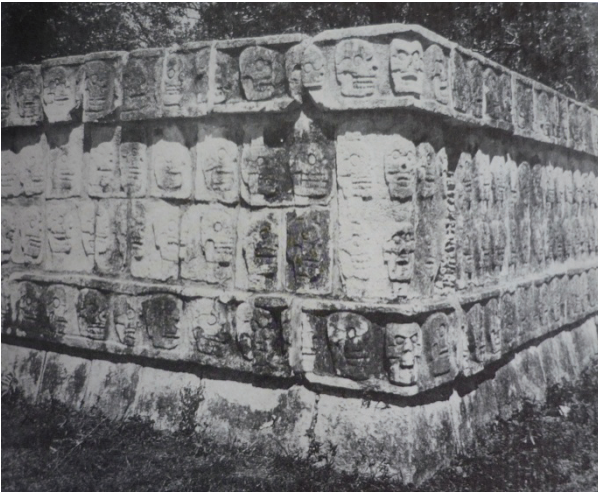
Varias de las representaciones que hay en Mesoamérica y que tienen una gran importancia las podemos encontrar en bajarrelieves que se encuentran en el juego de Pelota, tanto en el de Chichen Itzá en Yucatán como en el Tajín en Veracruz, lo que podemos apreciar en el primero ya nos lo describe Matos Moctezuma, con todo detalle:



61 Sacrificio, Juego de Pelota del Tajín

Precisamente es en el juego de pelota de Chichen Itzá donde vemos toda la ceremonia que se lleva a cabo con la decapitación de uno de los contendientes: en los relieves que adornan la banqueta interior de la cancha de juego puede apreciarse a 7 personajes del lado izquierdo y otros tantos del derecho, convergentes hacia un motivo central indicado por un círculo al que se identifica como la pelota del juego, decorado por un cráneo de cuya boca descarnada salen las que parecen ser vírgulas de la palabra. Todos los personajes están ataviados ricamente y portan lujosos tocados de largas plumas, además de cinturón y la rodillera en la pierna derecha. El motivo interesante es que el primer personaje del lado izquierdo trae en la mano un cuchillo, mientras con la otra tiene sujeta por los cabellos la cabeza del individuo del lado derecho que acaba de ser decapitado y surgen de su cuello 6 serpientes y 1 planta con flores y frutos. Tal parece que el grupo vencedor fue el de la izquierda, que ha sacrificado a un miembro del grupo opuesto transformándose su sangre en un elemento de fecundidad.¹⁰

¹⁰ Matos Moctezuma, 1986, op.cit. p. 30.



62 Tzompantli de Chichén Itzá

las que estaban decoradas con hileras de cráneos esculpidas en piedra, que nos hablan del lugar a donde iban a parar las cabezas y del profundo simbolismo que debió tener; y el cual llegó a causar terror entre los conquistadores. El Tzompantli es un edificio de la época prehispánica, rodeado de una profunda oscuridad, cuyo significado real esta lejos de haber sido aclarado, pero podemos darnos una idea bastante aproximada, gracias a los documentos iconográficos, a las descripciones que nos han dejado los cronistas y a los estudios más recientes que se han realizado alrededor de este edificio. Los cráneos de los sacrificados o muertos en batalla se perforaban por las sienas y se colocaban en hileras, para crear un altar de cráneos que constituirían un centro de energía y que reunirían en un solo edificio la fuerza y poder de todos aquellos valientes que dieron su vida. El uso ritual del cráneo estuvo extendido en casi toda el área de Mesoamérica, como se puede observar en multitud de monumentos y códices.

La muerte como presencia constante, que da sentido a la vida, reaparece con más ímpetu en la época barroca, en un grado de furia propio de ese tiempo y que en México se ve aumentando por el rodar continuo de la calaca en la mente popular.

Sin embargo en el Tajín podemos ver que uno de los contendientes está acostado para ser sacrificado, en tanto que un esqueleto desciende sobre el personaje. Estos juegos de pelota eran lugares de lucha que estaban relacionados con la muerte.

Muy cerca de estos juegos podemos localizar unas edificaciones, que hoy conocemos como Tzompantli, las cuales eran estructuras con plataforma, sobre las que se colocaban las cabezas de individuos sacrificados,

63 Altar decorado con cráneos y huesos cruzados
Cultura Mexica

La pintura en la época colonial nos muestra al pie de la cruz una calavera que hace referencia al nombre del monte calvario, así como al triunfo sobre la acechanza omnipresente de la muerte.

La muerte representada como ente, forma parte de una idea que nos divierte con su figura casi siempre chistosa, en actitudes jocosas, en gran jolgorio con los no muertos, teniendo miles de formas y simbolismos en una mezcla pagano religiosa.

Durante la Edad Media, alrededor del siglo XIII, la muerte se nos presenta generalmente rodeada de candoroso pudor; parece que lejos de quererla mostrar en su aspecto terrible y sobrecogedor trataran de hacerla amable. Las tumbas exhiben en su interior la imagen idealizada del difunto, transfigurada y hermosa con las manos juntas y los ojos abiertos, como gozando ya de la apreciable vida eterna. Sólo un siglo más tarde aparece la muerte con todo su horror y en todas las formas del arte.

II.I ICONOGRAFÍA

Panofsky define a la iconografía como: *la rama de la Historia del Arte que se ocupa del contenido temático o significado de las obras de arte, en cuanto algo distinto de su forma;*¹¹ así divide esta forma de análisis en tres niveles de los cuales tenemos:

1. *Contenido temático natural o primario.*

Dentro del cual podemos identificar lo que Panofsky llama formas puras, como lo son ciertas disposiciones de línea y color, o proporciones de bronce o piedra, como representaciones de objetos naturales; tales como, seres humanos, animales, plantas, casas, instrumentos, entre otras; también identificando sus relaciones mutuas como hechos y percibiendo cualidades expresivas como el carácter de un gesto o una actitud, o la atmósfera de un ambiente específico.

2. *Contenido secundario o convencional.*

En este nivel podemos relacionar los motivos artísticos que pueden ser llamados imágenes y sus composiciones con temas o conceptos.

3. *Significado intrínseco o contenido.*

Este se identifica investigando los aparentes que revelan la actitud básica de una nación, un periodo, una clase social, una creencia religiosa o la filosofía de la época en que se creó la obra de arte,

¹¹ anofsky Erwin, Estudios sobre Iconología, Madrid, Ed. Alianza, 1972, p. 13.

manifestados o esclarecidos a la vez por los métodos compositivos y por la significación iconográfica¹² Así esta interpretación puede mostrarnos los procedimientos característicos de una época, país o artista determinado.

Pero para poder hacer un análisis de un cuadro y comprender el sentido iconográfico, debemos estar familiarizados con el contexto en el que fue creado, ya que sin este conocimiento podríamos centrarnos más en las formas aprehendidas o determinadas por la sociedad, que en el verdadero análisis, ya que en cada cultura pueden existir diferentes significados o representaciones.

En casi todas las culturas, la iconografía de la muerte se representa por un esqueleto humano; como es el caso en México, que desde la época prehispánica hasta nuestros días, así la representan todas las expresiones artísticas. Siendo un personaje que siempre ha estado presente en el arte, y las más variadas representaciones las encontramos por todas partes en nuestro país, como diosa, o protagonista de cuentos y leyendas incluso como personaje de crítica a nuestra sociedad.¹³

La iconografía macabra del continente Europeo está dominada, en el Barroco, por lo que se le conoce como la *morte secca*, siendo esto, la abstracción que supone el esqueleto, limpio de todo rastro de su anterior estado, o su reducción al cráneo, un signo que no busca ya producir espanto sino inducir una conciencia melancólica; también es frecuente el deleite de los detalles más horripilantes como lo son: cadáveres en diversos grados de descomposición, sepulcros abiertos mostrando contenidos similares.

Para los Románticos, su obsesión por el tema los llevo a retomar las ambientaciones afines como los cementerios y los panteones ruinosos, entre otros.

La iconografía de la muerte consiste con frecuencia en alegorías frías e impersonales, que toman de las imágenes populares o de la mitología sus significantes principales,¹⁴ vinculados también los gigantes, los titanes y más próximo en el tiempo, el ogro, como fuerza ciega y devoradora.

La presencia de la muerte o más bien del muerto, llega a descubrirse en distintas manifestaciones; dentro de las costumbres del duelo, que hoy en día están en vías de desaparecer; como lo son: los velos y ropajes negros, o las vestimentas blancas, como en Japón, o también en ocasiones

¹² *Ibidem*, p. 15-17.

¹³ Museo Nacional de la Muerte. *op.cit.* p. 24.

¹⁴ Vincent Thomas *op.cit.* p. 548.

dentro de las prácticas funerarias, poner un listón negro delante de la casa mortuoria o en la iglesia, cirios encendidos, cantos especiales, los rezos, las ceremonias, las flores y la última morada del difunto. Pareciera ser que este tipo de costumbres solo podemos presenciarla en los pueblos, cuyas tradiciones se rehúsan a desaparecer.

II.I.I SÍMBOLOS.

Vincent Thomas describe al símbolo como lo que representa a otra cosa en virtud de una correspondencia semejante, la cual tiene distinciones como:

- El símbolo difiere de la imagen, el símbolo es la asociación de una imagen concreta con una idea abstracta.
- El símbolo no se reduce a un esquema pues tiene por finalidad traducir datos inmateriales en datos sensibles.
- El símbolo no es el signo vinculado a la cosa por una convención arbitraria, pues supone un vínculo verdadero entre el objeto y la idea significada por este objeto.¹⁵

En la mayoría de las obras de arte que retoman el tema de la muerte, podemos encontrar símbolos que relacionan el concepto con la imagen plasmada.

Así lo simbólico de la muerte no se agota en la alegoría iconográfica, en las actitudes y comportamientos, en las conductas vestimentarias, en los símbolos de las necrópolis sino también supone el vínculo con el plano más personal de las elecciones del inconsciente, soporte de nuestros ensueños y fantasías.¹⁶

Las funciones de los símbolos varían según las disposiciones mentales del que vive, crea y lee el símbolo; y es que dentro del universo de las imágenes - signos o de las imágenes - símbolos, el par vida- muerte es general.

La muerte supone la noche, es decir la angustia y el misterio que los modelos inconscientes le aplican; así como se le asocia a ciertos colores de equivalencia nocturna; tintes blanquecinos, descoloridos, pálidos donde predominan el blanco, el azul, el malva.

¹⁵ Ibidem, p. 513.

¹⁶ Ibidem, p. 551.

Uno de los lugares donde hay gran concentración de símbolos es el cementerio, de acuerdo con su extensión, su situación, el cuidado o la negligencia de que son objeto, o su división en sectores ricos o pobres, oficiales o privados; o el sentido de las inscripciones que en ellos se leen; pero sobre todo según los significantes que allí aparecen, como lo son los símbolos religiosos (cristianos, musulmanes, judíos); símbolos laicos (libre pensamiento, francmasonería); la cruz, la media luna, la columna truncada; basta para provocar toda una constelación de asociaciones.

Dentro de la etapa de unión cultural, entre los españoles y los indígenas, estos escogieron santos que iconográficamente tienen una calavera, pues para ellos en cierta forma representaba a Mictlantecuhtli, el Señor de la Muerte, teniendo ejemplos como San Francisco, San Jerónimo, la Magdalena y otros más, que todavía hasta el día de hoy son muy venerados.

Los ritos, las acciones y conceptos de carácter religioso precisan, para penetrar en la colectividad, de imágenes de culto, para su veneración, que plasmen visual o auditivamente sus atributos o poderes, entre los que son distintivos el otorgamiento de la vida o de la muerte; en toda iconografía se encuentran datos improbables pero mostrados con aterradora precisión y que a pesar de todo desvanezcan, al menos por su acumulación formal, el peso insoportable de la duda existencial que nace con el hombre y lo acompaña por los siglos de su historia, sus orígenes y su destino después de la muerte.

Algunos de los símbolos propios de la tradición Barroca que se mantienen vigentes hasta nuestros días, nos dan referencia hacia una inquieta llama de una vela, eco de una frágil existencia que se consume, capaz de extinguirse; o el espejo,¹⁷ haciendo referencia a la ilusoria vanidad de las apariencias, pero también como figura objetual que resume, la idea del hombre que enfrenta su propia imagen para interrogar en ella la conciencia de su condición mortal.

II.II ARTISTAS QUE REPRESENTEN LA MUERTE.

El tema de la muerte está presente en el arte y casi todos los artistas lo han tratado, algunos más otros menos, pero la muerte ha sido musa de inspiración, tema recurrente



64 Cueva de Altamira, España

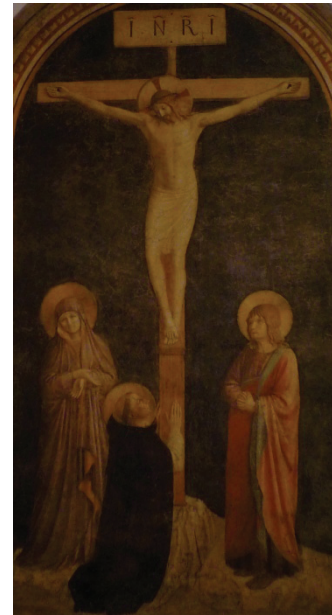
¹⁷ Postrimerías. Alegorías de la muerte en el Arte Español Contemporáneo., Madrid, Fundación Cultural MAPFRE VIDA, 1996. p. 23.

sin ser repetitivo, pues cada artista le imprime un carácter diferente sin serles indiferente, tratándolo con alegría y libertad creadora.

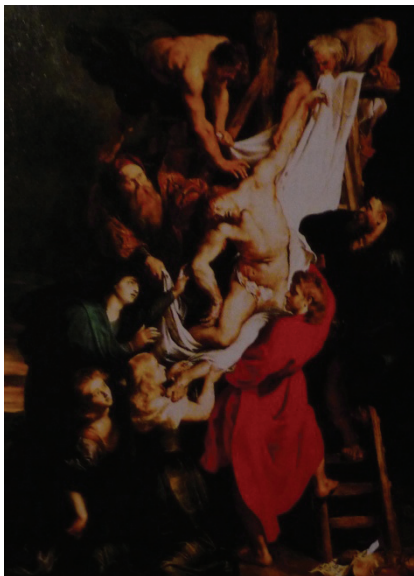
Cada artista logra una interpretación personal y original de su propia imaginación, de donde resulta una serie de obras verdaderamente excepcionales a pesar de abordar un tema que podríamos calificar de monótono, sin embargo, la imaginación y su sentido de color conlleva no solo una visión personal; sino que también están cargadas de sugerencias de orden estético, la estilización tan diversa, las variadas técnicas, el color, las texturas, entre otras; cada una nos muestra el mundo interior del artista y su relación con la sociedad.

Unas de las primeras representaciones que abordan el tema de la muerte, las encontramos en las pinturas rupestres dentro de cuevas en donde encontramos la imagen de un ser vivo muerto, como es el caso de la Cueva de Altamira en España.

La escena más retomada para representar la muerte fue la de la Crucifixión, como la de Fray Angélico donde la ambientación se reduce a lo esencial para centrar la atención en la figura de



65 Crucifixión de Fray Angélico



66 Descendimiento de la cruz de Rubens

Cristo;¹⁸ a los que le siguen los momentos de la pasión como el *Descendimiento de la cruz* entre los cuales tenemos el pintado por Roger van der Weyden donde, se distingue por su sentido plástico y profundo sentimiento, inspirándose en el paralelismo entre las vidas de Cristo y la Virgen; o el de Pedro Pablo Rubens el cual se caracteriza por su dinamismo, vitalidad y exuberancia su colorido es cálido. Sus composiciones se ordenan habitualmente sobre un esquema diagonal que les presta una sensación de movimiento prolongado más allá del marco.¹⁹ Otra de estas representaciones son *La puesta en la tumba* del Caravaggio, el *Cristo muerto* de Andrea Mantegna, donde sus figuras parecen siempre labradas en piedra y es un

¹⁸ Grandes Maestros de la Pintura. Fra Angélico, Barcelona, Ed. Altaya, 2001, p. 11.

¹⁹ De Azcárate Ristori José María y otros, Historia del Arte, España, Ed. Anaya, 1995, p. 356.

gran dominador de la perspectiva, recurre además, al artificio de usar un punto de vista bajo, con lo cual las figuras parecen más monumentales. Otra que también es muy retomada es la *Piedad* de Miguel Ángel.

Giotto pintó la *Muerte de San Francisco*; el cuadro del Greco del *Entierro del conde de Orgaz* es una composición famosa. Leonardo da Vinci estudió la anatomía observando cadáveres haciendo un



67 Descendimiento de la cruz de Roger van der Weyden

sin número de dibujos y Rembrandt pintó una *Lección de anatomía* considerándolo uno de los



68 Lección de Anatomía de Rembrandt

de Delacroix, *El Entierro de Courbet*, o *La Balsa de la medusa* de Gericault, donde los cadáveres están en el primer plano. Manet introduce una nueva iconografía de la muerte cuando presenta una muerte por fusilamiento como en *La Ejecución de Maximiliano*.

69 La Ejecución de Maximiliano





70 La muerte de un obrero de Siqueiros

serie titulada: *Muerte y Desastre*, cargada de imágenes extraídas de archivos de la prensa y la policía, documentando accidentes automovilísticos, suicidios y violencia en las calles.

En México también hay gran número de artistas que manejan el tema como lo son Orozco y Siqueiros que muestran la otra vida de la muerte. El primero con sus ilustraciones en periódicos y sus murales de la Escuela Preparatoria, hace por primera vez una representación de obreros y campesinos muriendo en la lucha revolucionaria. El segundo marca la ruta de oposición a la ideología en imágenes burguesas con *La muerte de un obrero*. Cabe mencionar que más tarde se unirían tanto Diego Rivera y Goitia, haciendo así una consolidación no solo con un contenido abstracto de la nueva imagen de la muerte, sino creando una forma de representarla sin alegorías cristianas y humanistas. Claros ejemplos de esto lo tenemos en: *La trinchera* de Orozco, *Los ahorcados* y *El Tata Jesucristo* de Goitia; los muchos obreros, campesinos y víctimas de la guerra de Siqueiros y *Zapata Muerto* de Rivera, en el mural de Chapingo.

Con la famosa calavera Catrina de Posada, se han realizado múltiples obras, pues ha servido de inspiración a muchos artistas, empezando por Diego Rivera, que hace una recreación en

Parte de los artistas llegan a preocuparse menos de la muerte como tema principal de representación, aunque Goya, Picasso y otros han denunciado los horrores de la guerra recurriendo al tema. Goya dibujó los horrores de la guerra civil en España.

Klimt en *La vida y la muerte* utiliza su amplia variedad de motivos abstractos y decorativos. Andy Warhol nos muestra en la



71 La trinchera de Orozco

el *Mural del Domingo en la Alameda*, en donde podemos apreciar que en el centro se encuentra la Catrina pero con la modificación que hace Diego al ponerla de cuerpo entero, llevando del brazo a Posada y de la mano a Diego en niño. La de Posada solamente es la cabeza, con un gran sombrero adornado con dos grandes plumas, flores y encajes, teniendo una vista de tres cuartos; en cambio la representación de Diego es completa, vestida con traje largo, moda de principios del siglo XX, con una boa de plumas que Diego transforma en un Quetzalcóatl; del cuello le cuelgan unos anteojos, la postura es de frente, aunque podemos ver que tiene ciertas modificaciones no cabe duda que es igual a la de Posada.

Frida Kahlo pintó un *Niño muerto*, siguiendo la tradición colonial de los retratos de monjas fallecidas o niños aristocráticos difuntos. Los ejemplos de las manifestaciones y representaciones de la muerte en el arte son innumerables, desde el realismo al clasicismo, los diferentes conceptos culturales, el expresionismo de Ensor o el surrealismo del mundo del más allá de Remedios Varo.²⁰

II.III JUAN DE VALDÉS LEAL



72 San Andrés

Juan de Valdés Leal fue, pintor, dorador y grabador sevillano. Nació en Sevilla, España en 1622. Fue hijo de Fernando de Niza un portugués, y de Antonia de Valdés Leal, sevillana; eligió los apellidos de su madre para firmar sus cuadros.

En 1647 se traslada a Córdoba con su familia donde realiza su primera obra firmada, un *San Andrés* para la iglesia de San Francisco; donde se nota ya la intensa expresividad del artista, que constituirá uno de los soportes más firmes de su pintura. En julio de ese mismo año se casa con Isabel Martínez de Morales.

En 1656 se establece en Sevilla, donde empezará una serie de pinturas en las cuales representa seis episodios sobre la *Vida de San Jerónimo*,²¹ de los cuales dos están perdidos y de los restantes hay que subrayar el interés de los conservadores del museo de Sevilla: *La tentación de San Jerónimo* y *La flagelación de San Jerónimo* en los que se aprecia ya en su plenitud el personal estilo del artista. En 1658 los monjes carmelitas cordobeses le encargaron un retablo donde se yuxtaponen sus tres estilos que posteriormente se repetirán en

²⁰ www.oem.com.mx/elsoldecuautila/notas/n469699.htm del 1 de junio de 2009.

²¹ Juan de Valdés Leal y el arte sevillano del Barroco, México, Centro Cultural Arte Contemporáneo, 1993, p. 185.



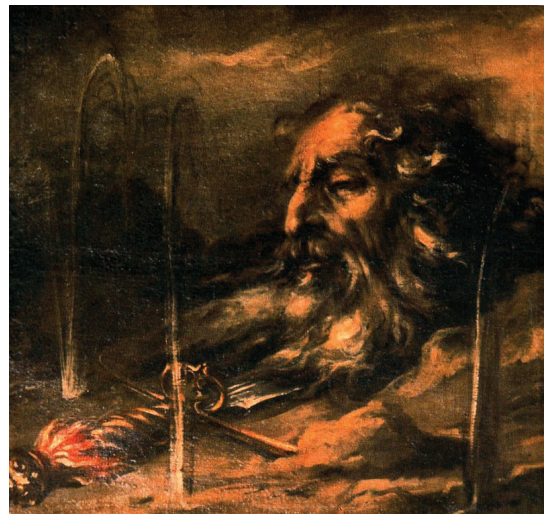
73 Flagelación de San Ferónimo



74 Las Tentaciones de San Jerónimo

toda su obra. Así aparecerá por primera vez su gusto por los temas macabros que culminarán en sus famosas alegorías a la vanidad y que le llevaría a pintar innumerables cabezas de santos degollados realizadas con impresionante realismo; por otra parte, los lienzos poblados por teatrales actitudes y fría expresión (*Virgen de los carmelitas*), y, en fin, sus figuras agitadas, estremecidas, exclamatorias (*San Miguel y san Rafael*) que alcanzan la culminación en la mágica aparición entre nubes abrasadoras de los alados caballos y el carro de fuego del profeta Elías. Estos tres estilos de expresión se suceden en su obra de madurez (1658-1668) ininterrumpidamente. Al primero podemos incluir las *Alegorías de las vanidades*; al segundo algunos de sus retratos de santos, la inmaculada de la iglesia de la Magdalena de Sevilla y la de la galería nacional de Londres; al tercero, al agitado barroquismo de su estilo más característico corresponde *La Crucifixión*, de la iglesia de la Magdalena, *La Virgen camino del calvario*, y *La Anunciación*.

Fue nombrado a finales de 1659 examinador municipal de los pintores sevillanos; corresponden a ese momento dos pinturas simbólicas: *Alegoría de la vanidad* y *Alegoría de la salvación*, tratando un asunto muy acostumbrado en el lenguaje y en el sentir de la gente de su tiempo: la *salvación del alma*; resaltando en dichas obras el contraste entre las vanidades mundanas que distraen



75 Cabeza cortada de San Pablo



76 Alegoría de la salvación

de la espiritualidad y el sendero de la virtud, que lleva a la liberación, es por ello que en la primera incluye los objetos propios de las Vanitas del siglo



77 Alegoría de la vanidad

XVII como lo son: calaveras, relojes, globos terráqueos, libros, joyas, laureles, candeleros con velas, etcétera, que representan lo profano, y a un ángel que señala un cuadro sobre el Juicio Final; mientras que en el segundo la composición es austera tanto en la forma como en el color, que alude a la promesa de la vida eterna si se sigue el camino difícil de la fe, la devoción y el sacrificio. Utilizando en las dos obras el color en abundancia, pero con una pincelada mucho más suave y precisa.²²

Fue presidente de la Academia de Pintura de 1663 a 1666. Según Palomino que lo conoció personalmente, el artista estuvo en Madrid en 1664 y visitó El Escorial; pudo así conocer las colecciones reales, y es evidente que en su obra posterior admiró y siguió el estilo de Claudio Coello y Carreño de Miranda. También pudo conocer en extenso la colección de Rubens y Van Dick que contribuyó a enriquecer su paleta y su repertorio iconográfico.²³

En el último periodo de su vida (1669-1690) que transcurrió íntegramente en Sevilla, se incrementó el gusto por los temas macabros y su paleta se oscureció. De este periodo destaca su colaboración en la Iglesia del Hospital de la Caridad de Sevilla, especialmente en la decoración

²² Ibidem, p. 191.

²³ www.biografiasyvidas.com del 29 de octubre de 2009.

(1670-1675); realizó las pinturas y dorados del gran retablo escultórico, por encargo de su fundador don Miguel de Mañara; siendo éste quien diseñó el programa iconográfico, que estaba destinado a los hermanos de la Caridad, proclamando la salvación del alma a través de la caridad. Encargó las pinturas que aluden a las obras de caridad a Murillo y a Valdés Leal las que suponen una reflexión sobre la brevedad de la vida y el triunfo de la muerte, como lo son las obras pictóricas, de los famosos jeroglíficos de las postrimerías; los lienzos conocidos como *Finis gloria mundi* (*Fin de las glorias mundanas*) e *In ictu oculi* (*En un parpadeo* o *En un abrir y cerrar de ojos*).

En 1682, cuando muere Murillo, Valdés Leal se convierte en el pintor más importante de Sevilla. Trabaja en la decoración de diferentes edificios religiosos sevillanos como el *Hospital de la Caridad*, la *iglesia del Monasterio de San Clemente* o la *Iglesia del Hospital de los Venerables*, hasta que en 1690 fallece.

Otra faceta importante del artista es la de grabador. Algunos ejemplos son su *Autorretrato*, *La custodia de Arfe* y las láminas del libro de Fernando de la Torre Farfán sobre las fiestas celebradas en Sevilla en 1671 con motivo de la canonización de San Fernando.

Su última gran obra la realiza en el año de 1686 siendo esta, *Cristo disputando con los doctores en el templo*.

II.III.I FINIS GLORIA MUNDI E IN ICTU OCULI

En el siglo XVII, en pleno apogeo del barroco sevillano y la filosofía del mismo, a lo que contribuyó una peculiar visión de la muerte como un tremendo brote epidémico de peste bubónica que afectó a Andalucía y concretamente a Sevilla en 1649, que alteró seriamente la demografía sevillana; estamos hablando de la desaparición de las dos terceras partes de la población, y donde se tuvo que recurrir a cavar en plazas públicas y en explanadas campos santos improvisados, dando una visión fantasmagórica de calles desiertas solo frecuentadas por los salteadores que venían a saquear casas donde no había quedado nadie vivo.

Por eso no es de extrañar la visión de lo efímero de la vida y el devastador triunfo de la muerte durante el Barroco, pues sus contemporáneos lo habían visto en vivo y en directo y de esa forma los artistas lo plasmaron en su obra.

La moda española del cadáver corrupto es, la que encontrará su máxima expresión en estas dos grandes obras, que Valdés Leal pinta para la Iglesia del Hospital Sevillano de la Caridad, las dos

grandes composiciones conocidas por sus leyendas *In ictu oculi* y *Finis gloriae mundi*, son obras sobre la fugacidad de la vida terrenal y lo inevitable de la muerte. El realismo es siniestro y tétrico que hace referencia al dilema de conseguir la salvación o la condenación eterna y sólo aquellos que hayan practicado obras de caridad conseguirán la salvación eterna; dichas obras juegan un papel decisivo en el origen y orientación del estereotipo de la españolidad esencial del tema de la muerte; y que estas dos grandes postrimerías consideradas como emblemas macabros llevarían a considerar a Valdés Leal como el pintor de la muerte por excelencia y acabaría por constituirse en el límite lógico de confirmación de un cierto estereotipo dominante durante el siglo XIX, en la visión



78 *In ictu oculi*

européa del arte español;²⁴ causando un gran impacto al ser exhibidas en el Museo Napoleón.

En estas obras se logra apreciar el minucioso realismo con el que trato los más sórdidos y repelentes aspectos de la muerte, y que tienen su origen en el pensamiento y en las obsesivas visiones de la muerte de Don Miguel de Mañara²⁵ que redacta en su obra titulada *Discurso de la Verdad*, la cual se trata de un terrible tratado austero, donde describe la muerte con realidad estremecedora, y que Valdés Leal lo ilustra con lienzos de crueldad in-

creíble, que contrastan, en el mismo templo, con algunas de las más delicadas obras de Murillo.

Trata en estas obras el triunfo de la muerte sobre la corrupción de la carne y pone, por encima de los cadáveres una balanza en la que se encuentran figuras simbólicas, por un lado las de los siete pecados capitales y por el otro, las de las virtudes teológicas.

En la obra *In ictu oculi* la figura de la muerte, se encuentra representada por un esqueleto el cual carga los objetos que la caracterizan como lo son la vestidura, el ataúd y la guadaña, con la cual

²⁴ Postrimerías Alegorías de la muerte en el Arte Español Contemporáneo., óp. cit. p. 19.

²⁵ Juan de Valdés Leal y el arte sevillano del Barroco, óp. cit. p. 191.

nos muestra la rapidez con la que llega la muerte y apaga la vida humana, el esqueleto nos mira recordándonos que de un solo golpe se apaga la vela que representa la vida, pasando por encima de todos los símbolos de los poderes de la Iglesia, los poderes terrenales, la sabiduría, las artes entre otras; que se encuentran a sus pies y que tampoco escapan a la muerte. Adopta una postura singular, la propia muerte en angustiosa meditación, al modo del Cristo melancólico de los Evangelios Apócrifos.²⁶ El fondo que está en penumbra, contrasta con la viveza del colorido de los objetos, consiguiendo un efecto dramático de gran teatralidad.

Dicho cuadro tiene el destino de recordar a los hermanos de la Caridad que *en un abrir y cerrar de ojos, en un parpadeo* llegará la muerte dominando todos los poderes y riquezas del mundo e igualando a todos los hombres.²⁷



79 Finis gloria mundi

En el cuadro titulado *Finis gloria mundi*, podemos apreciar en primer plano el cuerpo de un obispo y en segundo plano el de un caballero los cuales están revestidos de toda su grandeza y poder terrenal, que al igual que su fama y su gloria, sencillamente no les sirven de nada porque yacen muertos pudriéndose en una cripta.

En la parte superior central, se observa una mano que nos hace referencia a la de la justi-

²⁶ Postrimerías Alegorías de la muerte en el Arte Español Contemporáneo., óp. cit. p. 26.

²⁷ Juan de Valdés Leal y el arte sevillano del Barroco, óp. cit. p. 228.

cia divina, la cual sostiene una balanza, donde se pesa las buenas y malas obras que en la tierra se han realizado.

Destinada a recordarles a los hermanos de la Caridad cómo terminan las glorias de este mundo y cómo la mano de Cristo sostendrá la balanza en la que serán juzgados nuestros actos, entre las virtudes y los pecados.²⁸

Hubo sin duda muchos comentarios a raíz de estas obras de los cuales podemos destacar el de Merimée quien escribía en 1848:

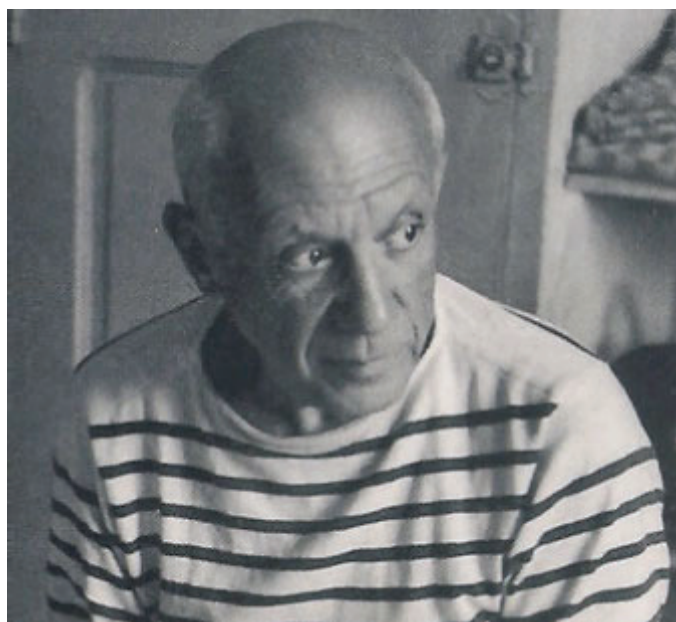
Valdés Lea creía estar haciendo una obra maestra cuando pintó un cadáver en descomposición, comido por gusanos: ante este tipo de pintura efectivista, es preciso huir tapándose la nariz.²⁹

Sin embargo para el mismo año Théophile Gautier hace la difusión y celebración de estas obras; por lo menos en el contexto francés, debido a la apasionada lectura romántica, calificándolos como:

Extraña y terrible pintura, ante la cual las más negras concepciones de Young pueden pasar por joviales gracias.³⁰

II.IV PABLO RUIZ PICASSO

Pablo Ruiz Picasso, nació en Málaga, en el año de 1881. Hijo de María Picasso López y del también artista José Ruiz Blasco. Fue pintor, grabador y escultor español, considerado uno de los artistas más importantes del siglo XX. Artista polifacético, fue único y genial en todas sus facetas: inventor de formas, innovador de técnicas y estilos, artista gráfico y escultor,



80 Pablo Ruiz Picasso

²⁸ *Ibidem*, p. 229.

²⁹ *Postrimerías Alegorías de la muerte en el Arte Español Contemporáneo.*, óp. cit. p. 19.

³⁰ *Ibidem*.

siendo uno de los creadores más prolíficos de toda la historia, con más de 20.000 trabajos en su haber.³¹

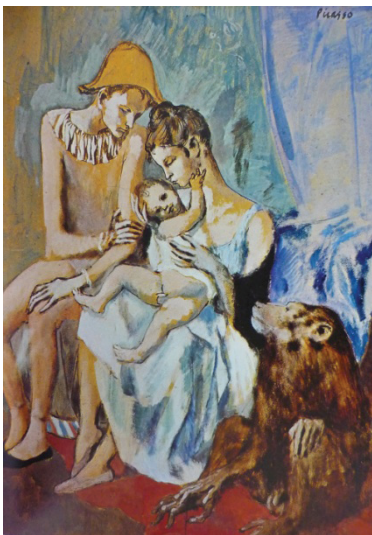
El genio de Picasso se pone ya de manifiesto desde fechas muy tempranas: a la edad de 10 años hizo sus primeras pinturas y a los 15 aprobó con brillantez los exámenes de ingreso en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona, con su gran lienzo *Ciencia y caridad*, que representa, dentro aún de la corriente academicista, a un médico, una



81 Habitación azul

monja y un niño junto a la cama de una mujer enferma; ganó una medalla de oro. A los diecinueve decora con veinticinco retratos los muros de la taberna barcelonesa *Els Quatre Gats*.

A lo largo de la obra de este gran pintor, podemos observar un gran número de etapas que van transformando su pintura y que la van enriqueciendo.



82 Familia de acróbatas con mono

Entre 1901 y 1904 la pintura de Picasso entra en la etapa denominada *período azul*,³² fuertemente influida por el simbolismo; y que fue nombrado así por el predominio de los tonos azules en las obras; en ellas refleja la miseria humana, con trabajadores extenuados, mendigos, alcohólicos y prostitutas, representados con cuerpos y formas ligeramente alargadas, recordando el estilo de El Greco. De esta etapa podemos destacar el cuadro llamado *Habitación azul*.

En la primavera de 1904, Picasso decidió trasladarse definitivamente a París y establecerse en un estudio en las riberas del Sena. En la capital francesa comienza amistad, con los poetas Guillaume Apollinaire y Max Jacob y el dramaturgo André

³¹ Grandes Maestros de la Pintura. Picasso, Barcelona, Ed. Altaya, 2001. p. 2.

³² Cortenova Giorgio, Pablo Picasso. Si vida y obra, España, Ed. Carroggio, 2005, p. 60-78.

Salmon.³³ También conoce a su primera compañera, Fernande Olivier; que lo llevó al periodo rosa ya que cambia su paleta hacia tonos rosas y tierras. Sus temas se centraron en el mundo del circo, que visitó con gran frecuencia, creando obras como *Familia de acróbatas con mono*. En la figura del arlequín, Picasso pintó su otro yo, su alter ego, práctica que repitió también en posteriores trabajos. El rosa se combina con toques azulados, pero más que por modificación del cromatismo se distingue por la evolución desde las formas angulosas y escuálidas, a las más graciosas y llenas, y a los rostros que expresan una indiferencia sosegada; el dibujo se basa en la rapidez vívida de las líneas, en los resúmenes expresivos.

A raíz de la visita que hizo a la exposición de escultura negra en París, en 1906, da un giro a su estilo conocida como la época negra donde utiliza colores marrones y ocre, más oscuros, y las deformaciones (un hombro más alto que otro, cabezas en forma de astilla) ponen dramatismo a las figuras.

Hacia finales de 1906 Pablo Picasso empezó a trabajar en una composición de gran formato que iba a cambiar el curso del arte del siglo XX: *Las señoritas de Avignon*,³⁴ tan radical en su estilo. La superficie del cuadro semeja un cristal fracturado que no fue entendido, incluso, por los críticos y pintores vanguardistas de aquel momento. Frente a la pintura tradicional, Picasso rompe en esta obra con la profundidad espacial y la forma de representación ideal del desnudo femenino, reestructurándolo por medio de líneas y planos cortantes y angulosos.

En esta obra cumbre coincidieron numerosas influencias, entre las que cabe citar como principales el arte griego, africano e ibérico y elementos tomados del Greco y Cézanne.

Bajo la constante influencia de este último, y en compañía de otro joven pintor, Georges Braque; Picasso se adentró en una revisión de buena parte de la herencia plástica vigente desde el



83 Las señoritas Avignon

³³ Grandes Maestros de la Pintura. Picasso, óp. cit. p. 3.

³⁴ *Ibidem*, p. 22.



84 Collage, Naturaleza muerta de la silla de rejilla

Renacimiento, especialmente en el ámbito de la representación pictórica del volumen, iniciando así el cubismo.

La nueva tendencia, creada por Picasso, en los años siguientes del cubismo se somete a una serie de ensayos y pasa por varios períodos: analítico, sintético, hermético cristal. En el primero de ellos se observa el recelo del color y la ruptura de líneas del objeto que se acentúan en el cubismo sintético. Picasso utiliza para las perspectivas la

proyección de los planos y la transparencia; el cubismo hermético es el punto culminante en la liberación del tema, el adiós total a la naturaleza; en el periodo cristal se convierte el cuadro en un juego de formas coloreadas en el espacio.

A partir de 1909, Picasso y Braque desarrollaron dicho estilo en una primera fase denominada analítica. En 1912 introdujeron un elemento de flexibilidad en forma de recortes de papel y otros materiales directamente aplicados sobre el lienzo, técnica que denominaron *collage*. La admisión en el exclusivo círculo del cubismo del pintor español Juan Gris desembocó en la etapa sintética de dicho estilo, marcado por una gama cromática más rica y la multiplicidad matérica y referencial.

Entre 1915 y mediados de la década de 1920 Picasso fue abandonando los rigores del cubismo para adentrarse en una nueva etapa figurativista, en el marco de un reencuentro entre clasicismo y el creciente influjo de lo que el artista denominó sus *orígenes mediterráneos*.³⁵ Casado desde 1919 con la bailarina rusa Olga Koklova y padre ya de un hijo, Paulo, Picasso empezó a interesarse por la escultura a raíz de su encuentro en 1928 con el artista catalán Julio González; entre ambos introdujeron importantes innovaciones, como el empleo de hierro forjado.

En 1935 Picasso llevó a cabo la serie de grabados *Mino tauromaquia*, un bellissimo trabajo en el que mezcla los temas del mino tauro y las corridas de toros; en esta obra, tanto la figura del toro como la del caballo destripado anuncian las imágenes del *Guernica*, el gran mural considerado por la mayoría como una de las obras artísticas individuales más importante del siglo XX.

³⁵ www.biografiasyvidas.com/biografia/p/picasso.htm. del 29 de octubre de 2009.

El estallido y posterior desarrollo de la II Guerra Mundial, lo llevó a una mayor conciencia política y que contribuyó a que la paleta de Picasso se oscureciera y a que la muerte fuera el tema más frecuente en la mayor parte de sus obras. Así lo vemos, por ejemplo, en *El osario* y en *Bodegón con calavera de buey*, que es el resumen del sentimiento del artista por los muertos en la guerra y por la pérdida de su íntimo amigo, el escultor Julio González.

La imagen de la calavera que Picasso utiliza para realizar las naturalezas muertas, llega a convertirse en la tradición europea, vigente hasta nuestros días, llegando a hacer el símbolo convencional por excelencia de la muerte personificada.

Fruto de la guerra civil española, fue una de sus obras más conocidas, el mural de gran tamaño *Guernica*.³⁶

En 1946 Pablo Picasso abandonó París para instalarse en Antibes, donde incorporó la cerámica a sus soportes predilectos.

En la década de 1950 realizó numerosas series sobre grandes obras clásicas de la pintura, que reinterpretó a modo de homenaje. En 1961 Pablo Picasso contrajo segundas nupcias con Jacqueline Roque;³⁷ sería su última relación sentimental de importancia. Convertido ya en una leyenda en vida y en la culminación de la vanguardia, el artista y Jacqueline se retiraron al castillo de Vauvenargues, donde el creador continuó trabajando incansablemente hasta el día de su muerte, en Moulins, Francia, en el año de 1973.

II. IV. I GUERNICA

Dentro de la obra más representativa de Picasso encontramos el cuadro titulado *El Guernica*, el cual fue realizado en los meses de mayo y junio de 1937, cuyo título alude al bombardeo de Guernica, ocurrido el 26 de abril de dicho año, durante la Guerra Civil Española. Fue realizado por



85 Naturaleza muerta de la cabeza de toro

³⁶ Richet Michéle, *Musée Picasso París, Catalogo de las Colecciones*, Barcelona, Ed. Polígrafa SA., 1988, p. 336.

³⁷ Picasso, *Las Grandes Series*, Madrid, Ed. Aldeasa, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001, p. 497.

encargo del Gobierno de la República Española para ser expuesto en el pabellón español durante la Exposición Internacional de 1937 en París,³⁸ con el fin de atraer la atención del público hacia la causa republicana en plena Guerra Civil Española. Picasso quería expresar con este inmenso cuadro el horror de la violencia, que se ve en la guerra.

Es una obra de denuncia y de protesta contra los bombardeos de la pequeña población vasca que da nombre al cuadro, ya que expresa el rechazo de la violencia. Lo primero que vemos son las consecuencias de la guerra, como son el niño muerto, la casa en llamas, cuerpos lacerados, gritos de agonía y miradas de estupor.

Desde el punto de vista formal, es una obra que recoge la herencia de las experimentaciones cubistas, pero con una carga dominante de distorsión expresionista.³⁹

Su interpretación es objeto de discusión, pero su valor artístico está fuera de ella. No sólo es considerado una de las obras más importantes del arte del siglo XX, sino que se ha convertido en un auténtico *icono del siglo XX*, símbolo de los terribles sufrimientos que la guerra inflige a los seres humanos.



86 Guernica 1937

El *Guernica* es un óleo sobre lienzo, con unas dimensiones de 3,50 x 7,80 m. A pesar de su título, y de las circunstancias en que fue realizado, no hay en él ninguna referencia concreta al bombardeo de Guernica ni a la Guerra Civil Española. No es, por lo tanto, un cuadro narrativo,

³⁸ Richet Michéle óp. cit. p. 336.

³⁹ Historia del Arte, México, Ed. Salvat Mexicana, 1976, Tomo21, p. 2473.

sino simbólico. Está pintado utilizando únicamente el blanco y negro, y una variada gama de grises; la ausencia de color no es casualidad ya que el horror de la violencia está reflejado de forma triste en los colores. Tanto las formas como los colores del cuadro expresan la emoción que el propio Picasso sintió al leer las noticias del bombardeo.

La distribución del cuadro es semejante a la de un tríptico, cuyo panel central está ocupado por el caballo agonizante y la mujer portadora de la lámpara. Los laterales serían, a la derecha, la casa en llamas con la mujer gritando, y, a la izquierda, el toro y la mujer con su hijo muerto. La forma de ordenación espacial no solo es exclusivamente el de tríptico ya que se pueden observar que las figuras están organizadas en triángulos, de los cuales el más importante es el central, que tiene como base el cuerpo del guerrero muerto, y como vértice la lámpara.

En el cuadro aparecen representados nueve símbolos de los cuales seis son seres humanos y tres animales (toro, caballo y paloma). Los cuales tienen cada uno de ellos su significado e importancia como son:

El toro que aparece en la parte izquierda del cuadro, con el cuerpo oscuro y la cabeza blanca y parece mostrarse aturdido ante lo que ocurre a su alrededor, Picasso indicó que simbolizaba “brutalidad y oscuridad”.⁴⁰

La madre con el hijo muerto lo podemos observar abajo del toro como si estuviera protegida por el animal, vemos que la mujer se encuentra con la cara viendo al cielo con un gesto o grito de dolor, su lengua es afilada como un cuchillo y sus ojos tienen forma de lágrimas, sostiene en sus brazos a su hijo ya muerto y los ojos del niño carecen de pupilas, ya que está muerto. Con esta imagen Picasso hace una alegoría a la Piedad.

En la parte inferior podemos encontrar tirado en el suelo los restos de un hombre desuartizado como la cabeza, el antebrazo derecho y antebrazo izquierdo; un brazo tiene la mano extendida mientras el otro brazo sostiene una espada rota y una flor, que puede interpretarse como un rayo de esperanza dentro de ese panorama desolador.

El caballo ocupa el centro de la composición, se observa que el cuerpo está hacia la derecha, pero su cabeza, igual que la del toro, se vuelve hacia la izquierda; una de las patas delanteras está adelantada para mantenerse en equilibrio, pues parece que está a punto de caer. En su costado se

⁴⁰ *Grandes Maestros de la Pintura. Picasso óp. cit. p. 35.*

abre una herida vertical y además se encuentra atravesado por una lanza; la cabeza la tiene levantada y la boca abierta, de donde sobresale la lengua que termina en punta. Su cabeza y su cuello son grises, el pecho y una de sus patas, de color blanco, y el resto de su cuerpo está recubierto por pequeños trazos.⁴¹

Una mujer llega desde una ventana abierta con un quinqué en sus manos; ilumina la estancia y avanza con la mirada perdida, como en un estado de shock, mientras que su otra mano aprisiona el pecho justo entre sus dos senos, que salen a relucir a través de la ventana. Esta mujer se interpreta como una alegoría fantasmagórica de la República que entra desconsolada para mirar la escena.

En la parte derecha del cuadro Picasso representa otra forma de dolor al colocar una mujer saliendo de un edificio en llamas, totalmente atrapada en ellas. Con sus brazos levantados y la boca abierta; expresa el horrible sufrimiento que está padeciendo.

Por la parte derecha del cuadro podemos ver a una mujer que vaga perdida entre el horror, con la pierna visiblemente dislocada o cortada con una hemorragia que trata de frenar inútilmente con su mano derecha, por lo que lleva la pierna arrastrada y ya medio muerta. Tal descripción es reforzada por la coloración blanquecina del pie que arrastra en comparación al otro que conserva un color más fuerte, y también comparándolo con los desmembrados miembros del hombre, que yacen con la misma coloración significando probablemente la pérdida de sangre. La hemorragia de alguna manera se puede deducir en un sombreado oscuro que parece justo en la articulación dislocada de la pierna de la mujer.

Entre el toro y el caballo se percibe una paloma no muy visible a simple vista, ya que es del mismo color que el fondo y únicamente está trazada su silueta; tiene un ala rota, el pico abierto y la cabeza esta vuelta hacia arriba, simbolizando la paz que se rompió con la guerra.

En la parte central superior se aprecia un foco o bombilla el cual hace referencia a las bombas que cayeron en el ataque. Se ha dicho que ésta simboliza el avance científico y electrónico que se convierte en una forma de avance social pero al mismo tiempo en una forma de destrucción masiva en las guerras modernas. El bombardeo de Guernica pudo ser una prueba de esta tecnología.⁴²

⁴¹ Ibidem, p. 35.

⁴² pdf.rincondelvago.com/picasso_2.html del 29 de octubre de 2009

A pesar de todo el horror que Picasso representa en esta obra monumental no deja de lado ciertos símbolos que nos dejan ver que a pesar de la destrucción hay una esperanza, como lo son la herradura, el candil encendido y la flor.

Entre estos dos artistas se puede observar la necesidad de plasmar los acontecimientos históricos por los que pasaron, por un lado Valdés Leal, vive en carne propia la desaparición de mucha gente por una peste y Picasso la desaparición por una guerra; sin embargo las visiones son diferentes, ya que Valdés lo plasma desde el punto de la brevedad de la vida y lo inevitable de la muerte sea de la clase social que sea y Picasso lo evidencia a la gente común que es la más vulnerable ante una guerra.

Así podemos ver que cada artista tiene una visión diferente del tema y los sucesos que les rodean, aunque estén en las mismas circunstancias, ya que la forma de pensar y percibir las cosas es diferente en cada persona por las raíces inculcadas y las experiencias vividas.



Capítulo III

La Muerte en Pintura

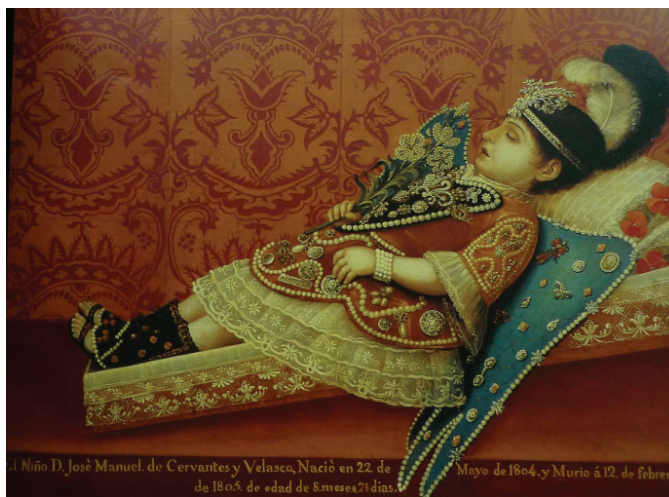
El tema de la muerte aparece en el arte religioso en el siglo XIII, haciendo referencia inicialmente a la *brevedad de la vida, incertidumbre del mañana, vanidad del poderío y de la gloria*.¹ Tomando importancia en el arte a partir del siglo XVI, bajo la influencia de las obras de los jesuitas.

Dentro del género pictórico podemos encontrar un sinnúmero de representaciones de la muerte; que a partir de la Época Colonial en México, donde hay un auge por la costumbre popular de mandar a hacer el retrato de la persona muerta; y nos queda una gran cantidad de muestras con el tema desde el siglo XVII.²

III.I LA MUERTE NIÑA

Desde el siglo XVI al siglo XIX se lleva a cabo en México, el ritual de pintar algo tan difícil como es un niño que acaba de morir después de ser bautizado, dentro de una ceremonia que es conocida como *Velorio de angelitos*; ³ como parte de un ritual más amplio que tiene entre sus propósitos convertir a la tristeza en alegría, festejar la entrada de un alma pura a una nueva vida.⁴

La *muerte niña* es una expresión que no se refiere precisamente a la muerte de niños, sino a un fenómeno cultural mexicano, al ritual en el que los niños que acaban de morir son considerados no niños sino *angelitos*,⁵ porque no pasaban por el purgatorio, sino que subían directamente al paraíso, y como tales son festejados, no llorados; ya que el no llorar expresa la creencia en la Resurrección.



87 El niño D. José Manuel Cervantes y Velasco. Siglo XIX

¹ Emile Male, El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII, México, Fondo de Cultura Económica, 1966, p. 32.

² Museo Nacional de la Muerte, op.cit. p. 27.

³ Aceves Piña Gutierrez, Transito de Angelitos. Iconografía Funeraria Infantil., México, Museo Nacional de San Carlos, 1988, p. 12.

⁴ Revista Artes de México, El arte Ritual de la Muerte Niña, Ed. DAM, Revista Trimestral, Núm. 15, Primavera de 1992, p. 22.

⁵ Ibídem, p. 23.

La muerte niña es aquella vista y vivida con alegría dentro de una ceremonia religiosa en la que se considera a los niños inocentes de toda desdicha eterna. La muerte niña es tomada no como muerte sino nacimiento festivo a otra vida.

Dicho fenómeno se trata de un arte ritual porque nos hace comprender a la vez la intensidad de este arte, su necesidad en las comunidades donde ha sido practicado y su sobrevivencia hasta el más nuevo arte de nuestros días.

Este tema toca una de las características del arte del retrato: *en el ritual de la muerte niña se festeja la muerte ya que los niños resucitan por su pureza. Lo curioso y significativo es que incluya al arte en esta acción ritual puesto que, de manera profunda, los niños viven de otra manera en las fotografías y pinturas que de ellos tenemos. La muerte niña es el ritual de resucitar en el arte.*⁶

Esta tradición también tiene sus orígenes en las culturas mesoamericanas, donde *El niño muerto era considerado como una ofrenda para los dioses y eso va a lograr un sincretismo particular y en México floreció vinculado con la tradición cristiana.*⁷



88 Miguel Herrera. Retrato de María Josepha de Aldaco y Fagoaga. 1746

La representación de los niños ya fallecidos no escapa a esta concepción de manifestar la dignidad aun en la hora de la muerte. Es la pintura del siglo XVIII la que da a la iconografía funeraria del siglo XIX dos maneras de retratar a los niños muertos. Un modelo lo establece el *Retrato de la niña María Josepha de Aldaco y Fagoaga*, pintado por Fray Miguel de Herrera en 1746, en la cual podemos observar a la niña elegantemente vestida, de pie y con los ojos abiertos, como si estuviera viva. La escenografía que la rodea, muestra su condición aristocrática; solo se sabe que es retrato postmortem por la leyenda que nos informa de su deceso y por la rosa que delicadamente lleva en su mano. Este indicativo floral y el texto serán dos constantes en los retratos del siglo XIX que atiendan a este tipo de

⁶ Ibidem, p. 23.

⁷ Periódico El Universal, Ciudad de México del martes 27 de marzo de 2007.



89 Anónimo. D. Thomas María Juachín Villaseñor. 1760

representación. En este tipo de imágenes es frecuente la falla de coherencia entre la edad real del niño y aquella con que se representan, pues parecen siempre mayores.⁸

El otro modelo es el Retrato del niño Thomas María Juachín Villaseñor, de 1760, en el cual podemos ver al infante dispuesto para su velación con una dignidad espectacular, sobre un catafalco custodiado por cuatro velas encendidas. Vestido como un filipense, con una impecable túnica blanca sobre su sotana y flores esparcidas por su cuerpo. En una mano la palma florida y en la otra, un tricornio; sobre su cabeza tiene una enorme corona recubierta de flores, la cual reclina sobre una almohada. La magnificencia desplegada para presentarnos a este niño no solo manifiesta su posición social, sino alude a contenidos religiosos referentes a un determinado ritual funerario infantil.



90 Frida Kahlo. El difunto Dimas Rosas 1937

Esto nos marca una distancia con el retrato anterior, que atiende más bien a una visión secular de aludir a la muerte. Sin embargo, ambas imágenes proclaman la ideología del grupo social al que pertenecen los retratos.⁹

Aunque la costumbre de retratar a los niños muertos para así guardar su memoria, se dio con más auge en la época colonial, dicha tradición continuó en la pintura mexicana. Siendo algunos de los artistas que colaboraron con dicha tradición: Frida Kahlo, Orozco, Juan Soriano, Chucho Reyes, Olga Costa, Fernández Ledesma entre otros.

En diversas fuentes se respaldaron para hacer sus imágenes, copia fiel de la tradición. Tal es el caso de El difunto Dimas Rosas, pintado por Frida Kahlo en

⁸ Revista Artes de México op.cit. p. 44.

⁹ Aceves Piña op.cit. p. 20.

1937. La artista debió inspirarse directamente en uno de estos rituales funerarios, ya que registra minuciosamente todos los detalles.

En la imagen pintada por Olga Costa no sólo se encuentra al niño tendido sino que aparece acompañado por su madre. Al añadir a la composición un nuevo elemento se acerca mucho a las fotografías, ya que estas inauguran en la iconografía postmortem infantil al niño acompañado.¹⁰



91 Olga Costa. Niño Muerto. 1944

Importante por la revaloración que hace de la tra-

dición, es la obra de Jesús Reyes Ferreira que nos muestra sobre el quebradizo papel de china la fragilidad de la vida infantil interrumpida que se renueva en su lecho de flores. Como lo es también *El coloquio entre la niña y la muerte*, de Fernández Ledesma.¹¹



92 Fernández Ledesma El coloquio entre la niña y la muerte. 1959

El tema de la muerte infantil persiste hasta nuestros días en el interés de algunos pintores contemporáneos, y que la mayoría de estas pinturas no son retratos de niños reales, más bien son creaciones de los artistas. Cada uno atiende esta tradición con su propia

¹⁰ Revista Artes de México op.cit. p. 47.

¹¹ Aceves Piña op.cit. p.27.

mirada y lenguaje plástico. Ejemplo de ello lo tenemos en la obra de Gonzalo Ceja, la cual es la más apegada al dominio religioso, donde concibe la imagen como una naturaleza muerta en que yuxtapone al niño tendido y su ascensión hacia la existencia definitiva que adquiere con la muerte. Obra del mismo autor es *El Niño Muerto de la Granada*, el cual es un dibujo coloreado, fino y delicado.



93 Gonzalo Ceja. A mi niño, niño tan lejano tan presente; a mi ciclo vida muerte, atado siempre.

Otro ejemplo de ello lo tene-



94 Luis Valsoto *El Angelito* 1977

mos en la obra *El Angelito*, de Luis Valsoto donde se percibe su muy particular preocupación plástica que define su producción artística. Este artista nos ofrece, con su acostumbrada soltura, el recuerdo de un funeral infantil que presenció en Zapopan, al cual añade unos perros, animal que forma parte del universo de su pintura.¹²

Dichas obras también se daban en forma de crítica como lo vemos en *El Niño Muerto* de Karlos Herrera, que más que pintar tradicionalmente se puede inscribir como arte objeto por la forma en que está pintado, en una caja de madera con otros objetos agregados como una especie de collage.¹³

¹² *Ibidem*, p. 30.

¹³ Museo Nacional de la Muerte, *op.cit.* p. 29.

III. II RETRATOS DE MONJAS MUERTAS

Otra gran representación de la muerte la encontramos también en el género del retrato, éstos representan a sus modelos sin vida pero como ejemplo de vida; se trata de mujeres que se han consagrado a Cristo, donde el convento significaba la renuncia a las vanidades del mundo.¹⁴ Las monjas, según la costumbre de la sociedad colonial, se retrataban dos veces, cuando profesaban y cuando morían. En las dos oportunidades lucían coronas de flores. Las coronas están adornadas de flores, unas naturales y otras artificiales, realizadas en pasamanería. El artista seguía las pautas de la época y las representaba a la vez como esposas



95 Karlos Herrera El niño Muerto



96 Anónimo. María Isabel Jerónima Gutiérrez Altamirano, condesa de Santiago Calimaya. Principios del siglo XIX

de Cristo y como mártires en su lucha contra el mundo, el demonio y la carne, con la corona y la palma en una versión florida; siendo estos dos elementos simbólicos, ya que la corona alude a la Gloria reservada a las almas justas y la palma como alusión al triunfo sobre la muerte y a la virginidad de sus portadores;¹⁵ como lo evidencian los retratos que realizaron pintores de la época como Cabrera, Correa y Lagarto.¹⁶

El descubrimiento del cadáver intacto de la mártir Santa Cecilia que parecía dormir dulcemente en su ataúd causó una honda emoción. Algunos artistas alcanzaron a dibujarla, antes de ser colocada en una nueva urna; de esta manera el arte sirvió de ayuda para tranquilizar las almas novicias.

¹⁴ De Sahagún Fray Bernardino, Historia General de las Cosas de la Nueva España, México, Ed

¹⁵ Revista Artes de México op.cit. p. 36.

¹⁶ Periódico El Universal, Ciudad de México, del martes 23 de octubre de 2007.



97 Miguel Cabrera. Sor Josefa Agustina Dolores. 1759

En los conventos también se daban las distinciones sociales y se observa en su indumentaria, las monjas de velo negro eran las ricas, aquellas que aportaban una cuantiosa dote al entrar al monasterio.

Las velas, las palmas y las coronas estaban destinadas para las monjas acaudaladas, a diferencia de las de escasos recursos, quienes solamente portaban una sencilla corona de flores o nada.

Existían dos momentos importantes en donde se retrataba a las monjas por un lado cuando la familia de la joven llamaba al artista para que la pintara antes de entrar al convento llenas de vida, gracia y belleza formal, con atuendos barrocos y el otro cuando ésta fallecía, donde el propio convento se encargaba de que fueran retratadas. Los pintores entraban en los conventos de clausura previo permiso del prelado para realizar estos retratos.

Estas monjas llevan un vestido de novia que se usaba para entrar al convento y que era el mismo que vestían al momento de morir, por ello encontramos también retratos de monjas muertas con los mismos atributos que una joven novicia.¹⁷ El pintor era quien les ponía la corona de flores y algunos objetos extras como velas, rosarios o libros de oraciones. Se presume que estos retratos se conservaban en los salones de las casas de los familiares para su ostentación y enorgullecimiento público de contar con una personalidad religiosa en la familia.



98 Anónimo. Repentina de Monja. Siglo XVIII

¹⁷ De Sahagún Fray Bernardino, op.cit. p. 208.

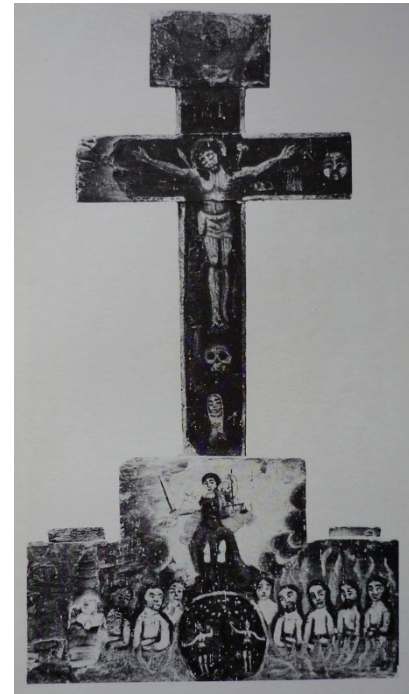
El retrato de las monjas, era considerado como premio a la virtud en grado heroico y por ende sólo se retrata a las monjas difuntas en el momento que se consideran están en camino de la salvación final.

III. III PINTURAS DE ÁNIMAS

También en la Época Colonial se llegaron a fundar las cofradías, las cuales eran asociaciones cívico-religiosas, cuya función fue la de crear hospitales y colegios, o asegurar para el cofrade la recepción de los últimos sacramentos y en caso de fallecimiento, todo lo relativo a funerales y sufragios.¹⁸

Estas organizaciones fueron complejas por tener un carácter socio-político y económico y refleja la expresión de la vida cotidiana del momento cuyo estudio determina los grupos étnicos y profesionales, ya que cada cofradía estaba conformada por gremios de artesanos, negociantes, o altos funcionarios, cada grupo establecía la suya que se encontraba representada por un santo patrono; siendo las más importantes las llamadas mixtas, conformadas por españoles e indígenas, como la del Santísimo Sacramento y la de las Benditas Animas del Purgatorio; siendo esta última una de las más importantes debido a que se le agregaban los miembros de otras cofrades que no tenían suficientes integrantes.

La devoción de esta cofradía se sitúa en el último tercio del siglo XVI y para el siglo XVII hay un aumento en las representaciones de ánimas derivado de la concepción y el imaginario de la muerte que constantemente acechaba; y que continúa en ascenso hasta finales del siglo XVIII. Dicha cofradía tenía la creencia de la existencia después de la muerte, esto llevó a la creación de una serie de óleos de gran calidad, realizados por los más grandes artistas de esa época, abordando la temática durante toda la Colonia y llegando hasta nuestros días; quedando ligada al culto de la muerte, independientemente de que se crea o no en el aspecto religioso que le acompaña.



99 Anónimo. Cruz de ánimas. Siglo XVIII

¹⁸ Museo Nacional de la Muerte, op.cit. p. 70.

Las pinturas de ánimas del purgatorio fueron un tema importante en la sociedad colonial, y se cree que fueron introducidas por los jesuitas;¹⁹ ya que la mayor parte de estos cuadros se realizaban para iglesias, encontrándose en los altares para su culto. Un ejemplo de ello lo podemos encontrar en la iglesia de San Juan de Sahagún en Salamanca Guanajuato; en donde podemos observar el altar situado en el muro oriente del segundo tramo del sotocoro con un marco decorado con trece calaveras talladas en madera, integrándose perfectamente a la arquitectura.²⁰

El tema de la pintura de ánimas como tal se crea debido a que se necesitaba promover la existencia del Purgatorio; ya que en el mundo novohispano de finales del siglo XVII y todo el siglo XVIII, el discurso ideológico que la Iglesia articula sobre la muerte; adquiere el carácter de amonestación y de exhortación para prever una buena muerte. Estas advertencias para morir de buena muerte, se tenían del temor a los tormentos, el no sucumbir a las tentaciones habría, con el buen vivir, la esperanza de ganar la Gloria; y es precisamente la mentalidad barroca la que dio carta de naturalización a un lugar intermedio entre el Cielo y el Infierno: el Purgatorio, *como un lugar en el que el alma termina de purificarse y puede ser ayudada en este proceso por la oración y el patrocinio de algún santo.*²¹

La imagen del purgatorio se observa tanto en escultura como en pintura. Por lo general se representan a aquellos individuos de medio cuerpo y flamas ondeantes, que, arrepentidos, alzan el rostro y la mirada implorando el perdón de sus pecados por medio de la intervención de un santo.

La imagen del purgatorio puede aparecer en ciertos lienzos de patronazgos en donde se distinguen diversos santos como los patronos de las almas arrepentidas. Así tenemos que por lo



¹⁹ Monterrosa Prado. Mariano, *La Iconografía de las pinturas de ánimas*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1995, p. 56.

²⁰ Museo Nacional de la Muerte, *op.cit.* p. 72.

²¹ *Revista Artes de México*, *op.cit.* p. 39.

general, en la parte superior se representa a San Gregorio el Grande, San Nicolás Tolentino y San Miguel Arcángel, de quienes se espera intervengan para la purgación de las almas que se encuentran en la parte inferior de la composición. También se pueden observar otros personajes de índole social o gubernamental, como son papas, obispos, clérigos, canónigos, monjas, reyes, viejos, jóvenes, ricos, pobres, etcétera;²² derivados de la iconografía de la Danza de la Muerte y el Triunfo de la Muerte, en donde aparecen personajes que, sin importar su estatus social son arrebatadas de su vida en consecuencia del destino.

De ahí que la pintura de ánimas no solamente se encuentre desprendida de toda vinculación con los temas fúnebres europeos ya que es indudable que este tipo de pintura pertenece concretamente a la iconografía de la muerte por el simbolismo que conserva y que fue importado por los europeos como un imaginario medieval.

Ejemplo de ello lo tenemos en dos pinturas referentes con las almas del purgatorio; la primera, de Miguel Cabrera *Alegoría de la Preciosa Sangre de Cristo*, y la segunda de autor anónimo *San Nicolás Tolentino haciendo penitencia*, expresan dos formas distintas de concebir la espacialidad y la esperanza de salvación de los fieles.



101 Miguel de Cabrera. Alegoría de la Preciosa Sangre de Cristo

III.IV VANITAS

Las Vanitas es un género pictórico que se desarrolló en la época barroca a principios del siglo XVII, que surge como expresión de la inestabilidad que aquejaba al continente europeo, como consecuencia de la Guerra de los Treinta Años y de la extensión de las epidemias de peste.²³ Los pintores crean multitud de cuadros sobre la vanitas hasta el punto de ser considerado un género pictórico independiente.

Su título y su concepto se relacionan con un pasaje tomado de un fragmento de la Biblia,²⁴ dentro del libro de Eclesiastés en el Antiguo Testamento en el capítulo 1 versículo 2 el cual men-

²² Monterrosa op.cit. p. 57.

²³ Battistini Matilde, *Símbolos y Alegorías*, Barcelona, Ed. Electa, 4ª ed., 2008, (Diccionarios del Arte) p. 360.

²⁴ Revilla Federico, *Diccionario de Iconografía y Simbología*, España, Ed. Cátedra, 2ª ed., 1995, p. 415.

ciona: ... *vanidad de vanidades*,²⁵ todo es vanidad; con ello pretende transmitir el mensaje de lo inútil que llegan a ser los placeres mundanos frente a la certeza de la muerte, alentando a la aceptación de un sombrío punto de vista sobre el mundo. Siendo al mismo tiempo, un elemento esencial en el surgimiento del bodegón como género individual y responde al estilo austero de la espiritualidad barroca.



102 Antonio de Pereda. *Vanitas Vanitatum*. 1640-1645

La refinada representación de los objetos inanimados, en un interior que, a diferencia de las naturalezas muertas o los bodegones, tiene una intencionalidad moral.

Es una naturaleza muerta alegórica, en la que los distintos objetos, como relojes, joyas, libros, monedas, etc., o los propios de los bodegones, como animales muertos, vegetales, viandas, vajilla, cacharrería, etc., llevada hasta los límites del más majestuoso virtuosismo, permitió a los artistas del siglo XVII dar rienda suelta a su maestría, en reproducir la realidad; logrando con esto que dichas obras representen la fugacidad de la existencia, lo inevitable del paso del tiempo y la inconsciencia de los placeres terrenales.²⁶

Estas imágenes, alusivas al desengaño y a la vanidad de las cosas terrenales, transmiten un mensaje moralizante sobre lo fugaz, miserable e insignificante de nuestra existencia. Los efímeros placeres mundanos, la belleza, la riqueza y el poder se contraponen de forma abrupta con la muerte,

²⁵ La Santa Biblia, Reina Valera, Florida, Ed. Vida, Revisión de 1960, 2ª ed. 1987, p. 671.

²⁶ Battistini op.cit. p. 360.



103 Pieter Claesz Vanitas

normalmente representada por una o varias calaveras, para advertirnos sobre la condición pasajera de la vida y la necesidad de practicar la virtud.²⁷

El significado que se les da a este género pictórico equivale a un reproche sobre la vanidad de las glorias, los placeres y en general, todo lo que se aprecia en este mundo.²⁸ Las vanidades denuncian la referencia del conocimiento y

la vanidad del género humano sujeto al paso del tiempo.

Los objetos representados dentro de las vanidades son todos símbolos de la fragilidad y la brevedad de la vida, de que el tiempo pasa, de la muerte.

Entre todos estos objetos simbólicos, uno de los más fundamentales; es el cráneo humano, símbolo de la muerte;²⁹ recordándonos que vamos a morir, a pesar del conocimiento terrenal (saber, ciencia) y de las ambiciones (riqueza, placeres, belleza)



104 Pieter Van Steenwyck. Vanitas. 1640

²⁷ Valdivieso E. Vanidades y desengaños en la pintura española del Siglo de Oro. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico; 2002, p. 53

²⁸ Revilla, op.cit. p. 415.

²⁹ Cirlot Juan Eduardo, Diccionario de Símbolos, España, Ed. Labor, 7ª ed., 1988, p. 115.

Otros símbolos que suelen encontrarse en las vanitas son:



105 Juriaen van Streeck. Vanidad

Los huesos que se presentan como símbolo de la vida reducida al estado de origen³⁰ y a lo esencial que representa al mismo tiempo la resurrección, la mortalidad y lo transitorio.

El espejo que nos recuerda la fragilidad de las cosas visibles;³¹ se convierte en un símbolo de múltiples significados; puede representar el conocimiento interior y reflexivo, la belleza, la virtud de la prudencia o el vicio de la vanidad.³²

Los relojes y la clepsidra, que simbolizan el irremediable paso del tiempo y de las estaciones, así como la transitoriedad de la existencia.³³

La vela, la cual representa la incertidumbre de la vida que se extingue con facilidad. Las velas encendidas en el momento de la muerte iluminan su oscuridad y representan la luz del mundo por venir.³⁴

Instrumentos científicos y musicales que ocultan complejos contenidos simbólicos, relativos a lo transitorio de la belleza, de la armonía y del arte,³⁵ conjugados con la brevedad y la naturaleza efímera de la vida.

Objetos preciosos, monedas de oro y joyas son una alusión a la vanidad de las riquezas exteriores.³⁶

³⁰ *Ibidem*, p. 244.

³¹ Revilla, *óp. cit.* p. 154.

³² Battistini *óp. cit.* p. 138.

³³ *Ibidem*, p. 140.

³⁴ Cooper JC, *Diccionario de Símbolos*, España, Ed. Gustavo Gili SA., 3ª ed., 2004, p. 184.

³⁵ Battistini *op.cit.* p. 361.

³⁶ *Ibidem*, p. 365.



Los juegos de azar, como los naipes, el ajedrez o el backgammon, hacen referencia a lo inconsciente de los placeres terrenales, motivo recurrente sobre el destino del hombre.³⁷

Fruta pasada, que simboliza la decadencia como en retroceso; las burbujas, que simbolizan la brevedad de la vida y lo repentino de la muerte.³⁸

Los Anteojos son utilizados dentro de la vanitas como objeto ligado a la lectura y al cultivo del saber, es decir, en su papel de motivo simbólico que representa la inutilidad de la vida intelectual y del saber científico.³⁹

III.V LA MUERTE FRAGMENTADA. (PROPUESTA PERSONAL)

A lo largo de mi proceso creativo a habido una constante en el tema de la muerte, pero a partir de la obra titulada “*Autorretrato*”, realizada en el año 2003, comenzó la necesidad por manejar la imagen fragmentada como un todo; las figuras contenidas en la pintura acentúan la representación fiel de la realidad visible, lo que contribuye a que haya una armonía en la composición al ser contemplados como partes integrales de un conjunto bidimensional y por la necesidad de proyectar las formas en una secuencia ordenada, dándoles un relieve espacial que no disminuya su efectividad como conjunto equilibrado.

La estructuración del cuadro está compuesta por cuatro paneles del mismo tamaño, el primer panel acentúa la sensación de clausura y aislamiento en relación al mundo exterior porque

³⁷ *Ibidem*, p. 85.

³⁸ *Ibidem*, p. 364.

³⁹ Zuffi S. *La naturaleza muerta*, Milán, Ed. Electa; 1999, p. 26.

se encuentra inmerso en la repetición de una misma figura rodeada de tonalidades rojizas; el segundo se perfila en una penumbra por la utilización de colores sobrios, convirtiéndose en signos expresivos de una condición de inquietud existencial y un sentimiento de soledad; en el tercero los colores parecen fusionarse percibiéndose una mano que convierte de este modo en metáfora de la condición del artista sugiriendo la elección de crear en la soledad y el sufrimiento el vínculo que la une con el cuadro; el cuarto representa el paso de lo que no puede ser ocultado por muy escondido que se esté, revelando más de lo que se hubiese deseado gracias a la luminosidad con la que fue trabajado.

La obra se caracteriza por la utilización de colores monocromáticos y una representación lírica de la figura dando vida a un lenguaje personal que reviste el color de profundos valores simbólicos y realza los impulsos más oscuros del alma humana.



108 Torso. 2005



107 Autorretrato.2003

Posteriormente me lleva a la creación de la obra titulada *Torso* en el año 2005 que no está relacionada con el tema pero si con seguir esta búsqueda de experimentar con el desfasamiento de la imagen, saliendo de los límites marcados por el soporte y jugar con los espacios dejados entre cada uno de los bastidores.

La paleta utilizada es monocromática con un acento de color dado por un color cálido.

La lectura de la imagen es diagonal la cual empieza del lado superior izquierdo y concluye en el lado inferior derecho, guiada por la corbata.

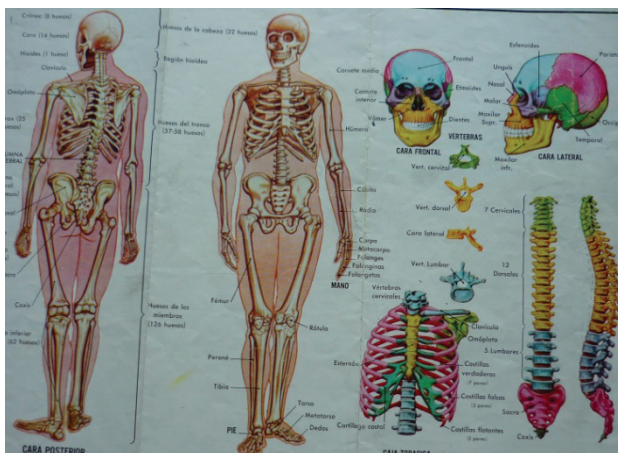
El fondo esta trabajado en un tono verde sin matices ni texturas ya que la intención era que resaltara la figura en primer plano.

En esta obra se observa que sólo se utilizan dos soportes ya que se quería comprobar que tan efectivo resultaba la fragmentación por medio de este número, y que tanto cambiaba el tamaño con respecto a los utilizados en la obra anterior.

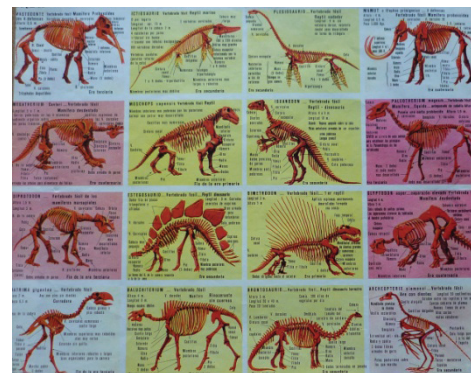
El proyecto a presentar no lo tomo como piezas separadas sino como una serie de obras bajo el titulo *Este cementerio no es tan serio*; ya que no pretendo hacer copia fiel de la imagen real, sino jugar con la forma de representación.

El proceso de creación empieza a partir de la búsqueda de imágenes de esqueletos tanto humanos como de animales, posteriormente se van seleccionando las partes a trabajar y después se dibuja, trazando la estructura ósea que fue seleccionada en un papel al tamaño que va a quedar la obra, posteriormente en el dibujo se trazan los formatos de los soportes para empezar a resolver la composición y ver que partes se van a tomar del esqueleto que espacios se les van a dar a estos y ver de qué forma se va a colocar el esqueleto y en que sentido.

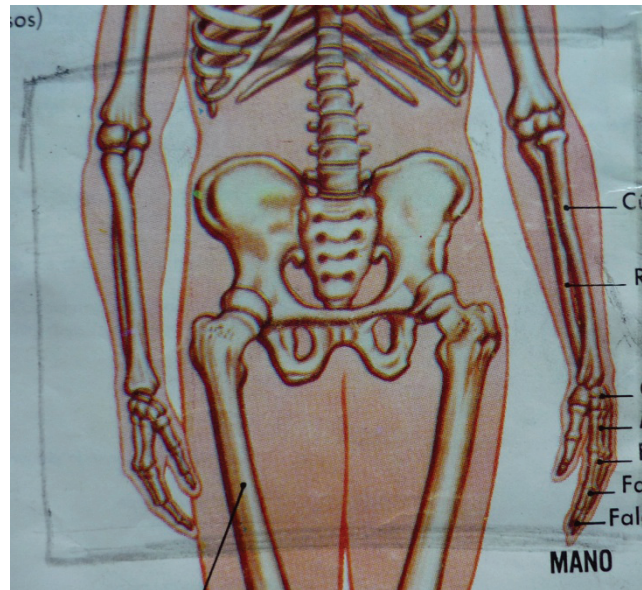
El paso siguiente es el de trazar el dibujo fragmentado en los bastidores; a continuación se trabajan pictóricamente las imágenes utilizando pinturas al óleo y espátula para su aplicación.



109 Monografía del esqueleto humano



110 Monografía de Fósiles



111 Selección de las partes a trabajar



112 Dibujo previo y composición

Los soportes son rígidos por la tela a usar y la tela está pegada con cola de conejo sin ninguna imprimatura para poder utilizar el color de la tela. La utilización del yute me permitió poder satisfacer la necesidad de que el hueso tuviera textura como si estuviera poroso; la textura que me da el yute me la da gracias a la abertura que hay en la trama en relación a cualquier otra tela donde la trama es mas cerrada.

La utilización de la espátula también es una constante en todo este proyecto ya que la enriquece gracias a la carga matérica, la espátula claro llega a tapar el poro pero en cambio también llega a dejar la textura buscada.

El material está pensado y seleccionado para representar la naturaleza ósea por su porosidad, su tersura, su naturaleza y su rigidez.

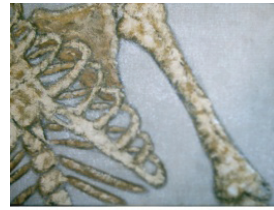
Una constante es el formato en rectángulo ya que si le metemos algún otro elemento geométrico ya no nos da el mismo juego de planos y de espacios que podemos obtener mediante estas formas rectangulares ligada con la forma orgánica que se maneja.

Así también, si los bastidores se pusieran por separado no tendrían la misma lectura compositiva ya que se pierde el movimiento, no se hace una lectura tan rica ya que este juego de tres planos rectangulares van asociados a un cuarto que corresponde a la fragmentación de la estructura.

Estos planos van relacionados con la estructura, la lectura, el eje central de la dirección, y la relación de planos de las directrices que plantean las estructuras óseas.

La utilización de este elemento geométrico hace que la vista se mueva hacia adentro y hacia fuera, oscilando, aportando movilidad a la composición, entrelazándose el fondo con la figura, gracias a la posición del elemento orgánico. Si llegáramos a poner esta composición en formas circulares se perdería la lectura ya que estas formas circulares tienden a encerrar la imagen y ya no nos permite salirnos de los límites, sin embargo con estas formas rectangulares podemos jugar con esa constante lectura que hay hacia el infinito.

En las obras se aprecia una estética museográfica de las formas lo cual nos lleva a ver lo efímero de la vida. Los huesos aparecen como testimonio de la historia remontándonos a la arqueología.



113 Mi andar 2006

La imagen de los huesos, están fragmentados y desfasados por medio del bastidor, y la separación que existe entre ellos, jugando con la linealidad tanto del soporte como de la imagen.

En algunos solamente se trabajan partes de la estructura ósea humana, como es el caso de *El último Emperador*, donde podemos observar que son dos elementos completamente separados, pero que van unidos como soporte humano lo que es el cráneo como parte principal del cuerpo y el eje central del cuerpo la espina dorsal, también se puede ver que dentro de estos esqueletos hay partes inacabadas, piezas que faltan pero esto es así pensado para dar más énfasis en la fragmentación ya que las estructuras óseas se pueden fragmentar por cada uno de los huesos que las componen.

El proyecto se compone de piezas con una composición armónica de formas humanas y animales que crean personajes amorfos y se llega a observar un claro gusto por el pasado lo desconocido lo arqueológico que a partir de ciertas evidencias arqueológicas nos permiten evocar nuevas vidas a partir de la muerte, esta posibilidad de jugar con las formas orgánicas poderlas hacer y mover a nuestro antojo.



114 El último emperador
2006



115 A bailar 2006

Estas piezas, el espectador puede ir organizándolas en la mente, estos espacios que hay entre cada uno de los paneles el espectador va terminándolas va uniéndolas y gracias a esto hay una interacción entre la obra y el espectador con una lectura siempre abierta ya que el espectador puede jugar, puede armar y puede desarmar cada una de las partes; en forma mental.

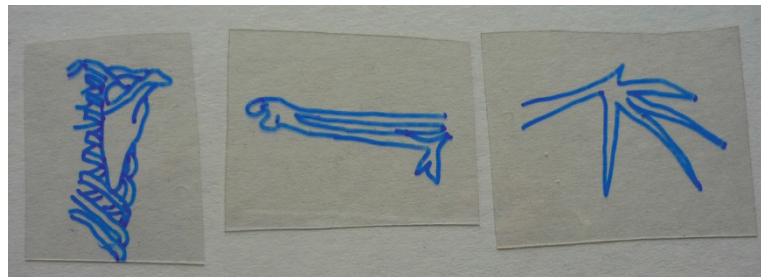
En estas estructuras se maneja la imagen para que no queden en relación lineal con el bastidor, para que la composición nos dé el movimiento de la estructura ósea.



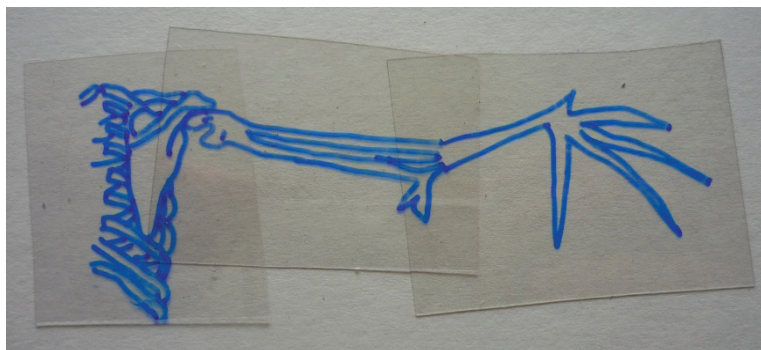
116 Mis pasos a cada lado que voy 2006

Las estructuras óseas están retomadas por ser el soporte principal de un ser vertebrado el cual sin él no puede sostenerse, siendo una parte medular en la vida y que en la muerte esta estructura puede llegar a resistir, gracias a ello hemos encontrado la evidencia de la historia, pudiendo tener un conocimiento de nuestro pasado.

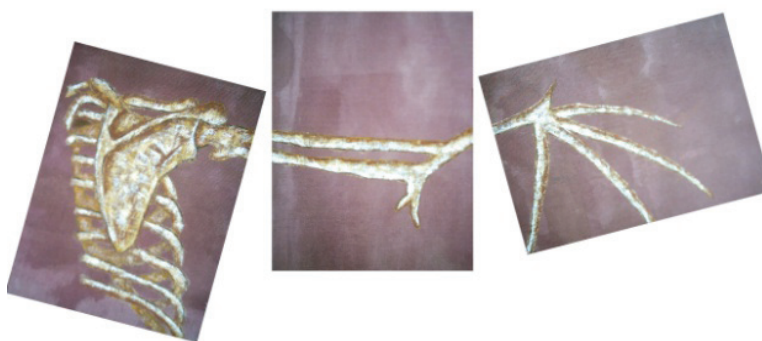
Estas estructuras óseas combinadas se vuelven una metamorfosis entre el esqueleto de un humano con el de un animal, que se manejan mediante el proceso de dibujar en unos acetatos las estructuras óseas de ambos, posteriormente se cotejan y se empieza a observar cual de las partes de los esqueletos pueden quedar ensambladas gracias a la fisonomía de cada una, para finalizar en un solo acetato se dibuja el esqueleto ya compuesto; aunque son muy similares ciertas partes para poder hacer el ensamble se tiene que hacer una modificación que va acorde para que quede el ensamble y no se vea ajeno el, y quede como parte de esa fusión que se hace entre los dos esqueletos.



117 Acetatos con las estructuras óseas separadas



118 Cotejo de las estructuras



119 A volar 2006

El color utilizado para las estructuras óseas es monocromático que va relacionado con el color del hueso tratando de acercar el color a lo más real.



120 Listos para correr 2007

El color del fondo es el dado por el color de la tela, a excepción del manejo en las obras *A Volar* y *Listos para Correr* donde se pintaron con laca como forma de experimentación; y que son utilizados de manera arbitraria, no hay ninguna psicología del color empleada en el trabajo y gracias a la composición nos da una sensación de que están vivos por el movimiento de las estructuras óseas y a la metamorfosis que hay entre estas dos estructuras tanto de animales que por lo general son animales prehistóricos y el cuerpo humano.

El color está ligado a la idea de la vida por estos colores llamativos que crean sensaciones diferentes por las estructuras orgánicas que por lo regular llegan a ser sienas, amarillos, blancos y en algunos llega a ver toques de color que se complementan con el color de fondo. El color como tal del hueso se conjuga con el fondo; el color de fondo llama la vista del espectador.

En todo el proyecto se utilizan formas figurativas con una plasticidad y un gusto por lo estético y así podemos entender como si fuera un descubrimiento de la vida en las entrañas de la tierra.



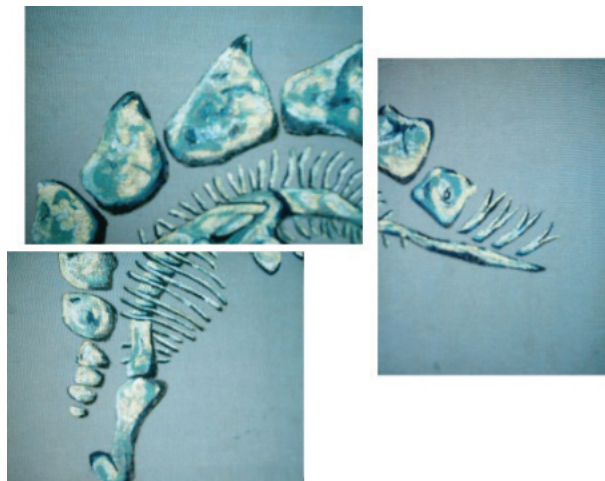
121 Jugamos a saltar 2007

Siendo evidente en estas obras que la estructura ósea se relaciona con la muerte; y que la fragmentación; esta dada por la forma de composición y gracias también a que la estructura ósea se fragmenta por sí sola.

La parte del contenido se convierte en una dualidad dada por el esqueleto que hace referencia a la muerte; y la vida por el color y forma de composición que da movimiento a cada una de las imágenes. El resultado obtenido a partir de la utilización de solo dos soportes para la fragmentación de la obra, no dejó satisfecha la intención con la que se quería trabajar, es por ello la necesidad de aumentar un tercer so-

porte que me permitió conseguir el resultado buscado.

- Con esto puedo finalizar que la propuesta de obra:
- Cuenta con imágenes que no causan conflicto al ser observadas por el espectador.
- Así también el espectador tiene una visión abierta que no se limita por el soporte permitiendo con ello la movilidad de la composición.
- La obra habla por sí misma, sin la intervención explicativa del artista.
- No tiene un género definido, va enfocada a toda clase de espectador.
- El tema tratado es manejado por la utilización de estructuras óseas, ligadas también a la fragmentación.



122 El Chapuzón 2007



123 El gran hombre 2007



Conclusiones Generales

La investigación nos permite tener un amplio panorama del conocimiento, que se tiene de la muerte, da paso a conocer otras tradiciones y costumbres diferentes a las enseñadas por los ancestros.

A través de los capítulos anteriores hemos observado toda clase de eventos que hay en diferentes culturas así como en diferentes tiempos.

La muerte es un tema universal que puede encontrarse en casi todas las corrientes artísticas, y ser abordado de manera diferente por los artistas teniendo una visión de la muerte, que está caracterizada por los acontecimientos vividos por cada uno de ellos y por el transcurrir del tiempo.

Podemos ver que en México a pesar de ser un solo país, cada entidad federativa tiene diferentes panoramas de la muerte, también pueden encontrarse diferencias en los cultos, los rituales o las celebraciones en torno a la muerte, solo que esta es única y la misma para toda la humanidad, sin hacer distinción de género, de edad y de posición social.

Desafortunadamente no podemos encontrar los conceptos puros de nuestras raíces, ya que aunque se siga teniendo la misma identidad, ha habido una mezcla de los acontecimientos que marcaron nuestra cultura.

En la actualidad todavía existe el miedo a la muerte y a lo desconocido, sin embargo cada vez se va haciendo más común el convivir con el tema por la violencia extrema que nos rodea día a día y que es transmitida por los medios de comunicación, como un tema común. No cabe duda que existe un gran folklor en torno a la muerte, sin embargo parecería que celebramos más la muerte que la propia vida, ya que esta se nos hace rutina que ni nos acordamos de celebrarla, ya que es más frecuente recordar el día en que perdimos a un ser querido, que el día de su onomástico.

Sin embargo solo resta señalar que la realidad de la muerte, como algo insuperable, ha llevado al hombre a buscar un escape, a no morir, a trascender y perdurar de muchas maneras; unos lo llegaron a lograrlo y otros no.

Nuestras costumbres están ligadas a una dualidad, marcadas por un lado, por el regreso a nuestra identidad y a unas raíces tradicionales y por otro al recuerdo de nuestros seres queridos que han dejado de existir.

Sólo cabe concluir que la investigación me abrió una nueva visión que enriqueció la forma de justificar mi obra, ha dejado nuevas formas de abordarlo con los mismos elementos utilizados

en la serie pictórica propuesta en esta documento, pero ahora pudiendo utilizar no solo estructuras óseas, sino pudiendo retomar, algunos símbolos no tan evidentes que se relacionen con el tema.



Índice de Imágenes

1. Cementerio Europeo.
2. El Greco, *Entierro del Conde de Orgaz*
3. Tumba decorada en el Panteón de Santiago Tepalcatlalpan D.F.
4. Tumba en el Panteón Francés DF.
5. Máscara Vida – Muerte Tlatilco
6. Cabeza de Soyaltépec
7. Figura femenina con dos cabezas
8. Figura con dos caras
9. 9 Figura con dos cabezas
10. 10 Entierro natufiense
11. Interior de un Kurgán calcolítico
12. Dolmen Aizkomendi
13. Cueva de Menga
14. Ceremonia de Incineración en Bali, Indonesia
15. Pirámides de Keops, Kefrén y Micerío
16. Mural en Tumba Egipcia
17. Momia de Ramses II
18. Entierro dentro de la Catedral de San Salvador
19. Sepultura en el interior de una Iglesia
20. Tumba en la pared de una Iglesia de México
21. Enterramiento en Cacaxtla
22. Enterramiento en Xochitécatl
23. Ofrenda típica
24. Velación de Tumbas en los Panteones de México

25. Tumba decorada en el Panteón de Xochimilco DF
26. Sarcófago de Cerveteri
27. Detalle del Sarcófago
28. Tumba de los Médicis
29. Lápida de Izapa
30. Lápida de Izapa
31. Coatlicue
32. Cráneo de cristal de roca
33. *La Piedad*
34. *Virgen de la Buena Muerte*
35. *Santo Niño de la Suerte*
36. Mausoleo en el Panteón Francés. DF.
37. Tumba Egipcia
38. Taj Mahal
39. Hans Holbein
40. Hans Holbein
41. Posada *La Catrina*
42. Posada Grabado
43. Posada, Grabado.
44. Escena de Rigoletto
45. Cartel de Madame Butterfly
46. Representación de Romeo y Julieta
47. El Libro de Pedro Páramo
48. Catrina de colores

49. Calaverita de dulce
50. Juguetes
51. Caballero águila
52. Banquete revolucionario
53. La Boda
54. Árbol de la Vida de Metepec
55. Representación de la Muerte
56. Cámara Mortuoria del Templo de las Inscripciones, Palenque.
57. Detalle de la Cámara de las Inscripciones, Palenque.
58. Cráneo con incrustaciones de Mosaico. Cultura Mixteca
59. Vasija de Barro, Zaachila, Oaxaca
60. Detalle Decapitación, Juego de Pelota de Chichen Itzá
61. Sacrificio, Juego de Pelota del Tajín
62. Tzompantli de Chichén Itzá
63. Altar decorado con cráneos y huesos cruzados, Cultura Mexica
64. Cueva de Altamira, España
65. Fray Angélico *Crucifixión*
66. Rubens *Descendimiento de la cruz*
67. Roger van der Weyden *Descendimiento de la cruz*
68. Rembrandt *Lección de Anatomía*
69. *La Ejecución de Maximiliano*
70. Siqueiros *La muerte de un obrero*
71. Orozco *La trinchera*
72. *San Andrés*

73. *Flagelación de San Jerónimo*
74. *Las Tentaciones de San Jerónimo*
75. *Cabeza cortada de San Pablo*
76. *Alegoría de la salvación*
77. *Alegoría de la vanidad*
78. *In ictu oculi*
79. *Finis gloria mundi*
80. Pablo Ruiz Picasso
81. *Habitación azul* 1901, Colección Phillips, Washington
82. *Familia de acróbatas con mono*, 1905, National Gallery, Washington
83. *Las señoritas de Avignon*
84. *Collage*, Naturaleza muerta de la silla de rejilla
85. *Naturaleza muerta de la cabeza de toro*
86. *Guernica* 1937
87. D. José Manuel Cervantes y Velasco. *El niño* Siglo XIX
88. Miguel Herrera. *Retrato de María Josepha de Aldaco y Fagoaga*. 1746
89. Anónimo. *D. Thomas María Juachín Villaseñor*. 1760
90. Frida Kahlo. *El difunto Dimas Rosas* 1937
91. Olga Costa. *Niño Muerto*. 1944
92. Fernández Ledesma *El coloquio entre la niña y la muerte*. 1959
93. Gonzalo Ceja. *A mi niño, niño tan lejano tan presente; a mi ciclo vida muerte, atado siempre*.
94. Luis Valsoto *El Angelito* 1977
95. Karlos Herrera *El niño Muerto*

96. *Anónimo*. María Isabel Jerónima Gutiérrez Altamirano, condesa de Santiago Calimaya. Principios del siglo XIX
97. Miguel Cabrera. *Sor Josefa Agustina Dolores*. 1759
98. *Anónimo*. *Repentina de Monja*. Siglo XVIII
99. *Anónimo*. *Cruz de ánimas*. Siglo XVIII
100. *Anónimo*. *Cruz de ánimas*. Siglo XIX
101. Miguel de Cabrera. *Alegoría de la Preciosa Sangre de Cristo*
102. Antonio de Pereda. *Vanitas Vanitatum*. 1640-1645
103. Pieter Claesz *Vanitas*
104. Pieter Van Steenwyck. *Vanitas*. 1640
105. Juriaen van Streeck. *Vanidad*
106. Andrés Deleito. *Vanitas*
107. *Autorretrato*. 2003
108. *Torso*. 2005
109. Monografía del esqueleto humano
110. Monografía de Fósiles
111. Selección de las partes a trabajar
112. Dibujo previo y composición
113. *Mi andar* 2006
114. *El último emperador* 2006
115. *A bailar* 2006
116. *Mis pasos a cada lado que voy* 2006
117. Acetatos con las estructuras óseas separadas
118. Cotejo de las estructuras

- 119. *A volar* 2006
- 120. *Listos para correr* 2007
- 121. *Jugamos a saltar* 2007
- 122. *El Chapuzón* 2007
- 123. *El gran hombre* 2007



Fuentes Documentales de Investigación

BIBLIOGRAFÍA

- Enciclopedia Ilustrada Cumbre*, México, 17 ed., Ed. Cumbre, 1977, Tomo 8º
- Grandes Maestros de la Pintura. Fra Angélico*, Barcelona, Ed. Altaya, 2001.
- Grandes Maestros de la Pintura. Picasso*, Barcelona, Ed. Altaya, 2001.
- Historia del Arte*, México, Ed. Salvat Mexicana, 1976, Tomo 21
- Juan de Valdés Leal y el arte sevillano del Barroco*, México, Centro Cultural Arte Contemporáneo, 1993.
- La Muerte. Expresiones Mexicanas de un enigma*, México, Museo Universitario, Universidad Nacional Autónoma de México, 1975.
- La Santa Biblia*, Reina Valera, Florida, Ed. Vida, Revisión de 1960, 2ª ed. 1987.
- Museo Nacional de la Muerte*, México, Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2007.
- Picasso, Las Grandes Series*, Madrid, Ed. Aldeasa, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001
- Picasso y su Entorno (1925-1934) Álbum*, Ayuntamiento de Málaga, Fotografías donadas por Don Javier Vilato Lascaux, Fundación Pablo Ruiz Picasso y Museo Casa Natal, 1994, fots.
- Postrimerías. Alegorías de la muerte en el Arte Español Contemporáneo.*, Madrid, Fundación Cultural MAPFRE VIDA, 1996.
- ACEVES Piña Gutierre, *Tránsito de Angelitos. Iconografía Funeraria Infantil.*, México, Museo Nacional de San Carlos, 1988
- ARIES. Philippe, *Historia de la muerte en Occidente. Desde la Edad Media hasta nuestros días.*, Barcelona, Ed. El acantilado, 2000.
- BATTISTINI Matilde, *Símbolos y Alegorías*, Barcelona, Ed. Electa, 4ª ed., 2008, (Diccionarios del Arte)
- BLANCK Cerejido Fanny, *La vida, el tiempo y la muerte.*, México, Fondo de Cultura Económica / Secretaria de Educación Pública / Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 3ª ed., 2002.

- CEREIJIDO Marcelino, *La muerte y sus Ventajas.*, México, Fondo de Cultura Económica, 3ª ed., 2002.
- CIRLOT Juan Eduardo, *Diccionario de Símbolos*, España, Ed. Labor, 7ª ed., 1988
- COOPER JC, *Diccionario de Símbolos*, España, Ed. Gustavo Gili SA., 3ª ed., 2004
- CORTENOVA Giorgio, *Pablo Picasso. Su vida y obra*, España, Ed. Carroggio, 2005
- CORTÉS José Miguel, *El cuerpo Mutilado. La angustia de Muerte en el Arte.*, Valencia, Ed. Generalitat Valenciana, 1996.
- DE AZCÁRATE Ristori José María y otros, *Historia del Arte*, España, Ed. Anaya, 1995
- DE SAHAGÚN Fray Bernardino, *Historia General de las Cosas de la Nueva España*, México, Ed. Porrúa, 5ª ed., 1992,
- FUENTE Beatriz de la, *Arte prehispánico funerario. El Occidente de México.*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.
- HARTT Frederick, *Arte Historia de la Pintura- Escultura y Arquitectura.*, Madrid, Ed. Akal, 2ª ed., 1985.
- HOLBEIN Hans, *La danza de la muerte.*, México, s/e, 2001.
- LARRAYA Juan, *Religiones y Creencias.*, Barcelona, Ed. Dánae, 5ª ed., 1973
- MAINSTONE Rowland y Madeleine, *Introducción a la Historia del Arte, El siglo XVII*, España, Ed. Gustavo Gili, 3ª ed., 1997
- MALE Emile, *El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII*, México, Fondo de Cultura Económica, 1966.
- MATOS Moctezuma Eduardo, *El Rostro de la Muerte en el México Prehispánico.*, México, Ed. García Valdés, 1987.
- , *Muerte a filo de Obsidiana.*, México, Secretaria de Educación Pública, 1986.
- MONTERROSA Prado Mariano, *La Iconografía de las pinturas de ánimas*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1995.

- OCHOA Zazueta Jesús A., *La muerte y los muertos.*, México, Secretaría de Educación Pública, 1974.
- PANOFSKY Erwin, *Estudios sobre Iconología*, Madrid, Ed. Alianza, 1972.
- , *El Significado en las Artes Visuales*, Madrid, Ed. Alianza, 1955.
- PRATER Andreas y Herman Bauer, *La pintura del Barroco*, Portugal, Ed. Taschen, 1997.
- REVILLA Federico, *Diccionario de Iconografía y Simbología*, España, Ed. Cátedra, 2ª ed., 1995.
- RICHET Michéle, *Musée Picasso París, Catálogo de las Colecciones*, Barcelona, Ed. Polígrafa SA., 1988.
- SCHMIDT Bastiene, *Vivir la muerte.*, Zúrich, s/e, 1996.
- THOMSON Eric S, *Historia y Religión de los Mayas.*, México, Ed. Siglo XXI, 2ª ed., 1977.
- TOSCANO Salvador, *Arte Precolombino de México y de la América Central.*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas / Universidad Nacional Autónoma de México, 1944.
- TRESIDDER Jack, *1001 Símbolos. Guía ilustrada de los símbolos y su significado.*, Barcelona, Ed. Grijalbo, 2004.
- TRIADÓ Joan Ramón, *Historia del Arte Universal*, España, Ed. Planeta, s/f.
- TRILLO Héctor, *La Muerte en el Arte.*, México, Escuela Nacional de Artes Plásticas / Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.
- VALDIVIESO E, *Vanidades y desengaños en la Pintura Española del Siglo de Oro*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002.
- VINCENÇ Furió, *Ideas y formas en la Representación Pictórica*, España, Anthropos Editorial del Hombre, 1991
- VINCENT Thomas Louis, *Antropología de la Muerte.*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983.
- WEBER, Jean Paul, *La Psicología del Arte.*, Argentina, Ed. Paidós, s/f
- WESTHEIM Paul, *Ideas fundamentales del Arte Prehispánico en México.*, México, Ed. ERA, 3ª reimpresión, 1991.

-----, *La Calavera.*, México, Fondo de Cultura Económica / Secretaría de Educación Pública, 1985.

ZUFFI S, *La naturaleza muerta*, Milán, Ed. Electa; 1999.

HEMEROGRAFÍA

Revista Artes de México, *El arte Ritual de la Muerte Niña*, Ed. DAM, Revista Trimestral, Núm. 15, Primavera de 1992

Periódico El Universal, Ciudad de México del martes 27 de marzo de 2007.

Periódico El Universal, Ciudad de México, del martes 23 de octubre de 2007

PAGINAS DE INTERNET

<http://www.oya-es.net/reportajes/muerte.htm> del 1 de junio de 2009.

<http://www.arraakis.es/~ruteol/arteymuerte.html> del 1 de junio de 2009.

<http://www.oem.com.mx/elsoldecuautila/notas/n469699.htm> del 1 de junio de 2009.

<http://www.dw-world.de/dw/article/0,2167261,00.html> del 1 de junio de 2009.

http://www.enkidumagazine.com/art/2005/250905/E_035_250905.htm del 1 de junio de 2009.

<http://www.monografias.com/trabajos12/diamuer/diamuer.shtml#ANTES> del 29 de junio de 2009.

<http://www.arteespana.com/juandevaldesleal.htm> del 29 de octubre de 2009.

<http://www.biografiasyvidas.com> del 29 de octubre de 2009.

<http://www.foroxerbar.com/viewtopic.php?t=5605> del 29 de octubre de 2009.

http://pdf.rincondelvago.com/picasso_2.html del 29 de octubre de 2009.

http://es.wikipedia.org/Guernica_%28cuadros%29 del 29 de octubre de 2009.

<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/p/picasso.htm> del 29 de octubre de 2009.

<http://es.wikipedia.org/wiki/Vanitas> del 16 de noviembre de 2009.

<http://www.artehistoria.jcyl.es/genios/cuadros/702.htm> del 16 de noviembre de 2009.

http://www.juntadeandalucia.es/cultura/museos/MBASE/index.jsp?redirect=S2_3_1_1 del 16 de noviembre de 2009.