



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO

MAESTRIA EN ARTES VISUALES

ORIENTACION ESCULTURA

AUTOMATAS CERAMICOS, DEL MEMENTO MORI A LOS CICLOS MECANICOS. UNA
EXPERIMENTACION EN CERAMICA ESCULTORICA.

MODALIDAD DE GRADUACIÓN: TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRA EN ARTES VISUALES

PRESENTA:
ANGELA MARIA DIAZ AGUAYO

TUTOR DR. JUAN MANUEL MARENTES CRUZ

MAESTRÍA EN ARTES VISUALES

CIUDAD DE MEXICO, ENERO 2019



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A las mujeres de mi familia, lo que no te mata te hace más fuerte.

A mis hermanos extra que de una u otra forma siempre están ahí.

A los amigos que nunca van a leer esto porque están del otro lado del mundo y de la cultura. XieXie.

De manera muy especial a la Dra. Sandra Soltero Leal, por que sin su apoyo esto nunca hubiera sido posible.

Agradezco enormemente al Dr. Omar Lezama Galindo por sus correcciones aun antes de ser formalmente jurado, solo tomo dos años el nombramiento.

A Marentes, el tutor de esta tesis.

A la Nechan que se la rifa.

Índice.

Introducción.	3
Capítulo 1	
1.1 Memento Mori una introducción.	8
1.1.1 Respise pos te, hominem te memento Memento Mori.	10
1.1.2 El triunfo de la muerte.	23
1.1.3 El arte de morir, Ars moriendi.	26
1.1.4 Los Transi.	36
1.2. El Putto, la calavera y la doncella.	49
1.2.1 El Putto y la calavera.	49
1.2.2 La muerte y la doncella.	58
1.3. El retrato y la vanidad, un Memento Mori precursor de las Vanitas.	61
1.3.1 Todo es Vanidad.	64
1.3.1.1 La Naturaleza muerta vanitas como Memento Mori.	64
1.3.1.2 La Naturaleza muerta como género pictórico.	65
1.4. La muerte alada.	78
1.5. El imperio mórbido.	83
1.6. De cómo una fuente se convirtió en un Pato.	87
1.6.1. Historia de los autómatas.	87
1.6.2. Autómatas contemporáneos.	102
Capítulo 2	
2.1. ¿Qué es un autómata?	106
2.2. Tipos de autómatas.	108
2.2.1. Autómatas clásicos.	108
2.2.2. Autómatas contemporáneos.	112
2.3. El autómata ominoso (Uncanny).	115
2.4. Mimesis.	119
2.5. Concepto	122

<i>2.6. Creatividad.</i>	<i>124</i>
--------------------------	------------

Capitulo 3

<i>3.1. Proceso de producción artística.</i>	<i>130</i>
<i>3.2. La materia cerámica.</i>	<i>133</i>
<i>3.3. La construcción.</i>	<i>135</i>
<i>3.4. La cerámica como materialidad.</i>	<i>136</i>
<i>3.5. Pasos para la planificación de un autómata.</i>	<i>138</i>
<i>3.6. De cómo pasar de un concepto a un ideal conceptual a la forma materializada.</i>	<i>141</i>

Capitulo 4

<i>4.1. Obra producida.</i>	<i>161</i>
-----------------------------	------------

<i>Conclusiones.</i>	<i>183</i>
-----------------------------	-------------------

<i>Bibliografía.</i>	<i>187</i>
-----------------------------	-------------------

Introducción.

El presente trabajo es el resultado de la experimentación en cerámica escultórica, donde como eje principal se maneja el concepto del “Memento Mori”, locución latina que significa “recuerda que morirás”; y usando como materialidad una mezcla entre la cerámica escultórica y la escultura cinética conocida como “autómatas contemporáneos”.

La muerte como el fin verdadero e ineludible de todos los seres humanos es un hecho que toda cultura comprende y mitifica de manera particular. El mundo occidental tiene sus orígenes en la cultura clásica helénica, con particular fuerza en la interpretación romana de ésta. La visión romana de la vida y la muerte es algo menos poética que la helenista y mucho más práctica. Entre los romanos, el “Memento Mori” (recuerda que morirás) y el “respice post te, hominem te memento” (mira hacia atrás, recuerda que eres sólo un hombre) son formas simbólicas y lingüísticas que le recuerdan al ciudadano del Imperio y la República, a través de su labilidad, que solamente es un hombre y no un dios, por lo tanto es mortal.

Para los romanos la vida debe aprovecharse y sobre todo disfrutarse. De ahí que estén dispuestos a incorporar la mortalidad a sus celebraciones y fiestas, adoptando costumbres que hoy nos parecen curiosas como la “larva convivialis”, práctica que se explica en el primer capítulo del presente trabajo. El recuerdo de la muerte se vuelve un concepto que se expande y llena todas las aéreas de la vida romana, acabando por expresarse artísticamente con mosaicos alegóricos incluso en las habitaciones destinadas al festejo y la diversión. Usando distintas formas simbólicas de la mortalidad humana, este concepto se resume en las representaciones visuales que engloban la idea del fin de la existencia, en profunda relación con las supersticiones romanas, llegando a refinar los símbolos relativos a la muerte. Es así que se llega al símbolo universal (al menos para occidente) de la mortalidad humana: el cráneo, que aparecerá en los lugares más insospechados, tanto para recordarnos que somos sólo mortales como para conminarnos a disfrutar de nuestro tiempo en la tierra.

El simbolismo de la transitoriedad de la vida se extiende por la Edad Media; modificado y marcado por las epidemias, las guerras centenarias y la Iglesia tomando el control de un poder que va más allá de lo político. Ahora la Muerte danza y lleva de la mano a todos los mortales comenzando por los nobles, los clérigos y los Papas; el pueblo llano baila al final.

La muerte se personifica, de ángel pasa al horror del esqueleto que conoce los nombres de todos. La batalla está perdida y la Peste Negra se llevará al menos a un cuarto de la población del mundo occidental. Con tan lúgubre perspectiva aprenderemos a bien morir.

Cuando la cultura renace y el mundo cambia y se extiende, la conciencia de la mortalidad no se hace menos presente. Se transforma y enriquece, retoma los modelos clásicos, los reinventa y mal interpreta para al final obtener sus propias formas y significados. La Muerte también renace.

En el Barroco todo se vuelve vanidad, la riqueza de los protestantes se contrapone a la sensualidad apenas disfrazada de propaganda de la vieja Iglesia Católica. Todo se vale para ganar la batalla por las almas, y si el hombre duda, sólo hay algo de lo que no puede dudar: la muerte. El placer, la riqueza y el estatus, todo es ahora un “Memento Mori” porque al final es vano y sólo te conduce a la muerte.

Para el inicio de la era Victoriana la idea de la muerte sintetiza no sólo la visión clásica, sino también la del medioevo, época histórica mitificada que los ingleses traen de vuelta como un anacronismo consensuado a todos sus dominios. La Peste Negra y su danza macabra se cuelan en la imaginación del Imperio Británico. La época Victoriana, donde la Revolución Industrial impulsará a un imperio obsesionado con su propia mortalidad, nos dejará las secuelas del luto, de la enfermedad y la podredumbre, de la que nadie habla, y el pináculo final del “Memento Mori”, sus representaciones características, tanto las literales como las de oscuro simbolismo.

Así el “Memento Mori” se cuele en la era de la prosperidad y la modernidad, se hace presente con fuerza en la imaginación de la Revolución Industrial. Y es en este mismo momento donde se gesta una forma de escultura cinética que trata de imitar la vida y lo animado: los autómatas.

La automatización se encuentra en todas partes y el arte también se ve influenciado por este furor por lo automático. Así algunos de los más famosos autómatas serán construidos durante este periodo.

Aun cuando la humanidad ya había coqueteado con la ilusión de la animación (dar anima, dar alma) a objetos inanimados desde la Grecia Clásica, es en la Revolución Industrial cuando se alcanza el nivel técnico que le permite a los ingenieros usar la tecnología para algo que no es un uso práctico, para mover figuras escultóricas y hacerlas tener características de

lo vivo.

Estos autómatas están hechos para sorprender y maravillar a los espectadores, son el resultado del avance tecnológico de la era de la maquina y de la capacidad técnica de los artífices del momento. La idea central es hacer un ser artificial, perfecto y físicamente agradable. Todas las cualidades de la época están representadas en ellos, o en su caso, los defectos y por su puesto los estereotipos.

Los autómatas contemporáneos son una forma de escultura cinética / mecánica. Generalmente sus mecanismos son una reducción al mínimo estado aún operacional posible. En este tipo de esculturas, el concepto es la parte central; el movimiento y la parte escultórica son los que transmiten este concepto al espectador. La parte escultórica del autómata suele ser también una reducción o estar estilizada al extremo para verse de una forma que no pueda ser confundida bajo ningún criterio con algo vivo. En este sentido los autómatas clásicos y los autómatas contemporáneos son miméticos, son una representación de lo sensible y son representaciones de lo social y lo emocional.

La creación de un autómata comienza con una idea, que tendrá que evolucionar hacia una concreción tanto escultórica como mecánica. Cada autómata tiene generalmente un mecanismo diferente, diseñado para hacerlo funcionar. Para lograr este diseño, se requiere el conocimiento de formas básicas de componentes mecánicos que a su vez se adaptan a las posibilidades de construcción. La parte escultórica debe ser tanto una pieza artística como tener las características necesarias para permitirle moverse.

De esta forma la construcción de autómatas es un reto doble, donde se deben planear tanto los mecanismos como la construcción de la escultura. Esta organización hace una división evidente entre el mecanismo y la escultura que mueve, lo que diferencia al mismo tiempo una parte de la otra.

Este es un proyecto teórico/práctico, donde la parte teórica apoyó a la parte práctica. La investigación sobre autómatas y mecanismos llevó a la producción de una serie de esculturas mecánicas y a la construcción de mecanismos que proveyeron los movimientos de la parte escultórica de los autómatas; mientras que la parte escultórica del proyecto se apoyó en el concepto del “Memento Mori” y sus diferentes representaciones a través de la historia.

Por la parte práctica, la producción de una serie de autómatas fue el objetivo principal del presente proyecto, con particular énfasis en el uso de materiales cerámicos en la parte

escultórica y posteriormente en al menos uno de los mecanismos.

En el presente trabajo se llevó a cabo una experimentación artística usando como base el marco histórico de las representaciones del “Memento Mori” como concepto. Se utilizó éste para lograr un forma definida que englobara tanto la idea central, su parte formal, su traducción a la materialidad de la escultura cerámica y la planeación necesaria para la construcción de los autómatas. De esta manera se estructuró un modelo flexible de trabajo para la creación artística, que la que suscribe ha utilizado de forma intuitiva para la ejecución de sus piezas. El presente trabajo hace una descripción y una sistematización simplificada de ese proceso creativo.

Utilizando como concepto eje el “Memento Mori” y sus representaciones, se logró consolidar un cuerpo de trabajo el cual expresa dentro del ámbito de la escultura cinética, los autómatas, cuatro piezas experimentales, de las cuales una es casi completamente cerámica.

Capitulo 1

Memento Mori una introducción.

Aun en los tiempos modernos, con todas sus certezas, avances tecnológicos y ciencia médica de vanguardia, seguimos siendo meros mortales.

En una sociedad donde la muerte es ocultada por los servicios de salubridad, la relación con nuestra mortalidad y con lo que simbólicamente significa, está cada vez más lejana de nosotros y lo que nos rodea. Por lo que los símbolos que nos conminaban a permanecer cautos y aprovechar nuestro tiempo de vida tienden a desaparecer.

Esto último es irónico pues la única certeza en la vida es el hecho de que esta acaba. La muerte es el destino final y el único evento de nuestra existencia en el que podemos confiar.

Es este conocimiento lo que nos ocupa y preocupa desde que el hombre tuvo conciencia de sí mismo y de su inevitable mortalidad. Como una forma de lidiar con esta carga mortal, nuestras diferentes culturas han creado formas simbólicas que representan no sólo la muerte como tal o como un ser de fantasía y mito, sino símbolos específicos que nos recuerdan el hecho de que, como reza el viejo silogismo, todos los hombres son mortales.

El uso de estos símbolos tiene diferentes características, generalmente matizadas por las preocupaciones morales de la cultura predominante.

Una de las culturas de la que más conceptos hemos heredado es la romana. No es de extrañar que buena parte de las frases y símbolos de la fragilidad de la existencia humana vengan de la Roma Clásica. Así entre los romanos, el “Memento Mori” (recuerda que morirás) y el “respice pos te, hominem te memento” (mira hacia atrás, recuerda que eres sólo un hombre) son formas simbólicas y lingüísticas que le recuerdan al ciudadano del Imperio y la República a través de su labilidad, que solamente es un hombre y no un dios. Cerrando este concepto están las representaciones visuales que engloban estos mismos significados y los augurios, que el supersticioso romano siempre tiene en cuenta.

Así el símbolo universal (al menos para occidente) de la mortalidad humana, el cráneo, aparecerá en los lugares más insospechados y tanto para recordarnos que somos sólo mortales como para conminarnos a disfrutar de nuestro tiempo en la tierra.

El paso del simbolismo de transitoriedad de la vida se extiende por la Edad Media; modificado y marcado por las epidemias, las guerras centenarias y la Iglesia tomando el

control de un poder que va más allá de lo político. Ahora la muerte danza y lleva de la mano a todos los mortales comenzando por los nobles, los clérigos y los Papas; el pueblo llano baila al final.

La muerte se personifica, de ángel pasa al horror del esqueleto que conoce los nombres de todos. La batalla está perdida y la peste negra se llevará al menos a un cuarto de la población del mundo occidental. Con tan lúgubre perspectiva aprenderemos a bien morir.

Cuando la cultura renace y el mundo cambia y se extiende, la conciencia de la mortalidad no se hace menos presente. Se transforma y enriquece, retoma los modelos clásicos, los reinventa y mal interpreta para al final obtener sus propias formas y significados. La muerte también renace.

En el Barroco todo se vuelve vanidad, la riqueza de los protestantes se contrapone a la sensualidad apenas disfrazada de propaganda de la vieja Iglesia Católica. Todo se vale para ganar la batalla por las almas, y si el hombre duda, sólo hay algo de lo que no puede dudar: la muerte. El placer, la riqueza y el estatus, todo es ahora un “Memento Mori” porque al final es vano y sólo te conduce a la muerte.

Para el inicio de la era Victoriana la idea de la muerte sintetiza no sólo la visión clásica, sino también la del medioevo, al que los ingleses traen de vuelta como un anacronismo consensuado. La peste negra y su danza macabra se cuelan en la imaginación del Imperio Británico. La época victoriana, donde la Revolución Industrial impulsará a un imperio obsesionado con su propia mortalidad, nos dejará las secuelas del luto, de la enfermedad y la podredumbre, de la que nadie habla, y el pináculo final del “Memento Mori”.

Respice pos te, hominem te memento ... Memento Mori.

La muerte, por su misma naturaleza, parece haber sugerido dos alternativas ampliamente divergentes que se retoman dentro del ámbito de las representaciones artísticas. Estas dos alternativas podrían considerarse como la de un estado físico, ilustrado por la representación de un cadáver; o como la de un acontecimiento metafísico. En este último caso se mostrará al ser sobrenatural “causando” la muerte o realizando alguna función en relación con el alma de los difuntos.

Estos dos aspectos, aunque con frecuencia coexisten, siempre se han mantenido estrictamente separados.¹ El aspecto metafísico parece en buena medida el más antiguo. Como muestra de ello tenemos cantidades enormes de dioses de los muertos en el arte egipcio antiguo y en la Grecia Clásica la muerte apareció como Thanatos, un joven genio.

El cadáver como un símbolo de la muerte era desconocido en el mundo antiguo. Fue en Egipto que este último hizo su primera aparición, significativamente no como una forma simbólica relacionada con lo religioso, sino por el contrario, como expresión del hedonismo absoluto. En ocasiones festivas, pequeñas estatuas de momias secas eran colocadas en las mesas del comedor, recordándoles a los invitados su futuro e induciéndolos a aprovechar al máximo el presente. Los romanos retomarían esta tradición de integrar a los muertos en sus celebraciones. (Horst, 1937:430)

“Memento Mori” es una locución latina que significa “recuerda que morirás”. Tiene su origen en la antigua celebración romana de las victorias de un general en alguna campaña bélica, llamadas Triunfo. Este era un desfile militar en el cual el general victorioso desfilaba por las calles de la ciudad-estado, Roma, en un carro acompañado de un esclavo que sostenía una corona de oro o guirnalda, y le recordaba que solamente era un hombre, que era mortal y no un dios.

Las palabras que el esclavo, símbolo de la humildad, le murmuraba al oído no están del todo claras. La historiadora Mary Beard, en su libro “El triunfo romano”, nos relata las distintas posibilidades:

¹ Excepto en el último tipo medieval donde ambos aparecen unidos en los llamados “transi” que veremos más adelante.

Todas las citas que están en un idioma distinto de español se reproducen aquí con una traducción de la autora de la presente tesis.

“El esclavo que se erguía tras el general en el carro triunfal y sostenía una corona de oro sobre su cabeza, susurrando: «Mira hacia atrás. Recuerda que eres hombre», ha pasado a ser uno de los elementos emblemáticos del rito triunfal.

[...] Las palabras de advertencia que he citado proceden de Tertuliano, un autor cristiano de finales del siglo II d. C., cuyas reflexiones sobre las costumbres muestran una tranquilizadora compatibilidad con las explicaciones modernas: «Se le recuerda que es humano incluso en el instante del triunfo, en su encumbrado carro. Y es que, desde detrás, se le advierte: “Mira hacia atrás. Recuerda que eres hombre”.

[...] Algunos de ellos [otros autores antiguos] presentan interpretaciones muy distintas de las palabras pronunciadas. Y unos pocos se muestran más proclives a realizar alusiones indirectas al papel del esclavo. Según Arriano, el filósofo estoico Epicteto veía en el recordatorio de la mortalidad una lección acerca de la transitoriedad de las posesiones y los afectos humanos. ... Dión Casio parece haberse referido explícitamente al «esclavo público» presente en el carro y a su insistente «Mira hacia atrás». No obstante, no se dice aquí nada del «Recuerda que eres hombre»... Para él, si los epitomadores y compendistas posteriores han transmitido correctamente el sentido de sus palabras, el significado de la exhortación sería el siguiente: «Dirige la mirada hacia atrás y a la vida que continúa, y no te dejes exaltar ni te eleves demasiado por el presente.” (Beard, 2009:57)

Con el tiempo la costumbre de lo dicho durante el triunfo se fue sintetizando hasta llegar a lo que conocemos como el “Memento Mori”, una forma de recordarnos que somos mortales y que nuestro tiempo en la tierra es corto y que termina. Este concepto viene acompañado de una serie de representaciones, la más común un cráneo humano o una osamenta completa que nos recuerda nuestra mortalidad de manera descriptivamente clara.

Estas representaciones del “Memento Mori” suelen encontrarse en lugares que el mundo actual no tiene identificados como lugares donde un tema incómodo, como el recuerdo de la frugalidad de la existencia humana, tengan lugar.

En la Roma antigua este recuerdo de la naturaleza finita de la existencia, está relacionado con hacer frente al fin de la existencia y dejar de lado el más grande temor: el miedo a morir. Es así que la confrontación a la muerte y su aceptación es una suerte de rito de paso de los niños romanos para ser hombres valientes. (Edwards, 2007:175)

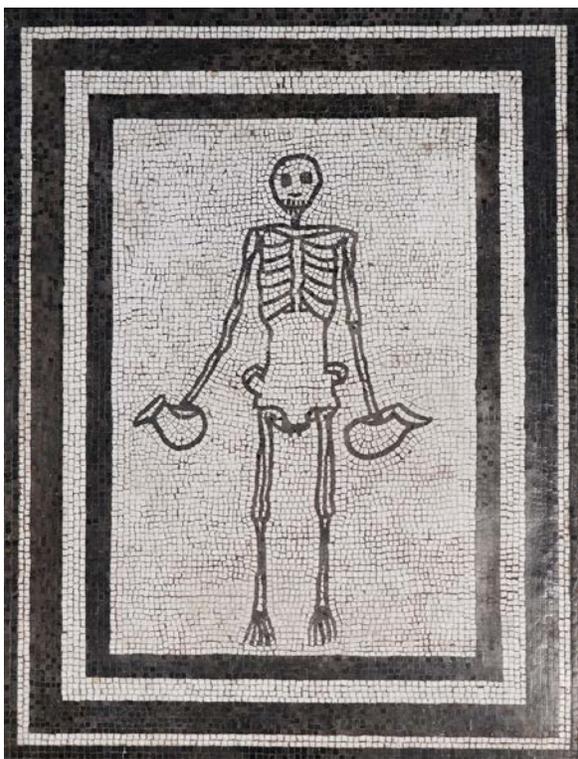


Imagen 2. Mosaico romano. Museo Archeologico Nazionale. Nápoles, Italia.

y Sófocles entre ellos. También tienen máximas epicúreas inscritas en griego, como “Diviértete, la vida es incierta” o “La vida es un escenario”. (Edwards, 2007:176)

Lo anterior nos indica que el significado de estos esqueletos asociados al vino y a la celebración es el disfrutar de la vida, es una mórbida forma de animar al invitado a beber y divertirse por que la vida

De esta forma el tema se puede ver representado en el “Triclinium”, el comedor especialmente construido para llevar a cabo celebraciones. En los pisos de mosaico de una casa romana en Pompeya, podemos ver la efigie de un esqueleto portando dos jarras de vino. También muy conocidos son un par de copas (más bien tarros) de plata del tesoro de Boscoreale (actualmente en el museo del Louvre), cuya preservación debemos a la erupción del Vesubio en 79 AC. Cada uno está adornado con decoraciones repujadas formando un friso de esqueletos de pie que son identificados, por los nombres grabados a su lado, como los de filósofos y poetas griegos famosos: Epicuro, Moschion, Zenon

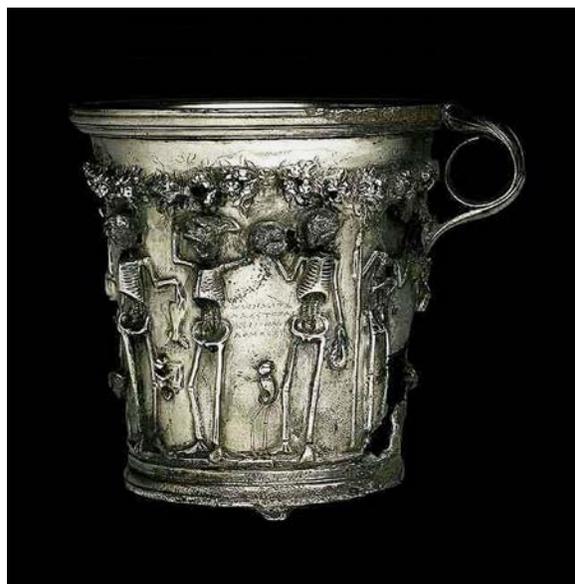


Imagen 1. Copa de Plata. Tesoro del Boscoreale. Copa de Plata. Musée du Louvre. Paris, Francia.



Imagen 3. Larva convivialis.

es corta. En medio de las festividades, del vino, la comida y las flores, a menudo había una nota mórbida más, la compañía de los muertos en forma simbólica. De hecho era común que el anfitrión hiciera traer, para el brindis, a la “Larva convivialis”² este era un pequeño esqueleto articulado, hecho de marfil, bronce o madera. Según Herodoto esta era una costumbre importada de Egipto, y representaba tanto una invitación a disfrutar de la vida como a servir como advertencia de su brevedad. En esta costumbre egipcia, la que una efigie de momia se mezclaba en las celebraciones sentándola a la mesa, conminando a los invitados a disfrutar al máximo de la vida y de la celebración. Cuando los romanos retomaron esta costumbre, reemplazaron la momia con el esqueleto, representando el estado corpóreo del hombre después de la muerte. Pronto los esqueletos tuvieron un nuevo significado. Fueron identificados con las “Larvae”, imágenes de los difuntos que habitan en el mundo inferior. Estos “espectros” podían moverse y hablar naturalmente. Y posteriormente serían identificadas con su propio nombre, el antes citado “Larva convivialis”.

Incluso se encuentran monumentos funerarios donde la “voz” del difunto exhorta a los vivos a disfrutar de la vida mientras puedan. (Edwards. 2007: 166)

Uno de los mosaicos de “Triclinium” más completos que giran sobre este tema se encuentra en el Museo Arqueológico de Nápoles. Con el título simple y conciso de “Memento Mori”, representa un tema helenístico en origen. Presenta a la muerte como el gran nivelador que anula todas las diferencias de riqueza y de clase. De hecho la composición

² Las “Larvae” eran las almas de los muertos que no podrían encontrar descanso, debido a su propia culpa o de haberse encontrado con alguna indignidad, como una muerte violenta. Los romanos suponía que vagaban en el extranjero en forma de terribles espectros, esqueletos, etc. (Smith, 1867: 723)
Convivialis-e. del convite. (Pimentel, 2009: 130)

está coronada por un nivel (libella) con una plomada, el instrumento utilizado por los albañiles en la edificación para construir recto y nivelado. El peso es la muerte (el cráneo) por debajo tiene una mariposa (el alma) y bajo esta una rueda (la fortuna). A cada lado, suspendido de los brazos del nivel, manteniendo un equilibrio perfecto con la muerte, se encuentran los símbolos de riqueza y poder a la izquierda, el cetro y la túnica púrpura, y a la derecha la pobreza, el harapo del mendigo y un bastón. El tema pretendía recordar a los comensales de la fugacidad de las fortunas terrenales. (De Caro, 2001: 191)



Imagen 4. Mosaico romano. Museo Archeologico Nazionale. Nápoles, Italia.

Otra imagen simbólica de la mortalidad humana es el paso del tiempo sobre la cara de un reloj. En el caso de la Roma clásica se trata de un reloj de sol que tiene sus propias características simbólicas.

El tiempo que un reloj mide, representa cómo este corre sin detenerse y que la duración de la vida se acaba. La profundidad con que los romanos interpretan el paso del tiempo sobre el reloj de sol, al mismo reloj como un símbolo de mortalidad y su relación con pasar del tiempo, queda evidenciada en la gran cantidad de máximas latinas que relacionan el tiempo y la brevedad de la existencia. Algunos ejemplos son los siguientes: “Tempus omnia delet” (El tiempo todo lo destruye), “Ad occasum tendimus omnes” (“al ocaso tendemos todos”). Inscripción en la cara de un reloj de sol) o “Ego redibo, tu nunquam” (Yo volveré, tu nunca)³.

Estas máximas nos indican lo antiguo del concepto del paso del tiempo en un reloj, como metáfora de la vida humana y su duración limitada. Este concepto simbólico, es una forma de “Memento Mori”.

Ya antes del reloj de sol, la clepsidra, el reloj de arena o cualquier otra forma de medir el tiempo, siempre parecía decir: “una ex hisce (horis) morireis” (en una de estas horas morirás), o “ultima latet” (la última [hora] está escondida) o alguna otra máxima de pensamiento igualmente sobrio.

En cuanto a literatura, encontramos a Séneca, lo suficientemente sombrío para un estoico, aprovechando la figura de la clepsidra, o reloj de agua, con su constante flujo descendente, para filosofar sobre el continuo proceso que el hombre sufre al morir como es el destino de todo mortal. Esto viniendo de una fuente estoica, es el principio del simbolismo clásico que posteriormente se conecta al reloj de arena medieval, donde el agua se transforma en sus tenues arenitas escapando constantemente como la vida del hombre.

En Valerius Maximus para la consideración de un “auspiciu”⁴ el reloj de sol juega un papel importante como el símbolo implícito del paso del tiempo y explícitamente como un

³ En la cara de un reloj de sol. Los relojes de sol sólo funcionan por el día, por eso la cara es sólo la mitad de un círculo. Al depender de la luz solar la medición del tiempo desaparece por la noche. De ahí la insinuación de que el reloj volverá a funcionar cuando regrese la luz del día, pero cuando los hombres mueren no regresan jamás.

⁴ Publio Valerio Máximo (s I a. C.-s. I), escritor romano encargado de realizar una serie de anécdotas y relatos sobre virtudes romanas.

poderoso presagio de muerte inminente. El relato es el decisivo para este simbolismo ya que tiene que ver con la muerte de Cicerón, cuyos relatos cambian según el autor, pero más de uno habla de los cuervos como parte del mal augurio.

En la finca de Cicerón en Gaeta, el orador miraba a un cuervo que había desarmado con su pico el gnomon (varilla de hierro para señalar las horas en el reloj de sol). Este voló hacia Cicerón y lo sujetó por el borde de la toga. Inmediatamente después los asesinos llegaron para despacharlo. Los relatos paralelos de los escritores Julius París y Januarius Nepotianus, confirman esta historia y no dejan ninguna duda en cuanto al material y la forma del augurio.

Debido al desmantelamiento del mecanismo de marcación del tiempo, el simbolismo de la muerte que se aproxima es obvio; que quien actué sea un cuervo, considerado de mal agüero, es aún más simbólico.

Davis nos explica:

“Si asumimos que la cara del reloj tenía las horas marcadas, como era habitual, por números griegos. En ese caso, el gnomon desprendido ya no puede marcar sobre el imperativo Zethi “vive”, que es la serie de números que representa la séptima, octava, novena y décima horas. La importancia de los números para estas horas, indicado y acomodado aparte como una palabra, es avalado por la cara de un reloj de sol en Herculano y por un dístico⁵ en la antología griega. (El epigrama puede traducirse así: "seis horas es suficiente para el trabajo. Las que vienen después, cada una marca con su letra, deletrean “Vive” (zethi) a los mortales.)” (Davis, 1956:70)

De esta forma el simbolismo del reloj como un recordatorio de la mortalidad humana o sea un “Memento Mori” queda claramente arraigado desde el fin de la Roma republicana y al principio del Imperio Romano.

La creciente preocupación de la antigüedad tardía con la otra vida, particularmente evidente en el culto a Psique, creó una nueva representación. Una más completa, que además

Auspicium. Auspicio de los dioses generalmente interpretado por un augur en el comportamiento de los pájaros.

⁵ Composición usual en la poesía griega y latina que consta de dos versos, por lo común un hexámetro seguido de un pentámetro.

de las cuestiones físicas, también hablaba de la parte mística. Así el esqueleto se combinó con la mariposa, el conocido símbolo del alma.

La palabra “psiché” (psiché escritura afín a la forma griega de escribir la latinizada Psique) puede ser traducida como “vida” y como “alma”.

Precisando un poco sobre este tema bien conocido. En principio la etimología es simple: el verbo “psycho” significa “soplar” y “psyché” es el “soplo o hálito” que exhala el moribundo. (Bremmer, 2002: 61) Según Homero la “psyché” sale volando de la boca del que muere como una mariposa, que también en griego es psyché. (Bremmer, 2002: 67) Luego pasa a significar la “vida”, que también se escapa del cadáver; y “alma” como una imagen etérea del muerto, una especie de figura o doble del difunto, llamada Eidolon, que va a parar

al ámbito infernal del Hades, donde pervive de modo sombrío y fantasmal.

La fórmula del cráneo y la mariposa, representa para griegos y romanos que la vida del hombre no termina con la decadencia del cuerpo. Estas representaciones son más frecuentes en forma de joyas y otros objetos estrechamente unidos a sus propietarios, que probablemente funcionaban como

amuletos, tan necesarios para los supersticiosos romanos. Puesto que la cabeza siempre había sido considerada como la parte más importante del cuerpo humano, el cráneo se convirtió en la parte más importante del esqueleto y a menudo fue utilizado solo, como una sinécdoque del cuerpo completo.

No era solamente el cráneo el que poseía este significado mortuorio. Las



Imagen 5. Eros ausutado y máscaras teatrales. Kunsthistorische Museum. Viena, Austria.



Imagen 7. Eros sosteniendo una máscara. Relieve romano. Museo de Ciudad del Vaticano.



Imagen 6 Amor sacando la mano a través de una máscara de Sileno.

máscaras y escenas dionisiacas podían tener el mismo significado; la iconografía de los “Putti” jugando con máscaras en muchos sarcófagos, simbolizan el paraíso dionisiaco de embriaguez eterna, mientras que la máscara representa la muerte. Como la imagen de Eros, con la parte superior del cuerpo oculta por una enorme máscara de Sileno, que pasa una mano a través de la boca de esta y trata de asustar a los Putti que se encuentran delante de él. Este tema está estrechamente relacionado con la representación en la que Eros sostiene una máscara en la mano, pero no para asustar a sus compañeros, en este caso Eros aparece en la tapa de un sarcófago, sentado a los pies de la cama fúnebre o arrodillado entre tres máscaras levantando los brazos de miedo, son todas representaciones que tienen un relación directa con la muerte. La máscara tiene un rol funerario en la Roma y Grecia antiguas, apotropaion⁶ de gran alcance que se depositaba en las tumbas y que aparecen en la ornamentación de sarcófagos. Al llevar Eros una máscara obtiene un sentido fúnebre. (Deonna, 1916: 78)

En algunos casos los personajes con máscaras, a las que contemplan con pasividad, son poetas dramáticos; pues las máscaras son características de la dramaturgia y el teatro.

“Pero los personajes sentados tristemente en los relieves de la villa Albani y Nápoles contemplan una máscara colocada delante de ellos, que parece sugerir amargos pensamientos.” (Deonna, 1916: 79)

También existen representaciones donde las musas sostienen la máscara o una persona rodeada por estas diosas sostiene una máscara. Estas representaciones también pueden ser interpretadas como formas funerarias, más que como la profesión del difunto.

La máscara colocada delante del hombre sentado que la contempla pensativamente, es similar a la representación de la cabeza humana aislada o el cráneo que simboliza la muerte o el alma de los muertos. Contemplar esta escena es una suerte de visión del más allá.

“Un grupo de relieves sepulcrales, previamente interpretados como representaciones de poetas con máscaras como atributos de su profesión, son en realidad personas fallecidas cavilando sobre un símbolo de la muerte. En algunos casos, este significado se ha hecho más explícito sustituyendo con la máscara, el cráneo con la mariposa superpuesta.” (Horst, 1937: 230)

⁶ En la antigüedad griega, cualquier signo, símbolo o amuleto que supuestamente tiene el poder de evitar el mal de ojo o de servir de alguna manera como un amuleto contra la mala suerte

El Eros con la máscara de Sileno aparece sobre los sarcófagos junto con otros motivos fúnebres. Por ejemplo, sobre un sarcófago de Cartago, hay una imagen de Eros que invierte una antorcha, motivo funerario del arte antiguo que es símbolo de la vida humana que se apaga.

El significado de muchos de los adornos dionisiacos, en particular en la decoración funeraria, es un recordatorio del paraíso en que creían los seguidores de Baco. Y el mismo Sileno tiene una connotación y relación con los infiernos y el inframundo. El tema dionisiaco del Eros con la máscara de Sileno es por lo tanto un servicio funerario y se relaciona con la religión de los misterios de Baco. (Deonna,1916:82)

La máscara sugiere el dionisiaco más allá después de la vida; el cráneo, invariablemente acompañado de la mariposa, sugiere que el alma sobrevive en forma inmaterial la muerte del cuerpo.

A diferencia de otras representaciones de la mortalidad humana, la de Eros, y posteriormente la del “Putto” con la máscara de la muerte, no está fundada en las tradiciones literarias o pictóricas. En consecuencia conservó, a lo largo de su existencia, una flexibilidad que le permitió ser un punto focal para todas esas nociones contradictorias de la muerte que desarrolló posteriormente el Renacimiento, heredadas de la Edad Media.

La danza de la muerte.

Para el periodo medieval, el cristianismo hace su entrada triunfal, modela la vida y pensamiento de la población y modifica ostensiblemente el concepto de la muerte y su relación con la vida. Si para el Imperio Romano, el “Memento Mori” es también la necesidad de disfrutar de la vida y aprovechar el tiempo que tenemos en esta tierra, unas veces con mesura otras con total desenfreno y glotonería carnal, para el cristianismo se hace necesario imponer una diferencia.

Para separarse de los paganos, los cristianos harán gala de toda una serie de costumbres inversas. Si el imperio pagano es limpio, el cristiano se enjuga en santidad, y su

conocido olor⁷; Si el imperio hace gala de los placeres, el nuevo régimen de la cristiandad se abocara a la culpa y el miedo a la nueva invención después de la vida: el infierno.

El pensamiento y vida cotidiana del hombre medieval estaba dominado por la conciencia del fin de la existencia. Cosa que no es de extrañar cuando tomamos en cuenta que la falta de higiene del periodo, esa santidad de no lavarse para oler a cristiano, tuvo como consecuencia una de las peores pandemias que el mundo haya experimentado: la peste negra que se extendió por Europa a mediados del siglo XIV, y acabaría con entre un cuarto y la mitad de la población del continente. (Arrizabalaga, 1991:79)

Esta catástrofe internacional dejará una huella honda en las conciencias de los habitantes del viejo mundo, pero también una necesidad lógica de disfrutar y celebrar por parte de los que sobrevivieron.

En este contexto, marcado por las epidemias y las plagas la cultura encontraría nuevas formas de conceptualizar el destino final de todo ser humano, en distintas formas relacionadas directamente con el “Memento Mori”, como las “*Danzas de la muerte*”, “*el triunfo de la muerte*” y los “*Ars moriendi*”, *expresiones artísticas* que funcionaban como advertencias sobre la inevitabilidad de la muerte.

Para el arte medieval la muerte tenía también una función ética y didáctica.

“Las Danzas Macabras son, junto a los Triunfos de la Muerte, una expresión artístico-literaria, surgida en el siglo XIV, que representa a la Muerte personificada. Pero, a diferencia de los Triunfos, su acción es más personalizada, porque no es un monstruo amenazante atrapando a sus indefensas víctimas. La Danza de la Muerte es representada como una serie de escenas en las que unos esqueletos van emparejándose con los vivos, arrastrándolos a bailar con ellos.”

(Haindl, 2013:1)

Estas danzas son representaciones visuales, más comúnmente un dibujo, una pintura o un grabado, con un texto que los explica como representación de una danza. Estas partes textuales pueden ser en verso, una leyenda o un epigrama.

⁷ El cristiano no se lava, para no tener nada que ver con los paganos ni con los infieles, tan limpios.

Para ser considerada como tal, toda Danza de la Muerte debe tener a la muerte como su protagonista, “estableciendo un diálogo con los vivos, basado en el ubi sunt?⁸ y la crítica a la vanitas.” (Haindl, 2013:1)

En las danzas de la muerte, esta aparece invitando a una serie de personajes medievales a bailar con ella, o lo que es lo mismo, al fin de sus vidas.

La organización medieval estaba altamente jerarquizada, manteniendo los tres estamentos o estratos sociales de la sociedad feudal, nobleza, clero y estado llano. De esta forma la muerte comienza por invitar al alto clero (Papas, obispos y similares), siguiendo con los nobles, los caballeros, la burguesía y finalmente el pueblo llano. Sin importar cual fuera tu rol en la vida, en la muerte todos somos iguales.

El origen de las danzas de la muerte o danzas macabras, como se llaman las versiones francesas de esta representación, es incierto. Según el autor, pueden tener un origen alemán, francés o español. Lo cierto es que la más influyente es la “Danse Macabre” francesa, seguida de la alemana “Upper Quatrain” y la castellana “Dança General”. Una de las versiones más importantes de la “Danse Macabre” fue el desaparecido mural que se encontraba en el pórtico del Cimetière des Innocents en París, el cual fue atribuido a Jean Le Fevré (1424) y fue demolido junto con el insalubre cementerio en el siglo XVIII. Como muestra de la aceptación de este diseño reproducciones del fresco del Cementerio de los Inocentes de París se encuentran en el Cementerio del Perdón en Londres, en el Convento de los agustinos en Basilea, en la iglesia de Rosslyn en Escocia, en el norte de Francia, etc. Además de una infinidad de miniaturas, grabados y libros.



Imagen 8. Detalle de la Danza de la Muerte de Bernt Notke, en la Iglesia de San Nicolás, Tallín, Estonia.

En relación al “Memento Mori”, éste es un componente esencial de la Danza macabra. Sin embargo, el énfasis de este tema en la antigüedad clásica era distinto, ya que exhortaba a

⁸ ubi sunt: Significa ¿Donde están?. Es un motivo poético enfatizando la naturaleza transitoria de la juventud, vida y belleza, se encuentra sobre todo en poemas en latín medieval.

disfrutar la vida mientras se pudiese, a diferencia de su versión medieval, la cual fomenta una actitud de prudencia y moderación, más acorde con la cristiandad. Por otro lado, este tema hace uso de imágenes o descripciones gráficas, esqueletos, cadáveres o tumbas, para expresar más didácticamente su mensaje. Por su parte, el ubi sunt?, también estará presente en toda la literatura medieval, pero sus orígenes, a diferencia del “Memento Mori”, son bíblicos, aunque el significado es similar.

“Es importante destacar estas representaciones artísticas como un reflejo de la mentalidad de la época: una sociedad en la que la idea de la muerte está siempre presente, y que no perdona riquezas, linajes, ni títulos de nobleza. También se concibe como una especie de crítica de la sociedad de la época, con su rigurosa división estamental y tan preocupada por el lujo y las manifestaciones externas, frivolidades que con la muerte parecen inútiles. Por si fuera poco, esta crítica es representada de un modo que, a los ojos del hombre contemporáneo, parecería insólito, porque ‘no era sólo una piadosa exhortación, sino también una sátira social, habiendo en los versos que le acompañan una leve ironía.’ ” (Haindl, 2013:12)



Imagen 9. Danza de la Muerte de Vincent de Kastav. Beram, Croacia.

Pero la principal función de las danzas de la muerte es el hecho de que todos somos mortales y que en la muerte se hace tabla rasa, independientemente de la condición o estamento social, en la muerte la sociedad medieval encuentra igualdad.

El triunfo de la muerte.

Otra consecuencia de la elevada tasa de mortalidad provocada por la peste negra fue el nacimiento del tema artístico: el triunfo de la Muerte. Mientras que Alemania y Francia preferían las danzas de la Muerte, Italia prefería este otro género. En esta forma artística, como en la danza de la Muerte y la leyenda de los tres vivos y los tres muertos⁹, la muerte se lleva de igual forma tanto al rico como al pobre. Aquí, la muerte no está representada bailando, sino más bien en un furioso combate contra los vivos. El resultado de esta batalla es obvio; el hombre será superado por la muerte, que es invencible.



Imagen 10. Triunfo de la Muerte. Camposanto di Pisa, Italia.

⁹ Leyenda medieval donde tres jóvenes se ven enfrentados por tres cadáveres. La clase social y profesión de los cadáveres es la misma que la de los jóvenes. Lo que hace una referencia a la muerte y la igualdad para todos en ella.

La representación más temprana del triunfo de la Muerte es la que se encuentra en el Camposanto de Pisa originalmente representa a un ángel como la muerte, quien siniestramente acecha a los vivos. No es hasta el triunfo del Palazzo Sclafani que la muerte comenzó a ser personificada como la figura esquelética, que aun está presente en nuestros días, y representando la muerte tanto físicamente como antagónicamente más agresiva.



Imagen 11. Triunfo de la Muerte. Palazzo Sclafani. Palermo, Italia.

El nombre se inspira en el poema del mismo título escrito por Petrarca alrededor de 1369. El poeta describe cómo la Muerte triunfa sobre su amada musa Laura, quien en 1348 fue víctima de la peste negra.

Petrarca describe el personaje de la Muerte como una mujer iracunda envuelta en negros ropajes, que se ufana de ser inoportuna y fiera, e indiferente a los ruegos de los que

van a morir. En el Triunfo de la Muerte, esta está personificada como una mujer, o bien como el tradicional cadáver esquelético.

“La representación pictórica original del tema es el fresco pintado en el cementerio de Pisa presumiblemente antes de 1347, año en que llegó la plaga a Europa, y por consiguiente, anterior al poema de Petrarca. En su mitad derecha, la obra representaba un grupo de jóvenes nobles y damas que conversan, galantean y se divierten con libros y música en un naranjal. Del aire descende una anciana de negra capa, cabellos sueltos y ojos desorbitados, que empuña una guadaña. Sus pies terminan en garras, no en dedos. Tiene grandes alas negras como de murciélago. Un rollo advierte que ni sabiduría, riqueza, nobleza o proeza lograrán protegerlos de los golpes de Aquella que llega, porque se han complacido más en las cosas mundanales que en las de Dios. En un cercano montón de cadáveres hay gobernantes coronados, un pontífice con tiara y un caballero confundidos con los cuerpos de los pobres, mientras ángeles y diablos se disputan en el cielo unas minúsculas figuras desnudas que representan a sus almas.” (Duarte, 2003:3)

La personificación de la muerte como una mujer alada que vuela blandiendo la hoz es una representación novedosa para la época y, según autores italianos, típicamente italiana.

El pintor flamenco Pieter Brueghel el Viejo creó un cuadro multitudinario denominado El Triunfo de la Muerte. La Muerte está representada por un cadáver esquelético que cabalga blandiendo una espada. Aparecen también otros esqueletos que parecen ser sus ayudantes, y se llevan a un emperador, una madre con su hijo, un peregrino, una pareja de enamorados, un bufón; pero también a grupos enteros que suman cientos de personas, utilizando redes, suplicio, cadalso, guerra y naufragio. Parte del botín es conducido a la tumba en un carro tirado por un jamelgo. La tierra se observa yerma y calcinada.

La mayoría de las escenas del Triunfo de la Muerte presentan un campo diseminado de cadáveres sobre los cuales galopa o vuela la exterminadora, a la cual aguardan impotentes de terror los vivos. Esto contrasta con el carácter de la Danza Macabra en la que la Muerte no abate a los seres humanos, sino que los confronta personalmente, colocándolo a cada uno frente a su propia muerte.



Imagen 12. Triunfo de la Muerte Pieter Brueghel el Viejo.

El arte de Morir, Ars moriendi.

El Ars Moriendi, es un Manual de la Buena Muerte, su objetivo era práctico, servía para eliminar, en la medida de lo posible, el trauma moral y espiritual experimentado en el lecho de muerte, más que para mitigar el miedo al dolor físico del fin de la existencia.

Surgen en el siglo XV, en el entorno del Concilio de Constanza (1414-1418). Son tratados que fomentan una actitud pacífica y positiva ante la muerte, considerando que un buen morir es clave para alcanzar la salvación. Son una ayuda a morir bien, o lo que es lo mismo en cristiana paz, serenidad y gracia de Dios, lo que garantiza la salvación.

La creación de estos textos esta íntimamente vinculada con la epidemia de peste negra que ya se ha discutido antes y la Guerra de los Cien Años (1337-1453) entre Francia e Inglaterra.

La muerte es una cuestión presente y constante en la mente del hombre de la era medieval, y en muchos sentidos una parte predominante de su vida. Así surgen estos Ars Moriendi, para fomentar la preparación para este transe final.

Jean Gerson alrededor de 1403, escribe “De scientia mortis”. Un tratado, que aconseja asistir a los moribundos, como un acto de amistad y caridad cristiana. Este se considera el gran precursor de los Ars Moriendi y está dividido en cuatro partes: comienza exhortando al enfermo para que acepte la muerte como venida de la mano de Dios; continúa formulando las preguntas con que debe orientar al moribundo hacia el arrepentimiento; posteriormente se enumeran oraciones cortas para pedir misericordia a Dios Padre, Jesucristo, la Virgen, los ángeles y los santos.

Elisa Ruiz García, Catedrática de Paleografía y Diplomática de la Universidad Complutense de Madrid y Profesora Emérita, en su artículo sobre el tema “El Ars Moriendi: una preparación para el tránsito” nos describe las partes que tenía el primer Ars Moriendi.

“bajo el nombre de Tractatus o Speculum artis bene moriendi, alcanzó una enorme difusión. Comprendía seis capítulos en los que se abordaban las siguientes cuestiones:

1. Elogio de la muerte.
2. Tentaciones que asaltan al moribundo y modo de superarlas.
3. Preguntas que hay que hacerle al enfermo para reafirmarle en la fe y conseguir el arrepentimiento de sus pecados.
4. Necesidad de imitar la vida de Cristo.
5. Comportamiento que han de adoptar los laicos que acompañan al moribundo: presentación de imágenes sagradas; exhortación a recibir los últimos sacramentos; e incitación a que el interesado otorgue un testamento.
6. Recitación de oraciones por parte de los presentes en favor del expirante.”

(Ruiz, 2011:318)

El título Ars Moriendi se aplica a dos obras diferentes del siglo XV. Surgidos de forma simultánea, difieren en que uno de ellos es más extenso. El primero comienza con la frase: “Cum de praesentis vitae miseria” y al segundo da inicio con la frase “Quamuis secundum Philosophum”, estos textos son conocidos por las siglas de las frases con que inician CP y QS respectivamente.



Imagen 13. Ars Moriendi de Melchior Lotte. Briswell Library. Dallas, E.E.U.U.

Alrededor de 1489 se publica en España el primer Ars Moriendi en Zaragoza, por Juan Huruscon el nombre de: Arte de bien morir.

La obra esta profusamente ilustrada con grabados alusivos a cada paso del buen morir. La riqueza de estas ilustraciones las harán una de las fuentes más recurridas para imágenes alusivas a la muerte y a su recordatorio. La demanda de la obra fue enorme y su éxito es sólo comparable con los Libros de Horas. En consecuencia, fue traducida a distintos idiomas.

A pesar de que los tratados de la buena muerte son un buen ejemplo de la clericalización de la muerte, y tienen un carácter evidentemente religioso, al igual que la obra precursora de Gerson, no están destinados exclusivamente a los religiosos, sino que fomentan la necesidad de una buena muerte para todos. Lo novedoso que aportan los Ars Moriendi son las cinco tentaciones con las que el demonio intenta ganarse el alma del moribundo (Quinque temptationes morientium), que a su vez es defendido por el ángel bueno, que en oposición a las tentaciones, le ofrece las cinco buenas inspiraciones.

Las tentaciones eran:

- Incredulidad.
- Desesperación.
- Intolerancia ante el sufrimiento.
- Autocomplacencia en los propios méritos.
- Incapacidad de renuncia a los bienes materiales y seres queridos.

Los remedios ante semejantes males eran:

- Profesión de fe.
- Confianza en el perdón divino.
- Capacidad para soportar el dolor.
- Actitud humilde.
- Renuncia a los placeres de este mundo. (Ruiz,2011:321)

El *Ars bene moriendi* concede gran importancia a la presencia del asistente. El asistente debe ser un fiel cristiano, no necesariamente un clérigo, y puede ser tanto un hombre como una mujer.

El Arte de Bien morir está dividido en seis partes, transcritas aquí en versión reducida. En la primera se presenta la muerte como una enviada de Dios y, como tal, debe ser aceptada voluntariamente. Segundo, que sea alegre porque muere en la fe de Nuestro Señor y en la obediencia e unidad de su Santa Iglesia. Tercero, que propaga en su corazón de enmendar su vida. Cuarto. Que perdone por amor de Dios a los que le han ofendido e pida perdón de aquellos que se ha injuriado. Quinto, que tome las cosas ajenas. Sexto, que conozca y crea que Jesús Cristo murió por salvar a nosotros, de otra forma no podría salvarse su alma. Además, el *Ars Moriendi* recomienda evitar la presencia de cualquier persona que recuerde al enfermo sus pecados. Posteriormente, se invita a imitar la muerte de Cristo, en oración y encomendación a Dios Padre, y en resignación a la voluntad divina.

Si el moribundo está en condiciones, debe rezar, invocando a Dios, a la Virgen, los ángeles y los santos.

El principio en que se basa el *Ars Moriendi* es la idea de que en el momento de la muerte el demonio tienta con más fuerza a los hombres, aprovechándose de su debilidad o su

tendencia a la desesperación. Pero el ángel se presenta como una fuerza que equilibra estas tentaciones.

La muerte sólo es mala para los pecadores. Un hombre que vive una buena vida, no debe temer a la muerte, porque ésta se presenta como la puerta a su salvación y no como un castigo.

La preparación próxima es aquella que se realiza en vísperas de una muerte cercana o cuando se padece una grave enfermedad. De hecho, aunque el beneficiario último es el moribundo, el interlocutor inmediato del Ars moriendi es el asistente del agonizante. Asistirlos era más que una obra de misericordia, también era un paliativo. Por ello, era una actitud muy fomentada, mucho antes de los Ars Moriendi. Se insiste en que debe anunciársele al enfermo la proximidad de la muerte.

El Ars bene moriendi considera que las circunstancias de la muerte son irrelevantes, no hay diferencia para la salvación si la muerte fue violenta o pacífica. Una segunda etapa en la preparación para la muerte son los testamentos y sacramentos. Porque en el Ars Moriendi será clave la idea del Purgatorio. Porque daba esperanzas al pecador moribundo, ya que si se arrepentía, cumplía con sus sacramentos, hacía testamentos y penitencias, en resumen, tenía una “Buena Muerte”, aunque no pudiera ir al Cielo, se salvaba de condenarse en el infierno, teniendo que expiar sus culpas en el Purgatorio.

El Sacramento de la Extremaunción es el más identificado con la hora de la muerte. Los Sacramentos son importantes en la preparación de la Buena Muerte, porque procuran el Estado de Gracia y le conceden el perdón de sus pecados.

En los Ars Moriendi los ángeles de la guarda son de gran importancia, estos son una forma personal de los ángeles y arcángeles conocidos hasta entonces y de gran popularidad en el siglo XIV.

Presenciar una buena muerte, es decir, aquella en la que el moribundo se enfrenta con resignación y lleno de paz, es algo recomendado, ya que ese tipo de muerte debe ser el modelo a imitar. Los mejores ejemplos a imitar son las muertes de santos como San Francisco de Asís, en pleno éxtasis místico, lleno de paz, en un ambiente de absoluta sencillez y resignación.

El Ars Moriendi es contemporáneo a las Danzas de la Muerte. Pero, a diferencia de éstas, que representan la muerte como un fenómeno colectivo, afectando a gran cantidad de

personas, estos Tratados de la Buena Muerte representan una muerte más íntima e individualizada. Un moribundo, en su lecho, cuya alma lucha por su salvación, enfrentándose a las tentaciones de los demonios y asistido por los ángeles. Los Ars Moriendi vienen a recordar la postura cristiana ante la muerte, recordando que es un paso a una mejor vida, y que hay que enfrentarla con tranquilidad, pero procurando estar en Gracia con Dios.

El Ars Moriendi se presenta como un reflejo de la nueva actitud que va tomando el hombre ante la vida, y con ello, también ante la muerte. Es este sentido son una clase completamente distinta de “Memento Mori” ya que son mucho más que un simple recordatorio, son un recordatorio y una exhortación a llevar forma de vida “en gracia” preparatoria para el bien morir.

Laedunt omnes, ultima neeat (todas [las horas] hieren, la última mata).

Durante el Medioevo la medición del tiempo se vuelve una cuestión religiosa, como casi todas las otras partes de la vida.

El concepto del tiempo para el hombre medieval tenía dos aspectos diferentes. El primero tiene un carácter físico, la medición misma a través de un reloj de sol. El segundo tiene un carácter espiritual, la distribución del tiempo en función de la religión católica y las oraciones diarias, marcadas por las campanas de las iglesias.

La división del tiempo se “cristianizo” y tanto las estaciones del año como las horas del día se vieron divididas por celebraciones y funciones religiosas que se reacomodaron sobre las tradiciones paganas y la división del tiempo del imperio Romano. De esta manera, mediante la cristianización de tradiciones antiguas o por imposición de nuevas, la Iglesia se convirtió en la gran dominadora del tiempo en la sociedad de la época, incluso el paso de las horas del día estaba basado en las reglas monásticas y las campanadas de las iglesias y monasterios se encargaban de marcarlas, para recordar a todos sus obligaciones espirituales.

Las horas canónicas dividía el día y la noche en periodos iguales eran: Maitines. La primera de las horas canónicas, a veces se cantan poco después de la media noche.

Laudes. Significa alabanza, se canta a primera hora del día antes de empezar las tareas, es una de las principales.

Prima. Primera hora después de salir el sol.

Tercia. Tercera hora después de salir el sol.

Sexta. Sexta hora aproximadamente al mediodía.

Nona. Novena hora, aproximadamente a las dos de la tarde.

Vísperas. Viene de “vesper” tarde, al volver a casa después del trabajo, también es una de las más importantes.

Completas. Son las oraciones que se recitan al acostarse.

Si bien las personas no pertenecientes al clero no tenían la obligación de rezar en cada una de las horas canónicas, si tenían la obligación de la mesura y el alejarse del pecado mediante la oración.

No es de extrañar que el tiempo, siempre relacionado con la brevedad de la existencia, se mida de manera didáctica, durante el Medioevo los relojes de sol se ven transformados en recordatorios fieles de la mortalidad humana, en primera instancia con frases alegóricas a la muerte próxima y certera, en segunda, tomando en cuenta el analfabetismo rampante, con representaciones de la muerte y su dominio e íntima relación con las horas que pasan.

La representación básica de la muerte es un esqueleto encaramado al reloj de sol lo que lo transforma en un “Memento Mori”. Unida esta figura a las locuciones latinas referentes a la muerte y el paso del tiempo, los relojes de sol, generalmente en la fachada de las iglesias y edificios públicos, recuerdan no solo la hora del día y las obligaciones tanto religiosas como sociales, sino que le recuerdan al pueblo llano que pronto morirá y que es mejor portarse de manera cristiana y ganarse el cielo.

Algunos ejemplos de frases inscritas en relojes de sol medievales:

Cernis qua vivis, qua moriere latet (distingues en que hora vives, está oculto en que hora morirás)

Certa ratio (una cuenta segura)

Cogita finem (piensa en el final)

Fac dum tempus opus, mors accedit (haz tu trabajo mientras hay tiempo, la muerte viene)

Fac modo quae moriens facta fuisse velis (haz lo que al morir quisieras haber hecho)

está representada como un personaje identificable por sí misma, lo que la une estrechamente a las “Danzas de la muerte y al “Memento Mori” ya que la representación de la muerte es invariablemente un esqueleto.

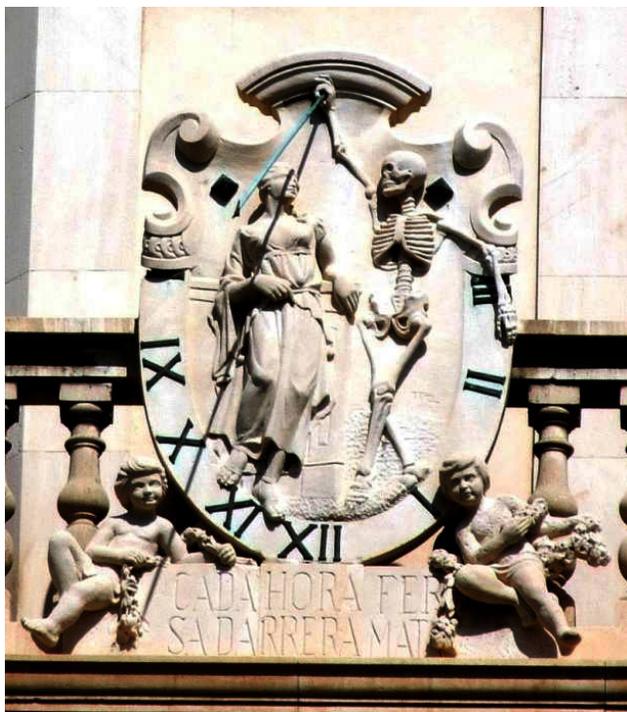


Imagen 15 Reloj de sol en la plaza de Santa Eulalia. Palma de Mallorca, España.

lado izquierdo por una figura amistosa de la Muerte en un paisaje bucólico. En Meran en el Tirol italiano, el esqueleto está separado del resto del reloj por una línea oscura, de manera que la muerte permanece en el exterior en actitud de espera paciente.

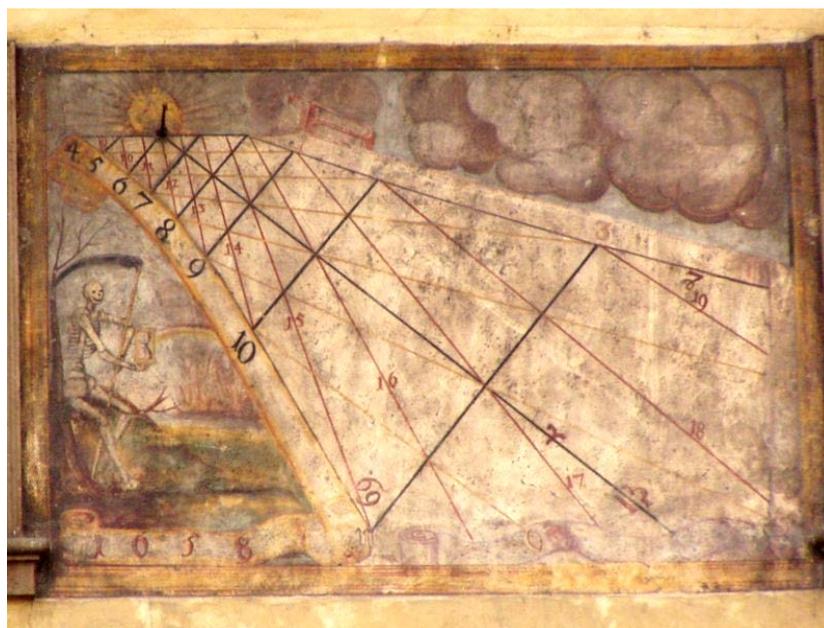


Imagen 16. Reloj de sol pintado en el Patio de Estudiantes en el Clementinum de Praga, República Checa.

Estas representaciones están acompañadas de distintas formas simbólicas y alusivas al tema. En un reloj en Palma de Mallorca la sombra de la línea del reloj que la muerte sostiene se desliza lentamente sobre la imagen de una mujer. Mientras que en un reloj de Dresde la muerte lanza dramáticamente su antorcha de fuego hacia la calle. En Jicin en la República Checa la representación de la muerte esta vestida con el hábito de un monje. Mientras que el Clementinum en Praga es un sofisticado reloj de sol adornado en su



Imagen 17. Reloj de sol de Goidnerhof en Marling, en el Tirol Italiano.

“En el reloj de sol de Goidnerhof en Marling, en el Tirol Italiano, hay dos detalles extraordinarios: El esqueleto sostiene en su mano derecha el banderín del tiempo con las horas; la figura completa proyecta una sombra (también pintada) y la sombra permanente de la Muerte corresponde con el movimiento de la sombra del gnomon.”(Kriegler, 2006:6)

En el reloj de sol en Vezia, Suiza, la Muerte está pintada en el exterior de la carátula del reloj, sin embargo, juega un papel esencial: sostiene una guadaña cuya hoja sale de la pintura para funcionar como gnomon e indicar el paso del tiempo.

“Es interesante hacer notar como la parca en poco tiempo fue sustituida por Cronos, quien esencialmente fue un dios griego de la cosecha y que originalmente no tenía nada que ver con un esqueleto. Sin embargo, la figura original de Cronos, con los atributos de la guadaña y el reloj de arena decorado con alas fue modificado; el hombre anciano barbado que jugaba el papel de Cronos fue sustituido por la parca y resultó en una fusión Cronos-Muerte, dando lugar a una nueva figura.”(Kriegler, 2006:8)

En un reloj Austriaco se pueden ver a ambos protagonistas, a Cronos como un esqueleto hacia el lado izquierdo y a la muerte hacia el lado derecho.

En Austria, en el exterior de una casa particular, está pintado un reloj datado en 1779. En el diseño del reloj están representados el propietario de la casa y la Muerte, entablando una conversación. El propietario de la casa dice: “Muerte, ¿esta es mi casa!” y la Muerte le responde: “Tú me dices que esta es tu casa y olvidas que pronto tendrás que irte y dejarla”. (Kriegler, 2006:9)

Los ejemplos anteriores no dejan duda de la relación entre el paso del tiempo, ya utilizado desde la antigüedad, y la noción de la vida como un tránsito que se termina con la

muerte. En realidad son un “Memento Mori” mezclado con la representación de la muerte heredada de las danzas macabras. Es decir no aluden a identificar los restos mortales como nuestros sino a identificar al esqueleto con la muerte, un ser de dimensiones mitológicas, que viene irremediablemente por nosotros a cortar nuestras vidas con su guadaña cuando el tiempo se nos termine.

Esto transforma a la muerte ya no es una cuestión relativa a la corporalidad, sino en un concepto que se solidifica en una representación que es perfectamente reconocible e interactuante, y con la cual se puede entablar una conversación o un juego de ajedrez, y cuyo trabajo es esperar pacientemente junto al reloj para cegar la existencia humana. Esta forma nueva de ver a la muerte sigue teniendo validez y funcionalidad hasta nuestros días.

Los Transi.

Efigie yacente es el nombre general con que se conocen las esculturas de tamaño natural de personas fallecidas, las cuales visten de manera correspondiente a su estatus social y se encuentran en posición supina o sea acostados sobre su espalda. La efigie generalmente era colocada encima de un cenotafio¹⁰ y en algunas ocasiones sobre un sarcófago que sí contenía el cuerpo del difunto. La efigie yacente ha decorado monumentos e iglesias europeas desde la edad media, aunque esta forma artística se conoce en menor grado en otras áreas del mundo. Este tipo de efigies fueron comunes en el arte funerario etrusco, hechas ya sea en cerámica o piedra, el fallecido se representaba vivo como en una fiesta, yaciendo de lado y soportándose sobre un brazo y a veces sosteniendo una copa. Estas representaciones eran generalmente más pequeñas que el tamaño real y generalmente retrataban a los muertos en la representación escultórica. Los romanos continuaron la tradición.

Las primeras efigies yacentes medievales surgieron en el siglo XII, ejecutadas en bajo relieve, horizontal, representando a los fallecidos como vivos, a veces de pie sobre la tumba. En su mayoría los rostros en lugar de ser retratos están generalizados. Gradualmente se convirtieron en efigies en alto relieve, muchas veces recostadas, como en la muerte. En el

¹⁰ Un cenotafio es una tumba vacía, o monumento funerario en honor a una o mas personas. Es una edificación simbólica. La palabra deriva del griego kenos cuyo significado es "vacío" y taphos que significa "tumba".

siglo XIV comenzaron a representarse con las manos juntas en oración. Estas efigies podía estar talladas en piedra, mármol o madera, o fundidas en bronce o latón. Las efigies talladas en piedra eran pintadas para dar apariencia de vida, pero en la mayoría de los monumentos medievales la pintura ha desaparecido por completo o casi por completo.

A principios del siglo XIII este tipo de monumentos funerarios pasaron a estar sobre un cofre, el cual podía estar decorado con follaje, Heráldica o detalles arquitectónicos. Hacia el final del siglo a menudo éstos tenían un baldaquín de estilo arquitectónico gótico y figuras de plañideras o amigos y parientes en duelo.

A finales del siglo XIV aparecen nuevas representaciones sobre los monumentos funerarios llamadas Transi, las cuales representan sin pudor alguno a los cadáveres en diferentes grados de descomposición. Los Transi son una forma medieval de “Memento Mori” cuya función es la de recordarle a los vivos que la muerte está siempre presente y por lo tanto deben vivir de manera correcta y moral. (Cohen, 1973:3)

Los Transi fueron el resultado de una serie de interacciones complejas, las cuales incluyen los escritos morales tradicionales, la pandemia de peste negra, las imágenes contemporáneas del “Memento Mori”, costumbres funerarias, simbología alquímica, la necesidad de humillar el cuerpo para salvar el alma, las demandas eclesiásticas de ascetismo, la acumulación de riquezas, la desesperación por conseguir oraciones para el alma, la representación contemporánea de cadáveres y su relación con la resurrección, etc. (Cohen, 1973:6)

Los Transi fueron representados en variadas e imaginativas formas:

- Tumba doble, donde hay una efigie del fallecido representado como en vida y a bajo de esta hay otra efigie representándolo como un cadáver.
- Bajo relieves representando un cadáver, un relieve pequeño de un Transi con otros relieves no relacionados.
- La figura arrugada parecida a una momia que fue el tipo más popular después de los envueltos en sudario.
- Cadáver descomponiéndose con los intestinos saliéndose de la cavidad abdominal representación encontrada en Alemania y en Francia.

- Esqueleto, representación muy concurrida en toda Europa.
- Cadáver muerto recientemente desde el siglo XVI, con excepción de Inglaterra.
- Cadáver envuelto en la mortaja, sumamente popular en Inglaterra.
- Acostado sobre una colchoneta.
- Con gusanos, estilo popular en Francia.
- Acompañado de serpientes y otros reptiles, el tipo Favorito de Alemania.

Este tipo de tumba se construyó desde el siglo XIV hasta el siglo XVII, lo que los ubica en una serie de tiempos históricos y circunstancias sociales diversas, estas circunstancias pueden verse reflejadas en las diferencias icnográficas así como las modificaciones en su significado e intenciones particulares para su uso, así como su construcción.

Cuando aparecieron por primera vez, Europa se encontraba devastada por la reciente pandemia de peste negra, lo que generó en la población sobreviviente una conciencia particular sobre el tema y una familiaridad con la muerte y sus manifestaciones físicas que influenciaron la aparición de las tumbas estilo Transi. Sin embargo, de mayor influencia sobre su desarrollo y uso fueron las ansiedades particulares del periodo donde las contradicciones en lo social eran enormes. El deseo de poder junto con la necesidad de demostrar piedad o la celebración exacerbada por la sobrevivencia a la peste podía ir acompañada de la necesidad de expiación posterior, estas contradicciones fueron la norma durante la época.

Sin embargo tiene su propia particularidad ya que los Transi no son una representación de la muerte como un ser simbólico como en las danzas de la muerte sino la representación de una persona fallecida específica.

Para Kathleen Cohen en su libro “Metamorphosis of a Death Symbol: The Transi Tomb in the Late Middle Ages and the Renaissance” el término específico “Transi” es una designación precisa para estas representaciones de cadáveres yacientes, ya que el término "efigie yacente" (Gisant en el original) es más general y se limita a describir figuras yacentes de los difuntos vestidos con sus ropajes regulares o en traje sacerdotal, representado como estando vivos, ya sea despierto o dormido. (Cohen, 1973:10)

Todo parece indicar que el sustantivo “Transi” deriva del verbo latino *transire*, de *trans*: “a través”. Desde el siglo XII hasta el siglo XVI la palabra “*transir*” fue utilizada en Francia en el sentido de “morir” o “fallecer”, con el sustantivo *transi* o *transiz* refiriéndose a los difuntos. “El término “*transi*” fue utilizado en un contrato del siglo XVI de la tumba de Filiberto de Chalons, aristócrata flamenco, príncipe de Orange y virrey de Nápoles entre 1528 y 1530. Se instruyó a Conrad Meit para hacer una figura del príncipe, recostado y rígido como “*la portraiture d'un transsy et mort d'environ huit jours ...*”¹¹ (Cohen, 1973: 10)

Los *Transi* vienen acompañados de una o varias inscripciones que describen los meritos del fallecido o se encuentran ahí para hacer didáctica con textos morales que demuestran lo vano de la existencia.

Tumbas construidas por algunos de los líderes religiosos más importantes de su tiempo en países como Francia, Inglaterra y Alemania, como las de los cardenales Jean de Lagrange (m. 1402), Cardinal Pierre d'Ailly (m. 1420), y los arzobispos Archbishop Henry Chichele (m. 1443), Richard Fleming (m. 1431) y Johan von Sierck (m. 1456) Tuvieron una influencia directa en la moda de construir este tipo de monumentos fúnebres en sus respectivos países.

Los *Transi* de los religiosos arriba mencionados ilustran muchos de los impulsos contradictorios tan característicos de la edad media: la didáctica moralista, un sentido dramático, la obsesión con la muerte, la sensación de ansiedad se refleja en las demandas para la oración por los muertos, y la ostentación suntuaria que refleja un tremendo orgullo en contraste con la representación de la humildad del cuerpo muerto y en descomposición.

El primero de estos monumentos fue construido en S. Martial, Avignon, para el cardenal Jean de Lagrange (m. 1402) según las instrucciones dejadas en su testamento. La tumba de Lagrange era un monumento magnífico con esculturas de varios temas, coronada por un elaborado baldaquino.

Lagrange fue un político que sirvió como Ministro de estado y Superintendente de Finanzas por Carlos V. Él fue recompensado por sus servicios al ser nombrando obispo de Amiens, y posteriormente Cardenal. Dedicó su carrera a la causa del nacionalismo francés.

¹¹ el retrato de un *transi* muerto de unos ocho días.

Mientras que Lagrange era esencialmente un político, quien encargó otra de las influyentes tumba transi era básicamente un erudito y filósofo.

Después de servir como rector de la Universidad de París, Pierre D'Ailly fue nombrado obispo de Le Puy en 1395. Al año siguiente fue nombrado obispo de Cambrai, y finalmente en 1411 fue nombrado Cardenal. Murió en 1420. La tumba de D'Ailly sería mucho más modesta, dibujos de la misma, que ya no existe, indican que originalmente estaba compuesta de dos partes bien diferenciadas: una sección inferior que mostraba una figura envuelta en una mortaja en un nicho en forma de ataúd y una sección superior que constaba de una columna alta, con una pequeña representación de D'Ailly arrodillado frente a la Virgen con el niño entronizados bajo un elaborado dosel, flanqueado por los Santos.

La primera tumba transi conocida en Inglaterra fue construida por Henry Chichele, Arzobispo de Canterbury, en 1424, en la Catedral de Canterbury como parte de su capellanía. La tumba se compone de dos figuras de tamaño natural, una colocada directamente sobre la otra. La figura superior, la efigie, muestra al arzobispo en sus vestiduras eclesiásticas, con la cabeza sostenida por ángeles y con dos monjes con libros de oración abiertos arrodillados a sus pies. La figura inferior es un Transi desnudo acostado sobre su mortaja. Escudos heráldicos decoran los pilares que soportan la cubierta superior de la estructura de la tumba, y la tumba estaba originalmente coronada por un dosel adornado con ángeles sosteniendo escudos heráldicos, apoyado sobre dos grandes pilastras decoradas con pequeñas figuras de los apóstoles.

Chichele ocupaba gran parte de su tiempo con actividades políticas. Fue uno de los más importantes estadistas ingleses de la primera mitad del siglo XV. Después de ser educado en Winchester y New College, Oxford, obtuvo un grado en derecho en 1388. Enrique IV se convirtió en patrón de Chichele, y le nombró embajador ante los tribunales de Roma y Francia en 1406. Con la adhesión de Enrique V, Chichele fue nombrado arzobispo de Canterbury, una posición que ocupó hasta su muerte en 1443.

La siguiente tumba Transi fue construida por de Richard Fleming, Arzobispo de York (m. 1431), fue parte de su capellanía en la Catedral de Lincoln. La estructura general de la tumba es similar a la de Chichele, con una figura de Fleming en la parte superior con vestiduras eclesiásticas en contraste con una figura por debajo de un Transi demacrado. La cabeza de la figura superior es soportada por Ángeles; a sus pies se encuentra un dragón, con

escudos que contienen el crucifijo.

La primera tumba Transi conocida en Alemania fue erigida para Johan von Sierck, Arzobispo de Trier, en la Catedral de Trier poco después de su muerte en 1456. La estructura de esta tumba es similar a la de sus contrapartes inglesas, de la misma forma tiene dos figuras reclinadas tamaño natural, una sobre la otra. La figura superior lo muestra en atuendo eclesiástico, sus manos en oración, el báculo a su lado. Debajo de esta representación estaba originalmente otra que demostraba a von Sierck como un Transi desnudo, pero con una variación importante de los ejemplos ingleses: el Transi estaba cubierto por serpientes y ranas. Las imágenes contrastantes están referidas en una parte del epitafio que fue transcrito antes de su destrucción: "Sublimor tumba, Subrodor en Anguibus Umbra" (Estoy colocado sobre la tumba; He aquí como una sombra que soy devorado por serpientes). Este epitafio hace referencia a su carrera política y eclesiástica.

Johan von Sierck estudió en universidades alemanas, luego fue a Florencia, donde estudió derecho canónico. En 1427 fue nombrado "professeur titulaire" de teología en Trier. Era canónigo en Trier y en Saint Sauveur en Utrecht y capellán papal en Roma. Se quedó en Roma esperando una vacante en los altos cargos alemanes. Cuando murió, el arzobispo de Trier, Otto de Ziegenhain, Johan fue sugerido como reemplazo junto con Ulrich de Mandersheid, decano del capítulo de Colonia. Los dos competidores pelearon por el puesto que terminó en manos de un tercero. Después de una lucha encarnizada y varias compras a precios espectaculares de derechos de sucesión, Johan fue nombrado arzobispo de Trier.

Las tumbas y los epitafios de estos hombres demuestran en diversos grados sus intereses políticos y mundanos, una cierta didáctica moralizadora, su interés por el simbolismo religioso tradicional y una gran preocupación por el destino de sus almas. Estos elementos están estrechamente entrelazados en las representaciones en sus tumbas.

Todas estas tumbas presentan el contraste entre la gloria mundana y la degradación del hombre en la muerte. Dos epitafios cuestionan el valor de gloria mundana y riqueza; otros dos describen vívidamente los horrores que aguardan al hombre en el sepulcro: un fétido cadáver, comida para gusanos. El epitafio de von Sierck, que menciona su cuerpo al

ser devorado por las serpientes, fue también ilustrado en su tumba en la figura inferior.

Los epitafios se relacionan con la tradición literaria, mientras que la estructura de las tumbas está relacionada estrechamente con costumbres funerarias contemporáneas.

La compleja interacción entre la tumba, la tradición literaria y la imagen visual puede resumirse en relación con la tumba del cardenal Lagrange a la leyenda de los tres vivos (Quick en el texto en inglés) y los tres muertos. Las versiones de esta leyenda literaria y pictórica representa de manera popular muchas de las ideas expresadas en los escritos y sermones de la época, con una función didáctica moralista y grafica para asegurar que la lección se ha aprendido y no será olvidada.

La leyenda de los tres muertos y tres vivos comenzó como un poema, originado en el norte de Francia a principios del siglo XIV, que presenta el mensaje sobre la vanidad de las cosas mundanas e ilustra la necesidad de hacer enmienda del pecado usando como medio propicio la confrontación y diálogo entre las figuras de los vivos y los muertos. Las primeras versiones francesas contenía la forma básica de la leyenda, en la cual tres jóvenes son confrontados por tres cadáveres. El primer cadáver relata que era una vez rico, joven y guapo, advirtiendo a los jóvenes que era como son, y algún día serán como él. El segundo cadáver, recuerda que la muerte es el gran aniquilador que se apodera de todos, nobles y gente común por igual. Habla de la muerte como un espejo sostenido delante de los hombres por Dios. El tercer cadáver exhorta a los jóvenes a la penitencia. Los tres instan a los vivos a dedicarse a Dios y así poder salvarse.

El Transi y el epitafio de la tumba del cardenal Lagrange parecen ser una versión abreviada de la leyenda que combina elementos extraídos de varias versiones literarias y pictóricas del poema. La mayoría de las versiones literarias hacen la observación de que la muerte golpea a todos los hombres, conminando a todos a ver al cadáver como el símbolo del final de la gloria mundana. La imagen extremadamente popular del cadáver como un espejo que refleja la situación futura de los vivos también se encontraba en la mayoría de las variantes literarias.



Imagen 18. Transi del Cardenal Jean de La Grange. Musée du Petit Palais. Aviñón, Francia.

Las tumbas arriba descritas tienen la característica de ser lo que se llama un doble Transi, es decir existen dos efigies que representan al difunto, una superior que generalmente lo representa en vida con las ropas propias de su estatus social y una inferior, la que es propiamente el Transi, estas dos efigies contrastan violentamente pues mientras una representa la gloria en vida del personaje representado, la otra lo representa en la descomposición del cadáver y la pérdida de todo lo material.

Varios ejemplos de dos efigies funerarias, creando un tipo de tumba doble son anteriores a las tumbas tipo Transi, sin embargo no pueden

considerarse influencias directas para el doble Transi desarrollado en un principio en Inglaterra y posterior mente en otras partes de Europa. A diferencia de la primera tumba estilo Transi doble, la del arzobispo Chichele, la tumba de Lagrange representa a varios cadáveres y no solo a dos, esta podría ser una influencia pero no la decisiva para la creación del Transi doble, donde solo hay dos efigies representadas. Además el Transi en la tumba de Lagrange era meramente un bajorrelieve mientras que en la de Chichele fue tallada de manera tridimensional por completo.

Sin duda alguna la tumba de Lagrange fue muy influyente en la formación de la idea de Chichele acerca de la conformación de su tumba, pero el tipo particular de estructura utilizada por Chichele probablemente tuvo un origen diferente.

Las dobles imágenes utilizadas en las tumbas Transi británicas aparentemente derivan de un detalle particular del ritual funerario inglés: el uso de una efigie que representaba al difunto durante la ceremonia funeraria. Esta efigie, generalmente de madera, era hecha a semejanza de los difuntos, tan parecida como fuera posible, al grado de estar

vestida con sus ropas y a menudo con trozos de su propio cabello. La efigie era colocada sobre el ataúd que contenía el cadáver o en un marco de madera sobre el ataúd. La primera efigie funeraria de este tipo fue la del rey Eduardo II. (Kantorowicz, 1957:420 en Cohen)

Al parecer estas efigies también fueron utilizadas en los funerales de algunos clérigos ingleses, entre ellos el arzobispo Chichele. Un viejo manuscrito da cuenta de la muerte de Chichele, describe cómo su cuerpo fue llevado a Canterbury acompañado por los portadores de antorcha y doscientos caballeros a caballo, junto con sus comitivas. El féretro, llevado sobre un catafalco, estaba coronado por la efigie de Chichele vestida con traje completo Pontificio. Como Chichele construyó su tumba antes de su muerte, la construcción de su Transi doble no puede estar basada en lo que ocurrió realmente en su funeral, pero Chichele sí podría haber sido influenciado por las ceremonias de sus predecesores.



Imagen 18. Transi de Henry Chichele, Arzobispo de Canterbury, Inglaterra.

El uso de una efigie del difunto parece haber sido costumbre en los funerales de los obispos ingleses del siglo XV. Al parecer era considerado un gran honor, ya que no se utilizaban efigies en los funerales miembros del clero inferior.

Para Ernst Kantorowicz la doble representación de los difuntos en el funeral, el cuerpo real y la efigie — simbolizan dos aspectos distintos del hombre: las dignidades de la oficina real o eclesiástica que ocupó y la mortalidad del hombre que era el titular de esa oficina. En el uso de efigies en ceremonias fúnebres este autor ve una representación concreta de la doctrina dual de los juristas medievales: “Tenens dignitatem est corruptibilis, Dignitas tamen semper est, non moritur” (puede decaer el titular de una dignidad, la dignidad misma es para siempre, no muere)¹².

¹² Kantorowicz dedica todo un capítulo al tema, en su libro *The King's Two Bodies*, llamado “Dignitas non moritur”.



Imagen 19. Detalle del transi de Henry Chichele, Arzobispo de Canterbury, Inglaterra.

El concepto de “Memento Mori” y sus representaciones visuales, calaveras o esqueletos con inscripciones sobre la mortalidad y lo pasajero de la vida, usadas como un estímulo hacia el comportamiento moral, no gozaban de gran popularidad en el momento que los Transi comenzaban a aparecer por toda Europa, la aceptación y popularidad de este concepto fue hasta mediados del siglo XV. Siendo que las tumbas Transi tienen una fecha aproximada de principios del siglo XV, no pueden considerarse como meros productos derivados del “Memento Mori”. Por el contrario, las tumbas y los Memento Mori se convirtieron de una fuente convergente, aun que distinta, junto con los sermones moralizantes que venían desde el siglo XII y llegaron hasta bien entrado el siglo XIV. Aunque basados en esta fuente común, el propósito de las inscripciones en las tumbas era diferente del de las inscripciones relacionadas con la simbología “Memento Mori”. (Cohen, 1973: 43)

Ambas inscripciones, las del Memento Mori y los Transi contenían reflexiones sobre la mortalidad del hombre, y ambas utilizaban el mismo dispositivo para apelar directamente al espectador: las palabras “yo era como tú, y serás como yo” en las inscripciones de los “Memento Mori” estas palabras eran sucedidas por frases admonitorias

tales como “haz el bien a todos mientras puedas”, o “sólo las buenas obras contarán”. Estas exhortaciones no son frecuentes en las inscripciones de las tumbas Transi tempranas. La mas moralizante de estas inscripciones tempranas fue la del epitafio de Pierre D'ailly, la cual contiene una meditación sobre la fugacidad de las cosas mundanas, "todas las cosas caen por medio de la muerte, excepto la moral", subrayando la necesidad de un buen comportamiento. Pero las referencias a la mortalidad humana estan puestas ahí como una forma de pedir oraciones. Este énfasis moral es aún más fuerte en el epitafio de Richard Fleming. (Cohen, 1973: 43)



Imagen 20. Transi de Richard Fleming, Arzobispo de Lincoln, Inglaterra.

“Después de declarar que Fleming era un hombre muy importante, su epitafio pasa a dar una larga disertación sobre la vanidad de la vida humana y la gloria. Pero en vez de dar paso a una prevaricación dando consejo a todos sobre el comportamiento moral que se tiene que tener, como es el caso de las inscripciones de los Memento Mori, prefiere decirnos “quien entiende de esto [la vanidad de la gloria humana], te suplico, reza por mí.” Así, las observaciones sobre moralidad encontradas en las inscripciones en las tumbas Transi no siempre fueron totalmente desinteresadas.”

(Cohen, 1973: 45)

Las inscripciones como esta nos relatan una doble intención en ellas, la salvación del alma del difunto y la preocupación por la salvación de los vivos, esta es otra de las razones por las que las tumbas Transi no pueden ser consideradas solamente como un “Memento Mori” tradicional.

El significado de las tumbas dobles del episcopado inglés es particularmente complejo. Como se señaló anteriormente, la doble estructura derivada del uso de efigies funerarias, con la figura superior, representando la “Dignitas” del cargo político y el Transi simbolizando la mortalidad de su cuerpo humano el elemento didáctico tipo “Memento Mori” es de gran importancia tomando en cuenta el significado de la tumba como un todo.

Las inscripciones en las tumbas de Chichele y Fleming parecen apoyar esta teoría de que el Transi representa la mortalidad de un individuo específico. El mensaje de

estas inscripciones hace hincapié en la mortalidad de hasta el más alto dignatario y como todos los hombres, en última instancia deben morir y descomponerse. Sin embargo no hay relación entre la figura superior, en vida, y las inscripciones. Estas representan a los difuntos en sus trajes representativos de su estatus social y político o religioso, Mitras sobre sus cabezas, báculos en sus manos. La figura superior de la tumba de Fleming hace referencia a su deber eclesiástico por medio de su mano haciendo el gesto de bendición. Es decir su dignidad como jefes religiosos y su representación como personas de poder e importancia, sin embargo hay una parte significativa en la representación: los ángeles que soportan sus cabezas. Estos ángeles representan al muerto transfigurado en la eternidad, no aparecen con las representaciones de individuos vivos (excepto la Virgen y los Santos) por lo que marcan no solo la transfiguración del alma de fallecido si no también la dignidad que mantendrán en el cielo. Las manos en posición de rezo también tienen este significado, más que el simple hecho de rezar, son la transfiguración en la eternidad del cielo del difunto. Son la esperanza de la salvación de su alma. (Cohen, 1973: 45)



Imagen 19. Tumba de René de Chalon, príncipe de Orange, de Ligier Richier. Iglesia de San Etienne Bar-le-Duc, Francia.

El Putto, la calavera y la doncella.

En el renacimiento el “Memento Mori” y la representación de la muerte tendrán una representación diferente así como una resignificación necesaria, debido a los cambios sociales y culturales de la época, una versión más humanista y menos moral tomara forma. Particularmente representados con el Putto (que en italiano significa niño, deje de sonreír socarronamente, por favor), geniecillo similar al Eros infante y la calavera, sinécdoque del cuerpo muerto.

El Putto y la calavera.

Durante el renacimiento el arte italiano generó una forma distinta de representar a la muerte, contrastando con el medieval esqueleto que se utilizaba para este propósito en el norte, los italianos condensaron el símbolo a solamente el cráneo humano como símbolo principal de muerte.

El artista al que se acredita con su introducción es Giovanni Boldu, un fabricante y diseñador de medallas veneciano. En 1458 Boldu se fabricó una medalla con un autorretrato por uno de los lados y por el otro una imagen de mortalidad que incluía a tres figuras. En el centro un hombre joven desnudo sentado en un pequeño montón de tierra se lamenta, a los lados un ángel con un cáliz, y una anciana que flagela al joven; el cráneo que se encuentra a sus pies simboliza la muerte. Este es un tema medieval donde el ángel es la fe y la anciana la penitencia, las implicaciones cristiano éticas son obvias.



Imagen 20. Medalla de Boldu. Victoria and Albert Museum. Londres, Inglaterra..

En una segunda versión de la medalla Boldu elimina el contenido cristiano y se avoca a crear algo que va muy de la mano con los tiempos, una reinterpretación de un tema clásico, se representa a si mismo con los hombros descubiertos y

una corona de laurel. En el revés, muestra el cambio más llamativo, introdujo al Putto con el cráneo, e inadvertidamente lo introducía a toda la iconografía renacentista.

“El joven desnudo permanece en su lugar casi sin cambio. Se diferencia del modelo anterior sólo que ahora cubre su rostro con ambas manos en un gesto de angustia. Las palabras [escritas en la moneda] son dichas por un Putto desnudo con alas, que ha reemplazado las personificaciones de la fe y la penitencia. Se reclina sobre un gran cráneo y sostiene un haz de llamas en su mano izquierda, bien conocido símbolo del alma.” (Horst, 1937: 429)

En esta escena el Putto se transforma en una especie de ángel combinado con un genio de la muerte¹³, Boldu intenta un acercamiento con el arte antiguo al utilizar al Putto en esta forma mortuoria.



Imagen 21. Medalla de Boldu. Victoria and Albert Museum. Londres, Inglaterra..

El contraste que consigue entre el joven, la vitalidad de la juventud, el Putto, este genio mortuorio clásico y el cráneo y el vacío de la muerte; hace una eficiente antítesis que se transformaría en uno de los “Memento Mori” favoritos de Renacimiento, aun cuando su significado original no fue siempre comprendido. (Horst, 1937: 430)

El diseño de Boldu fue copiado en una placa de mármol alrededor de 1470, con una inscripción añadida basada probablemente en la impresión general que la imagen da. La

¹³ Este tipo de ángel, siempre se había representado en el arte cristiano como un adulto vestido con prendas largas y sosteniendo una pequeña figura del difunto como la imagen del alma. (Horst, 1937: 429)
Los Putti, son genios benéficos del panteón romano.

inscripción dice: *“Innocentia et memoria mortis”* (inocencia y memoria de muerte) Aquí, los Putti (plural de Putto) no significan otra cosa que niñez inocente.

Otros artistas inspirados por la medalla fueron incapaces de comprender las interrelaciones del joven sentado, el Putto y el cráneo. Como resultado se desmontó la escena y copiaron solamente el hombre sentado y el cráneo o al Putto con el cráneo, creando así dos tipos de imágenes distintas y más fáciles de comprender: el hombre meditando sobre la muerte y el Putto con la calavera, o la infancia y la muerte

Con estas dos nuevas versiones una serie de medallas con variaciones sobre el tema de Boldu se produjeron en Italia.

En una medalla diseñada por Marescotti en 1462, todos los símbolos clásicos son eliminados para transformarlos en símbolos de cristiandad. El cráneo toma ahora el lugar de las alegorías de Boldu y el joven desnudo fue remplazado por el retrato del monje Paolo Alberti, quien ve directamente al cráneo delante de él en el suelo, como la meditación sobre la muerte de un asceta cristiano.

Este dispositivo no sólo se repitió en el retrato sino también ha influido en la iconografía de los Santos. Una vez que el cráneo se estableció como el símbolo del ascetismo, fácilmente se introdujo en las representaciones de Santos ermitaños.

El más popular de estos en el Renacimiento temprano italiano fue San Jerónimo, que era generalmente representado castigándose a sí mismo frente a su cueva, mientras que en el arte europeo del norte se le representaba como el cardenal letrado en su estudio. Desde 1470 las representaciones italianas de San Jerónimo, lo muestran con una gran calavera bajo un pequeño crucifijo al cual mira mientras se golpea el pecho con una piedra. Más adelante, el cráneo apareció también en relación con San Francisco y la Magdalena.

Estas representaciones del santo en Italia, inspiraron una de las formas de “Memento Mori” favoritas del arte del norte de Europa: la representación de San Jerónimo señalando una calavera.

El famoso grabado de Dürero de 1514, se aleja de las representaciones anteriores hechas por el mismo artista del santo, incorporando el elemento de la calavera. Sentado en su escritorio como de costumbre, San Jerónimo mira tristemente una calavera delante de un crucifijo.



Imagen 22. San Jerónimo en su gabinete. Grabado de Alberto Durero. Honolulu Museum of Art, E.E.U.U.

En este momento los medallistas venecianos retoman la figura del Putto y la calavera, separándolo en una forma nueva de “Memento Mori” y a finales de 1400 la más influyente de estas formas fue una xilografía, donde el Putto se encuentra sobre una cabeza descarnada por sapos y lagartijas, con una inscripción que dice “L’ hora passa”. El Putto del diseño de Boldu ha perdido sus alas convirtiéndose en un infante común y más tarde asumirá una actitud filosófica al recargarse sobre una reloj de arena y sosteniendo un cráneo sobre las rodillas, sobre el que reflexiona.



Imagen 23. La hora pasa. Grabado anónimo.

Transmitido a través de la xilografía “L’ hora passa”, el Putto con el cráneo se convirtió en un tema muy popular en el norte desde inicios de 1520, especialmente en Alemania y Holanda. El Putto, así como el cráneo sugirieron a los artistas del norte de Europa, una interpretación totalmente distinta de las versiones italianas.

Los artistas del norte llegaron a conclusiones equivocadas cuando al interpretar la “L’hora passa”. Su error inicial fue una mala interpretación de la pose melancólica del Putto, esta era bien conocida en el norte desde la Edad Media temprana como la actitud habitual de los durmientes. El simbolismo medieval la había impregnado con una significación moral. Al ser asumida por un Putto, la pose como apareció en la xilografía italiana, tenía similitudes con la representación del vicio de la Acedía.¹⁴ Por lo que el Putto con el cráneo conservó su significado medieval tardío. (Horst, 1937: 430)

¹⁴ “La acedía o pereza espiritual llega a rechazar el gozo que viene de Dios y a sentir horror por el bien divino” <http://es.catholic.net/biblioteca/libro.phtml?consecutivo=143&capitulo=1298>

En el arte del norte de Europa a finales del siglo XV y comienzos del XVI el símbolo del cráneo era cercano al concepto gótico de la muerte como una amenaza siempre presente y refleja en cierta medida la agresividad del tipo “esqueleto animado”, como en las representaciones del Triunfo de la Muerte.

“En la xilografía “L' hora passa” los artistas del norte vieron una calavera en conjunción con un Putto, el símbolo del hedonismo, naturalmente se imaginaron que este último debía estar muriendo, como tan a menudo se representaba a Luxuria en las garras del esqueleto animado.”

(Horst, 1937: 435)

El Putto del diseño italiano llegó a convertirse en un efecto físico para los artistas del norte, en lo sucesivo el Putto en la agonía de la muerte o como ya muerto sería la forma más habitual de representarlo, perdiendo en buena medida su significado como recuerdo de la mortalidad humana y quedando en la dimensión de las lecciones de lo moral.

Poco después de que el norte había, de múltiples maneras, hecho el tema del Putto con el cráneo completamente suyo, la medalla de Boldu se conoció en Alemania trayendo consigo nuevas dificultades de interpretación. Sin embargo su simbolismo en este caso se conserva, el “Memento Mori” se mantiene.

En Alemania la primera reinterpretación es una medalla que conmemora la muerte de Georg Ploed producida por Metthes Gebel en Nuremberg en 1532. Esta es muy similar a la de Boldu, pero tiene dos inscripciones que cristianizan por completo el significado. En especial la que reza: “Omnia peribunt, Deus Eternus” (Todo perece, Dios es eterno). La interpretación del “omnia peribunt” puede encontrarse en la presencia del cráneo, mientras que el Putto sugiere el “Deus Eternus”.

Igualmente significativa es la interpretación del diseño de Boldu en una xilografía de Appianus. Donde los nombres de las tres parcas, Lachesis, Cloto y Átropos, se atribuyen al Putto, al joven y al cráneo respectivamente.

Esta nueva representación basada en la original de Boldu, hizo que los artistas del norte le dieran un nuevo significado, la unieron a la representación de las tres edades del hombre, tan emparentadas con la representación de la muerte y la doncella.



Imagen 24. Putto y cuatro cráneos. Grabado de Barthel Beham. Metropolitan Museum of Art. Nueva York, E.E.U.U.

Las figuras del putto, el joven y el cráneo se identificaron con la niñez, la edad adulta y la muerte, al igual que habían sido representados desde finales del siglo XV. El ahora enigmático manojo en llamas en la mano del Putto se convirtió en un fuego de leña en el fondo, un conocido símbolo de la brevedad de la vida, como son las flores

detrás del cráneo.

Con la impresión masiva de distintos trabajos de grabado esta interpretación del Putto y el cráneo se distribuyó por toda Europa influenciando a los artistas de distintos países.

Durante la segunda mitad del siglo XVI el putto con el cráneo dio vida a una serie de nuevos diseños adaptados a las tendencias espirituales de la época. Estos diseños, forman la fuente principal para este tema durante el Barroco.

Un grabado Anónimo que muestra al putto muerto con cuatro cráneos, inspirado en un diseño de Hans Sebald Beham, fue la primera fuente de inspiración para las versiones flamencas. El Putto, muerto, está en un entorno de arquitectura en ruinas. Todo el diseño está impregnado de un estilo clásico, evidente no sólo en el aspecto hercúleo del putto sino también en la columna antigua, el diseño de palmetas de la pared en la parte posterior y la figura femenina desnuda símbolo de vanidad, con la inscripción “*Hodie mihi eras tibi*” (Hoy a mi, mañana a ti).

“En contraste con el carácter antiguo del diseño es la admonición cristiana en latín y holandes que se muestran en primer plano: *Vigilate quia nescitis diem neque horam*, and: *Whect en bid wie dat ghy syt, want ghy en weet dach ure noch tyt* (Mira y reza mientras estes vivo, ya que desconoces el dia, la hora, el tiempo)... Estas nociones contradictorias pronto produjeron la división del Putto con el cráneo en dos tipos, antiguos y cristianos. Ambas, sorprendentemente, resultaron en la resurrección del putto.” (Horst, 1937:445)

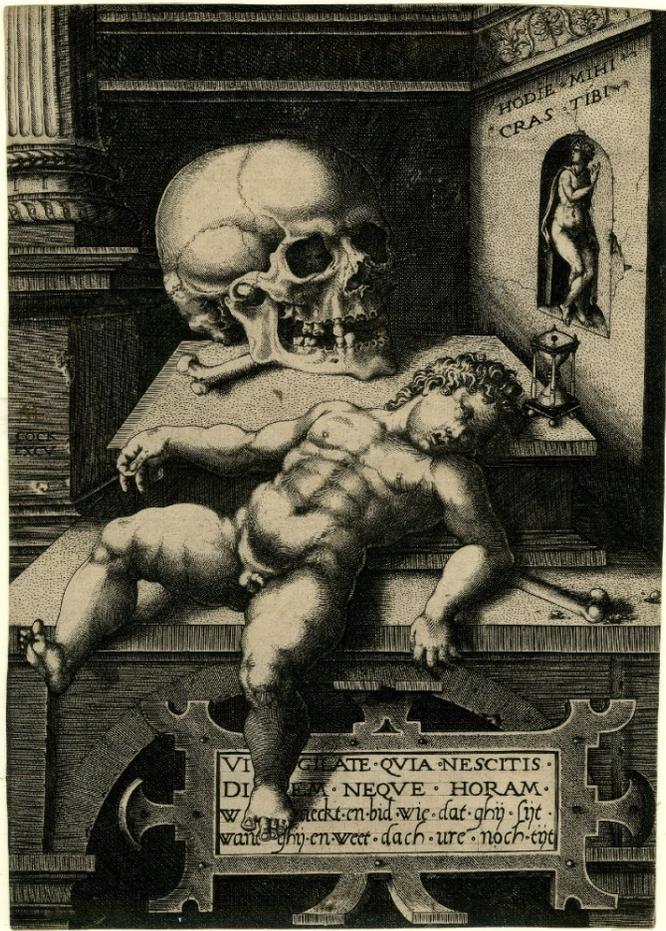


Imagen 25. Vanitas. Grabado de Hieronymus Cock. British Museum. Londres, Inglaterra.

El proceso de separación podría verse ilustrado por un cuadro de Frans Floris, en lo que parece ser una tumba, se sienta a un Putto desnudo que apoya la cabeza en su mano derecha y sostiene una antorcha apuntando hacia el suelo, un atributo clásico que lo señala como el antiguo genio de la muerte Thanatos. Lloro la muerte de otro Putto, que yace sobre un montón de paja y cuya cabeza se apoya contra la de un anciano en lugar de contra un cráneo.

“El significado de la imagen sería esta: el Putto muerto, conjuntamente con el reloj de arena, cráneo, pared arruinada y

manejo de paja simbolizan como de costumbre la transitoriedad de

la vida es llorado por el antiguo genio, para quien la muerte es inconquistable, la salvación sólo puede ser traída a través de la gracia de Dios.” (Horst, 1937: 445)



Imagen 26. Quis evadet! Grabado de Hendrick Goltzius. Metropolitan Museum of Art. Nueva York, E.E.U.U.

brevidad de la vida así como de la vanidad. Con la inscripción : “*Flos novus, et verna fragrans argenteus aura Marcescit subito, perit, ali, perit illa venustas. Sic et vita hominum iam nunc nascentibus, cheu, Instar abit bullae vanique elapsa vaporis.*” (La flor fresca y plateada, fragante con el aliento de la primavera, se marchita de inmediato, su belleza parece; Así es la vida del hombre, ya inherente en el recién nacido, desaparece como una burbuja o como fugaz.) En una piedra pude leerse otra inscripción: “Quis evadet?” (Quién se escapa)

Esta representación, despojada de toda la parafernalia simbólica fue la que tubo mayor éxito en el arte flamenco de los siglos XVII y XVIII. Donde el Putto termino convirtiéndose en solamente un niño que hace burbujas.

En Alemania, el lugar de su mayor popularidad durante el siglo XVI, el Putto con el cráneo conservaría el favor del público durante el período Barroco, si bien en un estilo más bien lúdico.

A finales del siglo XVI, el Putto muerto con el cráneo había sido sustituido por nuevos tipos en los cuales el putto aparece vivo por gracia divina o a través de su identificación con Thanatos, una tercera opción para el Putto vivo es su representación como la vanidad. Esta síntesis puede verse en un grabado de 1594 diseñado por Hendrik Goltzius. La alegoría se mantiene con algunos de los símbolos que esta representación fue acumulando durante sus sucesivas transformaciones y predominantemente por las

pompas de jabón que el Putto esta haciendo. Estas son símbolo de la

La muerte y la doncella.

La muerte y la doncella es un tema común durante el renacimiento, sus orígenes están entrelazados con las danzas macabras del medioevo, donde la muerte danza con mujeres



Imagen 27. La Muerte y la doncella. Hans Baldung Grien. Kunstmuseum Basel. Basilea, Suiza

jóvenes y viejas por igual llevándose a ambas al otro mundo. A partir del Renacimiento, el tema empieza a aparecer en el formato iconográfico más común: una joven desnuda está siendo “cortejada” por un esqueleto que simboliza la muerte. Es probable que esta iconografía tan peculiar sea una variante de la pareja que el esqueleto y el humano formaban en la danza macabra, que podría ser su versión medieval.

La muerte y la doncella ha sido inspiración para obras de arte tanto en pintura como en escultura, así como para composiciones musicales.

Si bien tiene similitudes con la danza macabra hay un elemento nuevo y algo exótico en ella, este nuevo elemento es el subtexto erótico.

Hans Baldung Grien, un contemporáneo de Holbein, podría describirse como especializado en encuentros entre mujeres curvilíneas y una representación de La muerte como un cadáver putrefacto. Un ejemplo de su obra se llama acertadamente “La muerte y la doncella” (1517) donde, una muerte cadavérica, todavía envuelta en

su mortaja, arrastra a una mujer joven por los cabellos a su tumba. Su cuerpo voluptuoso está completamente desnudo sólo cubierto con un paño de gasa ligero que fluye de su hombro y se envuelve alrededor de sus caderas. Su rostro es melancólico, lágrimas fluyen de sus ojos y

sus manos están cruzadas como rogándole a la muerte que la deje ir. La muerte señala la tumba a la que la arrastra con su mano derecha. Ella no se resiste, el final inevitable para todos es sucumbir a la voluntad de la muerte. Si bien esta representación no tiene las fuertes connotaciones del subtexto erótico en una segunda aproximación este será más claro. Esta segunda versión es todavía más dramática. La joven se gira y se encuentra con el mordisco lascivo de un esqueleto.

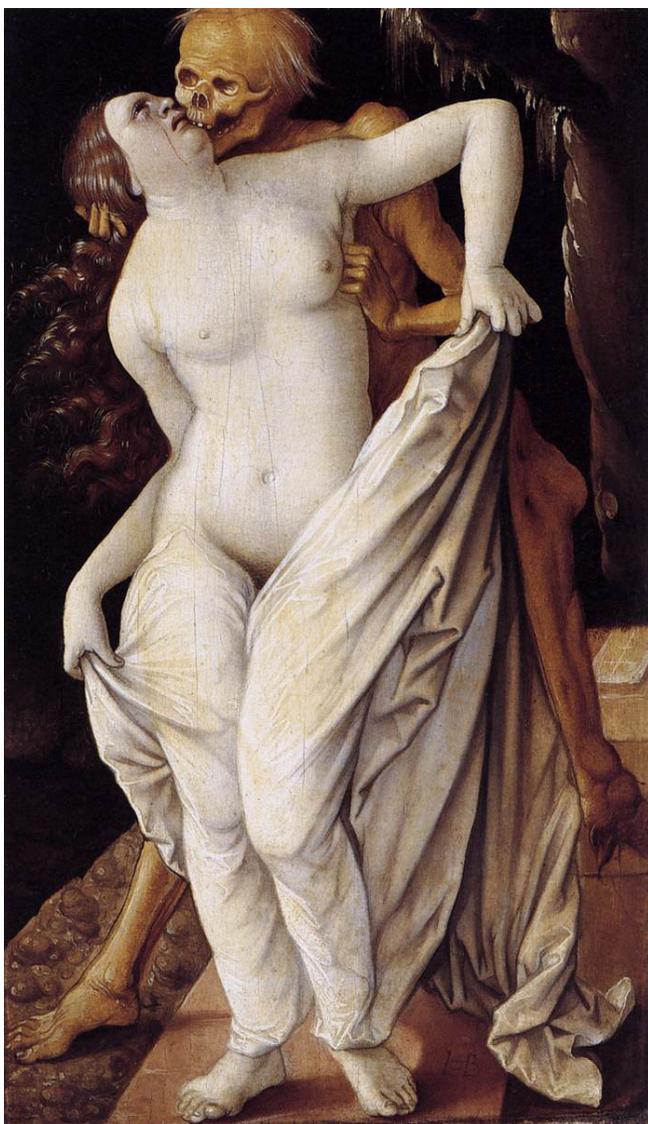


Imagen 28. La muerte y una mujer. Hans Baldung Grien. Kunstmuseum Basel. Basilea, Suiza.

En “Las tres edades” (1539) una muerte cadavérica lleva a una anciana desnuda del brazo. En su mano tiene el reloj de arena, que se está terminando. La anciana mira hacia atrás a una joven doncella, mientras la muerte se la lleva. La anciana pone una mano sobre el hombro de la mujer joven, mientras su otra mano tira de la gasa que cubre el cuerpo de la doncella. Estas dos figuras hacen un gran contraste, mientras la muchacha tiene un cuerpo joven y fuerte, la anciana se ve frágil y decrepita. A los pies de la doncella se encuentra una niña pequeña, símbolo de la primera edad, la niñez, y del inicio de la vida tanto de la doncella como de la anciana.

Estas son las tres edades: la niña va crecer para convertirse en la doncella y tener hijos, y al alcanzar la edad la anciana será tomada por la muerte. La desnudez de la joven mujer es suntuosa y el tema se vuelve un pretexto para

representar la figura femenina con poca o ninguna ropa.

En “Las tres edades de la mujer y la muerte” (1509) la muerte está parada junto a una mujer joven que contempla su reflejo en un espejo mientras arregla su pelo. Está otra vez desnuda, con solo un paño de gasa cubriendo sus caderas. Esta vez, sin embargo, la muerte tiene el final de la prenda, como si se prepara a quitarla. A sus pies un niño mira por el otro extremo de la tela, mientras que una anciana, parcialmente ocultada por el follaje, mira el reloj que la muerte sostiene en la mano. Reiterando de nuevo el concepto de las tres edades de la mujer.



Imagen 29. Die drei lebensalter und der tod. Hans Baldung Grien. Kunsthistorische Museum. Viena, Austria.

Hay un simbolismo de “Memento Mori” en la belleza corporal de la doncella y su eventual desaparición con la muerte. El mensaje es que la belleza se desvanece con el tiempo y eventualmente desaparece, sin embargo no es sólo belleza, sino también la juventud las que desaparecerán, lo que nos remite un poco al concepto de la vanidad. La doncella representa la inocencia, que puede ser arrebatada por la muerte antes de alcanzar la completa madurez y el potencial de ser un ser completo.

Pero Hans Baldung Grien no es el único en explotar este tema, ni en usar un subtexto erótico, o no tan subtexto, en las

representaciones de la mortalidad humana, Hans Sebald Beham un grabador de la misma época junto con Niklaus Manuel tendrán menos reparos en representar el tema de una manera

mas directa. En sus trabajos el erotismo es más obvio o esta en primer plano, sus representaciones nos hacen dudar de la doncellez de la joven representada pero no nos dejan duda con respecto a su relación con la muerte. El tema de la muerte y la doncella se transforma ya no solo en la inevitabilidad de la muerte si no en el tema de la muerte y la



Imagen 30. La Muerte y la doncella. Dibujo de Niklaus Manuel.

lujuria. (Lucie-Smith, 1998:23)

Y es que la visión del viejo tema medieval en el renacimiento se transforma en algo más complejo, donde la muerte juega el papel del amante que lo mismo llega por sorpresa y atrapa a la joven, que le levanta las faldas sin pudor. La representación de estas escenas “es más exactamente un memento mori que sugiere un toque de lujuria” (Siegfried, 1999: 100)

El retrato y la vanidad, un Memento Mori precursor de las Vanitas.

El retrato es una forma de representación que está ligado a la inmortalidad del sujeto representado, una forma de ruptura con este concepto es la inclusión de símbolos alusivos a la fragilidad de la vida y su transitoriedad. Las primeras imágenes de este tipo suelen ser dípticos de los países bajos, donde la representación de la muerte o de la mortalidad suele estar en la parte trasera de una de las placas pintadas.

En un díptico realizado hacia 1487 por el llamado Maestro de Basilea, se representa a un joven que sostiene una flor en la mano, en contraste la otra parte del díptico representa a un esqueleto con la seca carne delineando su caja torácica. Este retrato es una forma

temprana de lo que más tarde se denominaría retrato con símbolos de Vanitas o retrato macabro.

Esta representación es una forma de vanitas y por lo tanto de “Memento Mori”, en la cual se confrontan tanto la juventud como la vida con su fin obligado, la muerte.

“En esta obra cabe una reflexión en torno a la fugacidad del amor y de la vida la manera en que el género del retrato, en esta pintura y otras que veremos, se presta para plasmar una reflexión profunda y en ocasiones inquietante sobre la muerte. En este ejemplo, el retrato del joven Tschekenbürlin parece sugerir varias reflexiones de una misma temática.” (Salazar. 2009:32)



Imagen 31. Retrato de Hieronymus Tschekenbürlin, de el Maestro de Basilea. Kunstmuseum Basel. Basilea, Suiza.

Esta representación temprana ya esta acompañada por los símbolos de la mortalidad que mas tarde se verán consolidados en las Naturalezas muertas tipo Vanitas, (que se verán mas adelante). En el retrato del joven Hieronimus Tschekenbürlin, la flor es una forma de representar la vida que se marchita, que confronta su final igual que el sujeto del retrato cuando mira directamente al cadáver seco de la otra parte del cuadro.

En el retrato de Jean Carondelet pintado por Jan Gossaert en 1517, la otra mitad del díptico representa a la Virgen Maria y al niño en sus brazos.

Detrás de uno de sus paneles, no visible para el espectador, aparece un cráneo cuya mandíbula está suelta, esta fórmula específica es alusiva a la desaparición del cuerpo. El cráneo habla de la mortalidad, haciendo del retrato inmortal un “Memento Mori” que revela la condición humana del retratado y su seguro destino.

“Se trata de la representación en un nicho de un cráneo con la mandíbula separada, símbolo de la destrucción total del cuerpo humano, con una filacteria que recoge un texto de San Jerónimo que señala lo siguiente: Aquel que considera siempre la proximidad de la muerte lo desprecia fácilmente todo”
(Valdivieso. 2002 :24)



Imagen 32. Díptico de Jean Carondelet, de Kazerouni Guillaume. Musée du Louvre. Paris, Francia.. Arriba, anverso, abajo reverso.

La tipología del retrato vanitas se extiende por Europa, esta está compuesta por la figura de una calavera con una frase alusiva al dorso de la efigie del personaje. En Italia el Retrato de Girolamo Cassio, de Giovanni Antonio Boltraffio, del 1510, tiene una calavera al dorso, arriba de ésta hay una inscripción que reza: Yo soy el insigne Girolamo Cassio. Esta inscripción resalta la alusión a la muerte del cuerpo y con él, todo lo mundano.

Otras representaciones del retrato vanitas se ven suavizadas por otros símbolos menos drásticos relacionados con la fragilidad de la vida. En retratos del siglo XVI, en los alemanes o flamencos, los sujetos del retrato sostienen en una de sus manos una flor y en la otra una calavera,

otras pueden tener también un reloj que simboliza el paso del tiempo.

Pero el género Vanitas y sus retratos tendrán una relevancia sin precedentes durante el Barroco. Donde las representaciones y el simbolismo se harán más complejos y mucho más elaborados.

Todo es Vanidad.

La Naturaleza muerta vanitas como Memento Mori.

Desde el final de la Edad media y durante el Renacimiento, la iglesia se enfrenta a cambios políticos y sociales que no puede detener, el creciente individualismo y el capitalismo primitivo comienzan a notarse, así como el cisma entre la iglesia de oriente y occidente, para terminar en la contrarreforma y el Barroco como respuesta. Como una forma de control sobre la cristiandad, la que aun les queda, la noción de la muerte y la salvación será reacomodada, para funcionar como una continua amenaza sobre las conciencias de los creyentes.

Si la creciente clase de mercaderes esta haciendo cambios fundamentales y profundos en la forma de vida, pasando de una sociedad comunal a una individual, la iglesia se dedicará a la administración de la muerte.

Las posesiones terrenales serán vistas como nada, como vanidad ante el poder omnipresente de la muerte. No es de extrañar que las Naturalezas muertas y las Vanitas tuvieran tanto éxito y una cierta ambivalencia, ya que si bien eran un recordatorio de lo transitorio de la vida y lo vano de lo terrenal, también tenían una composición basada en exuberantes y lujosas representaciones que cambiaban su significado al incluir una calavera en la escena.

La mayor parte de la producción de este tipo de naturaleza muerta fue entre el 1650 y 1660 poco después de la guerra de los treinta años, la cual dejo al continente agotado y en quiebra. Mientras pequeños mercaderes se enriquecían enormemente.

Así las Vanitas están enfocadas a un público particular, con una forma de vida que se distancia de la vida comunal medieval y se enfoca en la modernidad. Son un recuerdo de lo vano de acumular riquezas y cambiar al mundo. En este sentido el género pictórico de las

Naturalezas muertas como un todo pueden ser consideradas una forma de suntuoso “Memento Mori”.

La Naturaleza muerta como género pictórico.



The Yarmouth Collection. Anónimo.

La naturaleza muerta es un género de la pintura, que inicialmente floreció en los Países Bajos a principios del siglo XVII, aunque sus principales exponentes corresponden a esta región también pintores alemanes y franceses participaron en el desarrollo del género junto con algunos exponentes italianos y españoles de la misma época. Es frecuente encontrar este género ilustrando manuscritos y libros de horas o en retablos religiosos del siglo XV y XVI, tales como el tríptico de la Anunciación de Robert Campin de 1425, o en el San Eloy de Petrus Christus de 1449.



Imagen 33. Tríptico de la Anunciación de Robert Campin. Metropolitan Museum of Art. Nueva York, E.E.U.U.

Muchos de los objetos representados en estas primeras obras son simbólicos de alguna cualidad de la Virgen o de otra figura religiosa (por ejemplo, el lirio significa pureza), mientras que otros objetos pueden recordar al espectador un concepto edificante como vanidad mundana o templanza (como en el caso del espejo de San Eloy o las balanzas).

También son comunes los significados moralizantes en las Naturalezas muertas del siglo XVII, que van desde obras obviamente didácticas, en las cuales se representan ricas exhibiciones de artículos de lujo como una langosta y los frutos en la Naturaleza muerta de Abraham van Beyeren de 1650.



Imagen 34. Naturaleza muerta con langosta de Abraham van Beijeren.

En épocas posteriores,

el reloj de bolsillo, que simboliza la fugacidad de los placeres terrenales, puede ser considerado más una arrogancia intelectual, que una sobria advertencia contra el deseo de cosas materiales como los objetos representados o la pintura misma. En general, el éxito de la Naturaleza muerta en el norte de Europa y en los Países Bajos españoles, principalmente en las ciudades de Amberes, Middelburg, Haarlem, Leiden y Utrecht, refleja la creciente urbanización de la sociedades holandesa y flamenca, que trajo consigo un énfasis en las posesiones personales: hogar, comercio, educación en sus diferentes aspectos y diversiones de la vida cotidiana. Las naturalezas muertas con tema floral fueron especialmente prominentes a principios del siglo XVII, iban dirigidas a un público inteligente, con su altamente refinada ejecución en el tratamiento de sus temas y su particular simbolismo. Para muchos coleccionistas cortesanos y comerciantes ricos, una pintura con motivo floral era parte de un dominio de lo privado que incluía un jardín con especímenes raros (que en ocasiones costaban más que las pinturas), acuarelas o dibujos coloreados de raros tulipanes y otras flores inusuales, o una pequeña biblioteca de libros y grabados botánicos.



Imagen 35. Naturaleza muerta con bouquet de flores y ciruelas, de Rachel Ruysch. .

Mientras las Naturalezas muertas con tema floral fueron especialmente populares en Amberes, Middelburg y la ciudad cortesana de la Haya, los monocromáticos llamados “banquete” o “desayuno” eran más comunes en la ciudad mercantil de Haarlem; Floris van Dyck, Pieter Claesz, Willem Claesz Heda y otros artistas de la época hacían composiciones arreglando alimentos familiares, jamón, queso, ostras y vasos de vino o cerveza sobre mesas de madera. Las Naturalezas muertas llamadas Vanitas eran una especialidad de los artistas de la ciudad de Leiden como el joven Jan Davidsz de Heem y David Bailly.



Naturaleza muerta, *ontbijtje*, Floris van Dyck 1610

Las Naturalezas muertas son clasificadas por objetos o tema, organización de objetos y la técnica. Las divisiones no son del todo estrictas, ya que muchas obras de Naturaleza muerta pueden caer en más de una categoría. Se pueden clasificar en cocina, banquete, desayuno, interior campesino y escenas con pescado; Floral, humeante, flora y fauna, suntuosas (*pronk*¹⁵ en el original) e ilusionista, las obras de caza y la Vanitas. Las escenas de cocina son representaciones de comida y animales cazados preparados o en preparación. Las primeras escenas de cocina tenían generalmente una figura o figuras en primer plano y otro grupo de personas en el fondo. La actividad en el fondo era una actividad que contenía una alusión religiosa o moral.

La escena del banquete muestra espléndidos platos, cubiertos, cristal y plata; alimentos abundantes y a veces exóticos. La escena del desayuno contrasta con la escena del banquete por la representación de alimentos comunes o simples y mesas escuetas. La escena

¹⁵ Las Naturalezas muertas holandesas con símbolos de lujo y riqueza se llaman Naturalezas muertas “*pronk*”, del verbo holandés, *pronk*, que significa a “Mostrar”. Los símbolos *pronk* son recordatorios de que las cosas terrenales, materiales no son importantes y los símbolos de Vanitas dan esperanza de una vida eterna. Las pinturas Vanitas fueron pensadas para animar a los espectadores al desprecio de los placeres de las cosas materiales o terrenales y concentrarse en la vida eterna.

con peces es la Naturaleza muerta que representa peces y artículos relacionados con la pesca, a veces con un paisaje de fondo. Las pinturas de caza exhiben escenas con animales muertos en la caza, frutas y artículos relativos a este deporte. Las escenas de flores son lujosas piezas florales que podrían ser simbólicas, dependiendo de la condición de las flores y las temporadas de floración representadas en el cuadro. También se realizaron estas Naturalezas muertas florales con propósito científico.

Los Naturalezas muertas de frutas representan estudios de frutas o vegetales que a veces son exóticos. Las que representan flora y fauna se caracterizan por una escena al aire libre con la flora en el fondo y por lo general paisajes en el fondo. Las de tipo campesino muestran la vida en el interior de casas rústicas, mientras que las tipo suntuoso (pronk) exhiben artículos de lujo. La de fumar es una pintura de pipas y artículos para fumar, generalmente simbólicos de los cinco sentidos o el placer. El de ilusión, conocido con el



Imagen 36. Jacob van Hulstondt, Naturaleza muerta con limones, naranjas y granadas

título francés de “trompe l'oeil” o el español “Trampantojo”, es el bodegón creado para engañar al ojo. Las obras más emblemáticas de este período fueron la Vanitas, pinturas que representan la fragilidad y la brevedad de la vida.

Una Vanitas es un tipo particular de la pintura de tipo Naturaleza Muerta en la cual se incluyen objetos que simbólicamente se refieren a la vanidad humana. Por ejemplo, objetos que sugieren los logros humanos, como libros e instrumentos musicales, se relacionan con recordatorios de mortalidad: la lámpara apagada o un cráneo. Son un “Memento Mori” que relaciona la vida humana con la certeza de la muerte, describiendo todo lo que el hombre ha logrado como vano y pasajero.

Vanitas significa vanidad en latín, en el sentido de vacío o una acción inútil. “Vanidad de vanidades, todo es vanidad” la implicación de estas palabras del antiguo testamento es que toda acción humana es transitoria en contraste con la naturaleza eterna de la fe.

Ingvar Bergstrom, en su libro “Dutch Still-Life Painting in the Seventeenth Century”, fue uno de los primeros en describir en categorías los motivos de la naturaleza muerta como metáforas de los ideales morales y religiosos. El grupo de Naturaleza muerta tipo Vanitas contiene objetos que caen en tres áreas del interés humano:

1. Existencia terrenal: libros, instrumentos científicos y de las artes, documentos, objetos de valor y objetos de colección tales como conchas, metales preciosos, dinero, pipas y tabaco, instrumentos musicales, armas y armaduras, artículos de comida y bebida, juegos y figuras de yeso.
2. Transitoriedad vida y muerte: huesos humanos o animales, relojes, relojes de arena, velas y lámparas de aceite (a menudo con mechas humeantes), jabón, burbujas, flores y vasos (medio vacíos, inclinados o rotos).
3. Resurrección: trigo, laurel, hiedra, que generalmente están debajo o coronando un cráneo. (Koozin, 1990: VI)

La Vanitas también se puede dividir en nueve subtemas: Retratos de objetos, mesas en orden, mesas desordenadas, Vanitas en un mueble de estudio o en una consola; el tema de la máscara, las artes y las Ciencias, temas heráldicos, Vanitas de trofeo, y las Vanitas que muestra un contraste entre la simplicidad del cráneo y objetos exóticos, llamado Vanitas suntuoso o de presunción (Pronk). (Petit, 1998:17)



Pieter Claesz, Naturaleza muerta con ostras.

En realidad los ramos de flores flamencos representan la fugacidad de los placeres de la vida. Por lo que son verdaderas Vanitas, al igual que las representaciones de Naturalezas muertas con insectos.

En España se produjeron Naturalezas muertas con un estilo particular llamado bodegón, donde la comida y los utensilios de cocina son la norma. Al igual que en Flandes y Centro Europa en España, se utilizaron las flores y los insectos para recordar a la población la temporalidad de la vida. Algunos pintores de este género fueron, Francisco Camilo y Juan de Arellano, pintores de alegorías de vanitas con claras influencias de la pintura flamenca. (López, 2011: 48)

A veces se encuentran entre los objetos de las Vanitas mensajes escritos. La frase más frecuente son las líneas de apertura del libro del Eclesiastés, “*Vanitas vanitatum, dixit Ecclesiastes, vanitas vanitatum et omnia vanitas*” (¡Vanidad de vanidades! - dice

Ecclesiastes -, ¡vanidad de vanidades, todo es vanidad!) Generalmente simplificado a solamente “Vanitas, et omnia vanitas”.

“Otros lemas que aparecen como parte de los diseños de las Naturalezas muertas Vanitas son: “Memento Mori”, “Vita brevis ars longa” (la vida es breve el arte eterno), “Similis bulla” (Como una burbuja) o “Sic transit gloria mundi” (así pasa la gloria del mundo) todos los elementos y palabras encontradas en las Vanitas están directamente asociados con el significado metafórico del “Memento Mori”.

Las Vanitas hacen una metáfora que nos habla de la muerte.

“El origen de la palabra metáfora proviene del griego “metaferrein”, que significa transferir, y de meta (cambio) y pherein (llevar)... Por semejanza una cosa puede “transferirse” en otra. La diferencia entre símbolo, metáfora y alegoría son especialmente difíciles de especificar con respecto a la pintura. Se sugiere aquí que las Naturalezas muertas Vanitas no son simplemente un conjunto de "símbolos disfrazados", ni son alegorías, como se han descrito a menudo. Por el contrario, están compuestos de "transferencia" metafórica que en conjunto crean un mensaje de Memento Mori.” (Koozin, 1990: 2)

La metáfora transforma lo denotativo del lenguaje a connotativo por medio de la transferencia. Kristine Koozin en su libro sobre Naturalezas muertas, nos pone como ejemplo un fragmento del verso de George Herbert “Curch coments”:

That flesh is but the glass,
which holds the dust that measures all our time;
which also shall be crumbled in to dust.¹⁶

En este ejemplo un aspecto de la carne se transfiere a la noción del reloj de arena. Así el segundo objeto puede ser pensado como el primero y en consecuencia, a través de la analogía de la carne y el vidrio, la primera a la segunda. Se hace una comparación entre la carne humana y el vidrio del reloj de arena como contenedores del “polvo” que mide el tiempo, los cuales son signos de transitoriedad. Además, tanto la carne como el vidrio se componen y se transforman en polvo. Una nueva entidad se forma por medio de la

¹⁶ La carne no es otra cosa que el vidrio que retiene el polvo que mide la totalidad de nuestro tiempo; el cual también será destruido en polvo.

participación de las características de ambas ideas, dándole un significado más rico a la definición literal de carne y el vidrio.

Esta transferencia de significados puede verse claramente en los objetos que se repiten en las Vanitas. Donde la tradición del “Memento Mori” continúa como motivo relevante, evolucionando hasta que llega a representarse solo sin asociación humana o personificando a una persona específica. Estos objetos “Memento Mori” siguen siendo elementos importantes en los retratos, pinturas de Santos y posteriormente en la pintura de género alegórico, pero simultáneamente aparecieron como una forma aislada en lo que ha venido a llamarse una Vanitas.

Los ejemplos tempranos de Naturalezas muertas son una extensión de la obra moral, religiosa y figurativa de las generaciones anteriores. En estas la mayor parte del simbolismo se refiere a la Biblia y a hábitos morales. El tema de las obras se hace evidente cuando se interpretan los significados simbólicos detrás de los objetos. Los símbolos en cualquier Naturaleza muerta pueden tener distintos significados dependiendo de la combinación de objetos y el tema de la obra. Hay una división muy delgada entre las categorías de este tipo de pintura, pero esta división coincide con el tema de la mayoría de las pinturas de Naturaleza muerta tempranas: la fragilidad y la transitoriedad de la existencia humana.

Estas pinturas representan simbólicamente conceptos como vida, muerte y resurrección.

Muchos de esos símbolos que representan la vida tienen significados que se refieren a la brevedad o fragilidad de la misma. La vida está representada por símbolos de la época, como velas, el reloj de arena, humo, lámparas de aceite y pompas de jabón. Estos símbolos son todos los recordatorios de los límites de una existencia humana humilde. La transferencia de significado es obvia, la vida es tan frágil como una copa de cristal, una burbuja de jabón o pasa tan rápido como el polvo o arena del reloj.

Otros símbolos de vida incluyen los ya citados mensajes morales de moderación, riqueza y fidelidad.

La muerte física a menudo es representada por la aparición de un esqueleto o un cráneo, la putrefacción y desintegración de frutas o flores, platos rotos, arquitectura desmoronada y conchas marinas, cuyo significado es muy parecido al del cráneo, son envoltorios que alguna vez tuvieron vida y hoy no son más que una concha vacía. Símbolos

de resurrección son los símbolos de la eucaristía, como espigas de trigo, uvas, tallos, pan y vino. Símbolos de la Cruz y el sufrimiento de Cristo son el nogal y cardos. La hiedra, ramas de laurel o una corona de laurel son símbolos más generales de la resurrección.

Significados simbólicos de los objetos representados en la Naturaleza muerta			
Símbolos de la brevedad de la vida o paso del tiempo	Símbolos de resurrección	Símbolos de muerte	Símbolos de Eucaristía.
Cráneo, reloj, reloj de arena, vela, lámpara de aceite, algo que se quema y se consume, humo, burbuja de jabón, rosas, pensamientos, rata, mariposa.	Espigas de trigo, ramas de laurel, hiedra, coronas de hierba coronando una calavera.	Esqueleto o calavera, sapo, conchas, pétalos de flores, objetos de cambio, desintegración de los objetos.	Tallos de trigo, pan, vino, uvas.

(Lopez, 2011: 54)

Algunos otros significados son los siguientes:

- Manzana: el pecado original.
- Ramo de flores Amor divino.
- Nuez, espina: agonía de Cristo o la Cruz.
- Objetos exóticos y domésticos: posesión de las cosas.
- Delfines: fidelidad y amistad. Trompeta realeza religiosa.
- Putrefacción: la belleza termina en la piel.
- Insectos: ataduras terrenales (más adelante se extenderá el tema).
- Aroma: amor divino.
- Iris y Colombina: Trinidad.
- Ventana abierta: el mundo.

- Sol: Dios.
- Girasol: la luz divina.
- Queso: moderación.

“En Flandes y Centro Europa, más que en España, las vanitas se representan con insectos tales como la mosca, el escarabajo, la mariposa, el gusano o la abeja, con una clara simbología religiosa.” (Lopez, 2011: 54)

Los insectos simbolizan:

- La mosca simboliza el alma errante, pero también representa lo molesto, lo insoportable, lo inmundado, lo sucio, como la enfermedad, y por ello se convierte en símbolo de la muerte, de los espíritus malignos, del mal, del demonio. Está representada en prácticamente todas las pinturas de naturalezas muertas de artistas flamencos de finales del siglo XVI y XVII...
- El escarabajo representa la resurrección. En el Antiguo Egipto está bastante representado. Habitualmente fue utilizado como amuleto y colocado en los vendajes de las momias. El escarabajo lo vemos representado en cuadros de Jacob van Hulsdonck y en Georg Flegel, entre otros.
- La mariposa representa el alma, no sólo en el mundo católico, sino también en el griego... Representa la belleza pasajera, por tanto la fugacidad de la vida, así como la vanidad y lo superficial, lo fatuo.
- El gusano simboliza la vida que surge de lo putrefacto. Esa simbología es común para muchas culturas ... En la Alta y Baja Edad Media, los países católicos, por el aspecto del gusano, se le identificó con el demonio.
- La abeja está representada sobre todo por los pintores flamencos de flores y dulces, así como por los que presentan manjares, entre los que se encuentra, una vez más, Osías Beert el Viejo. La abeja simboliza la laboriosidad, el amor y la inmortalidad, así como la sociabilidad, no olvidemos que la abeja vive en comunidad y que está dominada por la abeja reina, por lo que también la abeja representa la monarquía...
- La libélula representa lo perverso, lo diabólico, la desgracia, a Satanás. La simbología de la libélula es extraordinariamente rica en diferentes culturas...

- El ratón simboliza el tiempo por su forma de comer, buena fortuna cuando son blancos, cuando son negros representan los pecados de los fallecidos. Mordiendo la nuez representa la cruz de Cristo.
- El papagayo simboliza el mal, representado en un cuadro de Jan Pauwells Gillemans II, así como en otro cuadro de grandes dimensiones...

(Lopez, 2011: 54)

Si bien la vanitas encuentra su máximo esplendor durante el Barroco y la Contrarreforma, siendo usada por ambos bandos con ideas similares, su popularidad se extiende hasta bien entrado el siglo XVIII, e incluso hasta nuestros días. La representación de la fugacidad de la vida y de los lujos que en esta pueden disfrutarse parece ser una de las formas de “Memento Mori” más exitosas de todos los tiempos. Si bien muchas veces su verdadero significado se ha perdido, como es el caso de los Bodegones o los cuadros de ramos de flores, en algunos casos como es el de la Vanitas tradicional, con cráneos o frutos en descomposición, el significado verdadero, el recuerdo de la mortalidad humana es ineludible y muy claro.



Imagen 37. Homo bulla de Jacques de Gheyn el viejo.

La muerte alada.

Durante el barroco en Italia la mayor parte de las esculturas que se mandaron construir estuvieron vinculadas a los monumentos funerarios. Los ricos que podían costearse el ser enterrados en las iglesias, querían un monumento dentro de estas para marcar sus tumbas, lo mejor y mas prestigioso era tener una capilla de familia, pero estas estaban reservadas a un número limitado de familias sumamente ricas y con poder político. Por esto último, en general la mayor parte de los monumentos funerarios se encuentran encastados en las paredes y pilares de las iglesias.



Imagen 38. Alegoría de la Muerte. Tumba de Alessandro Valtrini por Gian Lorenzo Bernini. Iglesia de San Lorenzo in Damaso. Roma, Italia.

Gian Lorenzo Bernini diseñó muchos monumentos funerarios de diverso tamaño y costo, para satisfacer las diversas necesidades de sus clientes. Dos pequeños monumentos que diseñó en el 1640, pero no llegó a construir, fueron de fundamental influencia en la época tanto para los artistas como para los clientes, sobre todo en la última parte del siglo XVII y durante el siglo XVIII.

Las tumbas de Alejandro Valtrini en San Lorenzo en Damaso y la de Hipolito Merenda en San Giuseppe alla Lungara muestran una representación de la muerte en forma de un esqueleto alado sosteniendo un retrato de los muertos o una inscripción en conmemoración. Ambos monumentos no son parte de una capilla, sino que están en la pared de la fachada interior de las respectivas iglesias. Estos esqueletos alados son una representación tanto de la muerte como un “Memento Mori” funerario.

“[Estas tumbas] Desafían la norma tradicional de las estructuras arquitectónicas estáticas, simulando cortinas que fluyen en las

cuales las inscripciones parecen flotar. Dinámicos esqueletos de muerte en estos dos monumentos conmemorativos aparecen por primera vez en la escultura italiana de tumbas. Blunt ha citado la idea bíblica relacionada con esto " La muerte se lleva a un hombre como el viento barre la paja, hojas secas y la hierba del campo". Así los de Merenda y Valtrini están entre los primeros monumentos de Bernini en los que muestra dos motivos que dominaran sus últimas obras: las figuras de muerte animada y los pliegues de las cortinas." (Bernstock, 1981:212)



Imagen 39. Tumba de Hipolito Merenda en la iglesia de San Giuseppe alla Lungara, de Gian Lorenzo Bernini. Roma, Italia.

El monumento al Papa Urbano VIII fue emplazado por Bernini en el lado norte de la tribuna de San Pedro. El monumento terminado en 1644 sigue en cierta medida el patrón de las tumbas Medici de Miguel Ángel en Florencia, pero la elección de diferentes materiales

(bronce y diversos tipos de mármoles) demuestra el interés de Bernini para el efecto pictórico del monumento, pues tiene una riqueza en color que difiere de las citadas tumbas renacentistas.



Imagen 40. Detalle de la tumba del Papa Urbano VIII de Gian Lorenzo Bernini. Basílica de San Pedro. Ciudad del Vaticano.

Bernini fue siempre muy estricto para asegurar que sus obras fueran situadas en la posición exacta que él había asumido para ellas y sin duda el hecho de que en la mañana que el sol ilumina la parte inferior de este monumento fue cuidadosamente planeado por él. Por unos minutos el ángel de la muerte, representado por un esqueleto con alas doradas, se muestra en el acto de rasgar el nombre del Papa, recibe luz directa de una ventana muy distante en la cúpula. El efecto es espectacular como el resto del monumento está en la oscuridad. Una vez que el monumento de que la estatua de bronce se retira casi en la sombra se aleja de la luz directa.

La muerte alada es un símbolo funerario que coloca una tablilla o la rasga, según se quiera interpretar, al basamento con el nombre el papa “Urbano VIII Barberini, pontífice máximo”. Pero esta muerte esta mas relacionada con la fama que con la condicion mortal del papa, como nos dice Blunt:

“Aunque la muerte alada triunfa sobre el cuerpo mortal de Urbano, esta duerme en la sombra de la fama de un Papa, representado por un retrato radiante y un cartucho con una inscripción. Así, la muerte parece rendirse a la fama, sin realmente unir fuerzas con ella, como lo hace en los posteriores monumentos funerarios de Bernini” (Blunt en Bernstock, 1981:229)¹⁷



Imagen 41. Detalle de la tumba del Cardenal Giuseppe Ranato Imperiali, en la basílica de Sant’Agostino, hecha por Paolo Posi y Pietro Bracci. Roma, Italia.

¹⁷ Blunt and H. L.Cooke, *The Roman Drawings of the XVII and XVIII Centuries* .at Windsor Castle, London, 1960, 23, No. 33.



Imagen 42. Tumba del Papa Alejandro VII por Gian Lorenzo Bernini. Basílica de San Pedro. Ciudad del Vaticano.

Una representación dramática de la muerte, también de Bernini, marca el monumento del Papa Alejandro VII data del año 1678 y está ubicada en basílica de San Pedro. El monumento presenta varios cambios al tradicional monumento papal: el Papa es retratado mientras está rezando de rodillas, su cabeza no lleva la mitra ni la tiara papal. Diferentes materiales se utilizaron para conseguir un efecto de color, pero lo más llamativo es el brazo de un esqueleto sosteniendo un reloj de arena. Inicialmente el espectador no ve el esqueleto que está cubierto por una especie de cortina de mármol. Como si nos indicara “Tempus fugit” haciendo de la representación de la muerte no solo un “Memento Mori” sino una vanitas y hasta una representación del padre tiempo.

“Panofsky relata que durante el renacimiento, el Tiempo, que se había apropiado de muchas cualidades del Saturno con la guadaña, llegó a ser cada vez más relacionado con la Muerte. Cráneos y esqueletos prevalecen en las tumbas de 1570 en adelante a menudo adornados con alas que simbolizan del vuelo rápido del tiempo y lo repentino del destino. Como señala Wittkower, Bernini sigue una larga tradición cuando concibe al Tiempo y a la Muerte tan estrechamente

ligados: el Tiempo trae destrucción y muerte, pero también revela la verdad. Panofsky añade que la muerte, también produce destrucción, cuando se conmemora la vida que ha terminado; el esqueleto alado con un reloj de arena en la tumba de Alejandro VII ... sugiere que las ideas de Bernini de la muerte y el tiempo son 'están tan indisolublemente fundidas que puede decirse que uno ha asumido el papel del otro'. (Bernstock, 1981:228)

Existen otras representaciones de la muerte alada, en el monumento al Papa Clemente X en la basílica de San Pedro diseñado por Mattia de Rossi, para recordar al espectador de la vanidad de la vida. No es ya un esqueleto completo si no un cráneo, en este caso el cráneo lleva una peluca, estos cráneos voladores espelucados se encuentran a los lados del monumento por lo que no son muy fáciles de ver en la mayor parte de las fotografías. Un cráneo muy similar, usando una corona de laurel, fue diseñado por Paolo Posi en 1766 por el monumento del cardenal en San Agostino.

Pronto otras representaciones de esqueletos alados se dejarían ver en las distintas iglesias romanas, algunas incluso en la fachada y no como parte de los monumentos funerarios.

El imperio mórbido.

La era victoriana es una de esas épocas particularmente avocadas al recuerdo de la transitoriedad de la vida y al constante recuerdo de la muerte y de los seres queridos que se han marchado. De hecho buena parte de la vida y de la forma de vivirla esta relacionada con el luto o con los últimos momentos de los seres queridos.

Los victorianos estaban obsesionados con la muerte.

Con una mortalidad alta, una expectativa de vida corta, toda una serie de rituales de duelo y la cabeza del estado, la reina Victoria, dedicada al duelo y al luto por cuarenta años, este periodo esta imbuido de manera radical en la muerte.

El "Memento Mori" toma una importancia y una cotidianeidad particulares. Especialmente en el uso de joyería de duelo, la cual está fabricada en metales preciosos y

esmalte negro, y tiene la forma de la iconografía tradicional del “Memento Mori”, cráneos, esqueletos o leyendas alusivas a la muerte. Acompañando esta joyería de duelo viene todo un elaborado ritual de luto.

Tras la muerte de un ser querido, tanto hombres como mujeres debían seguir reglas estrictas sobre cómo actuar y la sociedad esperaba que todos las siguieran, esto incluía una forma específica de comportarse y de vestir. Tras la muerte de un marido, se esperaba que la viuda entrara en un período de luto completo, también llamado primer duelo, que duraba 366 días exactamente. Durante este tiempo sólo se le permitía vestir de negro y no podía aparecer en público portando ningún otro color. Tampoco era permitido aparecer en público sin un velo negro sobre su rostro para mostrar su ahora estatus de viuda. Si la mujer era pobre o tenía hijos que mantener, se le permitía buscar un nuevo marido después de este período de un año y un día. Sin embargo, si no tenía dependientes o necesidad de dinero, entraría a un segundo período de luto, que se prolongaba durante nueve meses más.

El Segundo duelo significaba una atenuación de las normas. El velo podría ser eliminado o levantado en público, pero la etiqueta dictaba que el negro seguía siendo el único color permitido para vestir. Durante este segundo período es en el que podía usarse la joyería de duelo, y sería el único tipo de joyas que una viuda tenía permitido llevar hasta el final oficial de su luto.

Después del segundo luto llegaba la etapa final del duelo victoriano tradicional: el tercer luto. También se llama medio-luto, este tenía una duración de entre tres y seis meses. Durante este tiempo podría empezar poco a poco a aparecer en reuniones sociales y usar ropa colorida otra vez. La viuda podía guardar sus joyas de duelo y empezar a usar joyería normal.

La reina Victoria fue un ejemplo extremo de esto. Su marido murió en 1861, y permaneció vestida de luto por el resto de su vida, cuarenta años, hasta su muerte en 1901.



Imagen 43. Joyería de duelo. Victoria and Albert Museum. Londres, Inglaterra.

Las tradiciones de luto para los hombres eran similares a las de las mujeres, se esperaban que comenzaran a vestir de negro y no usar joyas, o solamente joyería de duelo, pero el duelo masculino era diferente del luto femenino por el papel del hombre en la sociedad como trabajador o generador de ingresos.

Uno de los materiales más populares utilizados para la fabricación de joyería de luto era una gema semipreciosa llamada azabache.

El azabache fue utilizado para hacer joyería de duelo tradicional como, dijes, relojes, collares, anillos, prendedores y broches, el otro material popular para la fabricación de joyería de duelo era el pelo humano. Los Medallones de luto eran una pieza muy popular de la época victoriana a menudo tenían compartimentos o ventanas en la parte posterior donde un mechón de cabello de los difuntos podía guardarse como un recuerdo.

El protocolo victoriano de luto, junto con joyas de duelo victoriano, terminaron con la muerte de la reina Victoria en de 1901.

La joyería de luto es anterior a la época victoriana, ha existido durante siglos, pero es un tipo de joyería que está estrechamente relacionado con los victorianos debido a su continua conciencia de la fragilidad de la vida y el estricto protocolo que tuvieron que seguir cuando estaban de luto.

Llevaban joyería de duelo para poder seguir vistiendo bien durante el periodo de luto, podía seguir viéndose elegantes y al mismo tiempo reflejar su estado actual de duelo. Este tipo de joyería casi siempre era negra y tenía motivos de vida y muerte en sus diseños, tales como corazones, ataúdes y cráneos. Algunas piezas son particularmente intrincadas y mórbidas, como es el caso de pequeños ataúdes completos con ricos adornos en la tapa, esta puede retirarse para dejar ver al pequeño esqueleto que contiene. Este tipo de joya era generalmente de oro esmaltado y mientras el ataúd tenía los decorados en esmalte negro el esqueleto interior podía estar esmaltado en color blanco.

Durante el siglo XVII, estos objetos fueron producidos para una exclusiva y elitesca clientela, ya que representaban el estatus social de los muertos y servían como un permanente “Memento Mori”. La nueva joya de duelo de la época romántica perdió relación con su valor económico y se definió más por su valor emocional e íntimo.

El enfoque del duelo ya no es sobre el estatus y fama del muerto sino los dolientes y su luto. Las estructuras sociales se reajustaron, también se efectuó una división entre las

esferas femeninas y masculinas y su forma de vivir el luto, como ya se explico anteriormente. En el siglo XVIII, el luto se convirtió en una tarea esencialmente femenina.



Imagen 44. Joyería de luto hecha con cabello humano. Arriba, anillo de esmalte negro y cabello trenzado. Abajo, brazaletes, broche, aretes y anillo de cabello trenzado y oro.

La cultura se enfoco en el duelo y sus representaciones y asociaciones visuales (mujeres dolientes vestidas de negro, tumbas, cipreses solos, etc.) por lo que no extraña el auge de la joyería de duelo y que tomara una dirección particular, el uso de cabello humano como materia prima para la producción de joyería. En joyas de duelo del periodo barroco el pelo se presenta como un solo rizo. Durante el siglo XVIII se desarrollaron nuevas técnicas para convertir el fino material en formas artificiales. Pero la fascinación sentimental con el pelo como un poderoso medio de memoria no sólo puede ser explicada como un efecto secundario del desarrollo de la joyería de duelo. Para que tenga la función de un recuerdo tiene que dársele ese significado.

Así el portador de joyas de luto, que funcionan como un recuerdo se presenta como participante en una red íntima, de la cual se excluyen otros espectadores. Este tipo de

joyería es un secreto exhibido. Para que el pelo se convierta en materia prima para el recuerdo, debe cortarse del cuerpo. El momento del corte da al pelo un nuevo estatus. El pelo separado puede durar para siempre, mientras que el cuerpo no lo hará. Además, el pelo separado ya no volverá a crecer, encarna tiempo materializado una época que es solamente pasado. (Holm, 2004:140)

Así la joyería de duelo hecha con el cabello de un ser querido, lo representa y lo mantiene presente, en una corporalidad sinéctica. Donde una pequeña parte pasa a

significar el todo. Su función como “Memento Mori” es así más íntima y particular que otras representaciones de este tipo.

De cómo una fuente se convirtió en un Pato.

Historia de los autómatas

Uno de los autómatas más antiguos del que se tiene registro fue una de las maravillas de Constantinopla: el Gran Salón del Trono del Emperador. Además del magnífico trono de Salomón, que podría ser elevado hasta el techo, la cámara ofrecía un árbol de bronce con autómatas en las formas de un león y aves de diferentes especies, que rugían y trinaban cuando la gente se acercaba. La narración de este magnífico salón la obtenemos de Liudprand, obispo de Cremona, quien en 968 fue enviado en una misión a Constantinopla. Este salón estaba probablemente basado en los diseños de Herón de Alejandría. Estos conocimientos de sofisticada mecánica se habían perdido en el mundo latino después de la caída del Imperio Occidental.

“A lo largo de la Edad Media y el Renacimiento muchos miraron tales maravillas y el arcano aprendizaje necesario para su construcción como mágico, con toda la ambivalencia que llevaba ese concepto en el mundo cristiano. Así que el motivo del autómata en el contexto premoderno sólo puede ser explicado a través de la comprensión de la compleja relación entre lo mecánico y lo mágico. El escritor de ciencia ficción Arthur C. Clarke famosamente afirmó que "cualquier tecnología lo suficientemente avanzada es indistinguible de la magia".”(Minsoo, 2011:55)

Durante el Renacimiento, incluso después de que muchas obras antiguas en la mecánica y las matemáticas fueron redescubiertas y se hizo uso de ellas, estos campos siguieron considerándose como mágicos.

Hay que hacer una distinción entre lo mágico y lo mecánico, por eso para el propósito del presente trabajo no se utilizarán referencias a autómatas o artefactos considerados como tales, que no puedan entenderse como artilugios propios de la mecánica. Así la historia de los autómatas deberá comenzar con el Renacimiento y el redescubrimiento de los trabajos sobre mecánica de la Grecia Clásica; lo que deja de lado maravillas mitológicas o de leyenda que generalmente se incluyen en la historia de los autómatas.

La historia de los autómatas es en buena medida la historia de los dispositivos mecánicos. Estos comienzan en la antigua Grecia, pero será el momento de su mayor gloria cuando durante el Renacimiento estos conocimientos sobre mecánica se rescataron y pusieron en práctica. Es este el momento en que la historia de los autómatas como tales comienza.

Los escritos clásicos griegos de Ctesibio, Philon y Herón, perdidos durante la Edad Media para Occidente, habían sido conservados en los trabajos de los árabes y bizantinos. Fueron traídos de vuelta al público europeo durante el Renacimiento y ejercieron una considerable influencia en el pensamiento científico del momento. El poder tener acceso a estos escritos condujo a la publicación de numerosos comentarios de escritores italianos y de otros países en los siglos XVI y XVII, provocando un gran interés por la hidráulica y la neumática, así como su aplicación a los autómatas. Estos comentarios no sólo contenían los textos y sus traducciones, sino que también tenían bocetos y diseños en un intento de explicar e ilustrar los mecanismos antiguos.

Fragmentos de los escritos de Herón fueron los primeros trabajos griegos sobre el tema en ser traducidos. En un principio aparecieron en latín (el idioma de la ciencia en la época) traducidos en la obra de Giorgio Valla publicada en 1501, seguida de las traducciones completas al mismo idioma de Commandini en 1575.



Imagen 45. Aeolipile, o maquina de vapor de Hero de Alejandría.

La obra que provocó el mayor interés entre los eruditos del Renacimiento fue “la Neumática”, que fue traducida y publicada por primera vez en 1589 por Giovanni Battista Aleotti, en la cual el traductor incorporó algunas ideas propias. Otras versiones siguieron rápidamente, la más conocida la de Alessandro Giorgi da Urbino entre 1592 y 1595.

Una de las más grandes obras que surgió de esta literatura fue un volumen bilingüe en francés e italiano titulado *Le Diverse e Artificiose Macchine* (máquinas diversas e ingeniosas) por el Capitán Agostino Ramelli. Gozó de gran popularidad en Francia, Italia, España y

también en Alemania. El trabajo de Ramelli no era una traducción de Herón,

aun que estaba basado en su mayoría en las escrituras griegas antiguas. Ramelli describe e ilustra por primera vez la bomba rotatoria, detalles mecánicos de molinos de viento y un dique de pilotes entrelazados, así como otros avances tecnológicos.

Al igual que otros escritos de la época, Ramelli incluyó varios ejemplos de autómatas en forma de pájaros, que accionados hidráulicamente, cantaban.

La “Pneumaticorum Libri Tres” del napolitano Giambattista della Porta, que fue publicada en latín en 1601 y que posteriormente fue traducida al italiano por uno de sus discípulos, fue una de las más notables ya que este libro no era una traducción de las obras griegas si no una visión personal sobre el tema.

Igualmente importante fue “Les Raisons des Forces Mouvantes avec Diverses máquinas tant Utiles que Plaisantes” (las relaciones de fuerzas de movimiento, con varias máquinas, tanto útiles como agradables), publicado en Frankfort en 1615.

El autor, Salomon de Caus (1576-1626), fue un ingeniero francés al servicio del Elector Palatino. En este trabajo estaba particularmente preocupado con la producción de jardines y exhibiciones hidráulicas; aplicó los principios de la hidráulica para la solución de diversos problemas, en el que la influencia de Herón es obvia, también describía jardines y grutas que fueron la base para famosas construcciones posteriores.

La aplicación más importante de la hidráulica griega fue hecha en los siglos XV y XVI para los elaborados jardines de las mansiones y palacios reales del renacimiento europeo. Estos mecanismos de la época de Philon y Herón se usaron con pocos cambios a los diseños originales. Las grutas de los jardines europeos emplearon la misma combinación de mecanismos que se había utilizado en los tiempos antiguos, sólo diferencias en los decorados que corresponden a la época.

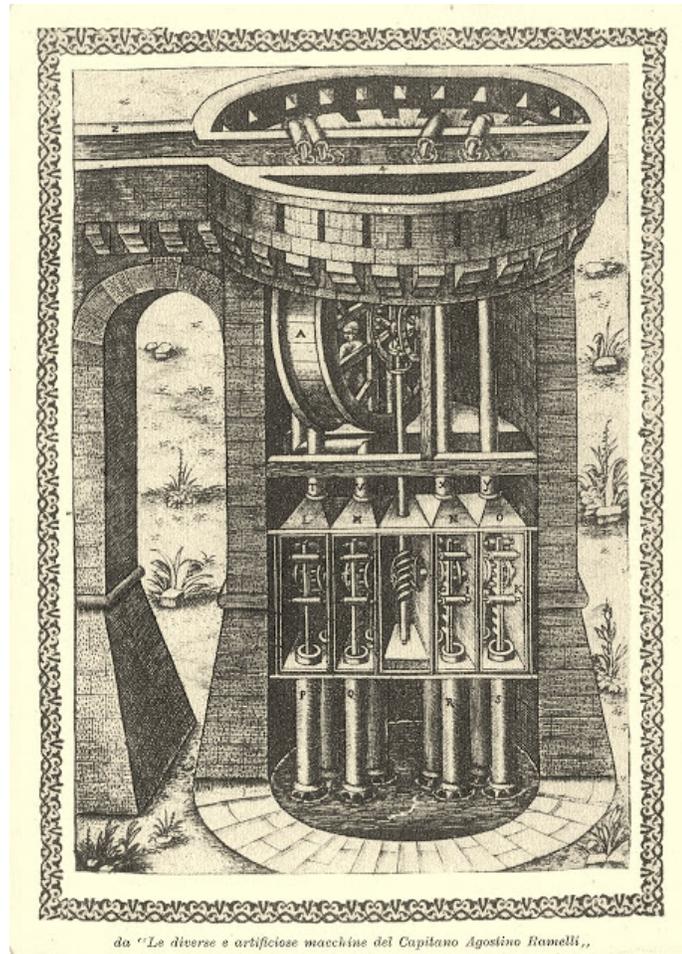


Imagen 46. Página del *Pneumaticorum Libri Tres* de Giambattista della Porta.

Usando como prototipo los jardines de acuáticos construidos por del Conde de Artois a finales del siglo XIII, para su castillo de Hesdin, se estableció un nuevo canon para el diseño y construcción de este tipo de parques¹⁸.

Estas máquinas neumáticas e hidráulicas tuvieron su mayor desarrollo en Italia. En la Villa d ' Este en Tivoli, destacó particularmente la bella estatuaria adornando la villa y los jardines, que eran reproducciones de las mejores esculturas romanas. Desgraciadamente sólo las cascadas y fuentes sobreviven hasta nuestros días. Las “curiosidades mecánicas”, los órganos que tocaban música con el acompañamiento de la caída de agua y dispositivos que imitaban el sonido de las trompetas, no han llegado hasta el día de hoy. En la villa archiducal de Scarperio en la Toscana, destacó especialmente el casino del archiduque de Florencia, con sus molinos movidos por agua y aire usados para operar los relojes de las pequeñas iglesias, animales, soldados y otros autómatas.

Uno de los más famosos mecanismos de agua del siglo XVII fue construido en el castillo Hellbrunn, basados en diseños del ya mencionado ingeniero Caus, para el arzobispo Marcus Sitticus en 1646. Aun cuando los dispositivos hidromecánicos originales han sido reemplazados por formas modernas de propulsión, estas curiosidades son todavía funcionales.

La mayor novedad en Hellbrunn todavía existente. Es un teatro mecánico instalado sobre un área plana donde anteriormente estaba situado un grupo de autómatas llamado la fragua de Vulcano. El teatro, añadido a la instalación en 1725 por un artesano de Nuremberg llamado Lorenz Rosenegge, tiene doscientas cincuenta y seis figuras, de las cuales ciento diecinueve están animadas por medio de una turbina de agua con un solo eje horizontal que pone en funcionamiento una serie de levas que regulan los movimientos de las figuras por medio de los alambres de cobre. Un poderoso órgano hidráulico proporciona música de fondo y cubre el ruido del mecanismo. La vida de un pueblo entero tiene lugar en un escenario que mide unos tres metros de ancho. En el ala izquierda del teatro se muestran procesos de construcción, con los obreros ejerciendo sus respectivos oficios.

¹⁸ En realidad la mayor parte de estos parques, tenían fuentes y lagos artificiales, así como grutas. Algunas de las estatuas tenían movimiento, impulsado por mecanismos hidráulicos.



Hellburnn, fuentes.



Hellburnn teatro hidráulico.

Los autómatas y las obras hidráulicas del renacimiento sin duda alcanzaron su pico más alto de desarrollo en los jardines del castillo real de Saint-Germain-en-Laye, que había servido a menudo como la residencia de los reyes de Francia. A finales del siglo XVI el rey Enrique IV amplió el castillo, que se convirtió desde entonces en la principal residencia real. Para efectuar estos cambios, Enrique pidió prestado al archiduque Fernando I de Médici a Tommaso Francini (1571-1651), un joven arquitecto y mecánico florentino. En 1598 llegó a Francia acompañado por su hermano menor, Alessandro Francini. Su primera asignación en Saint-Germain-en-Laye fue embellecer una serie de terrazas con grutas y fuentes. Estas terrazas, entre el jardín y el Sena, fueron sostenidas con galerías abovedadas de gran tamaño, que permitía el paso del agua de una a otra. Francini ideó un elaborado mecanismo hidráulico, utilizando un afluente del río cercano. La atracción principal era una gran fuente, de la que descendía el agua por medio de canales intrincados y se acumulada en los embalses colocados dentro de las bóvedas de las galerías. Por medio de una multitud de tubos secundarios, estos reservorios suministraban agua a las grutas y las fuentes de las galerías y proporcionan la fuerza para mover los diversos mecanismos.

Por desgracia el proyecto fue abandonado por ser demasiado costoso y por que la corte se trasladó a Fountainbleau. Hoy solo quedan algunos grabados realizados por Abraham Bosse en 1625 de dibujos originales de Francini. Los hermanos Francini pasaron a embellecer el parque en Fontainebleau con una serie de grutas y fuentes. En 1661 diseñaron una serie de obras hidráulicas para el Palacio de Versalles para el rey Luis XIV.

Así como las grutas de los jardines del Renacimiento estaban basados en los dispositivos hidráulicos y neumáticos de la antigua cultura griega, la misma influencia se filtrada en el campo de la relojería. Esto se evidencia en los relojes de agua monásticos medievales.

No es raro que los mayores avances en el desarrollo de autómatas, de relojes astronómicos y de los mecanismos en general, tengan un origen común en la cultura griega; sin embargo esta disciplina recibió su mayor impulso desde el arte de la relojería con el desarrollo de un reloj mecánico en el Renacimiento, pasando de la hidráulica a la mecánica.

Uno de los factores que influyó enormemente en el establecimiento de la manufactura de relojes fue la organización de los gremios de artesanos y su creciente poder. En este

contexto emergieron gradualmente autómatas totalmente mecánicos con aparente acción de respuesta, sustituyendo las cuerdas y palancas de un autómata de reloj por un mecanismo de relojería que lo movía de manera realista. Un ejemplo sobreviviente de este tipo es el gallo del primer reloj instalado en 1350 en la catedral en Strassbourg.

Con la llegada del relojero, un nuevo artesano, la primera conversión de la hidráulica y la neumática a los autómatas puramente mecánicos que ocurrió en Europa fue probablemente el “jacquemart”¹⁹, complemento de los relojes públicos en las torres de las iglesias. Estos autómatas eran verdaderamente gigantes para conseguir una mayor visibilidad. Cuando se incorporó a los relojes comunales el señalamiento de los cuartos de hora, fue una nueva oportunidad para la adición de otros autómatas para tocar las campanas, y con el curso de tiempo el jacquemart desarrolló toda una “familia”.

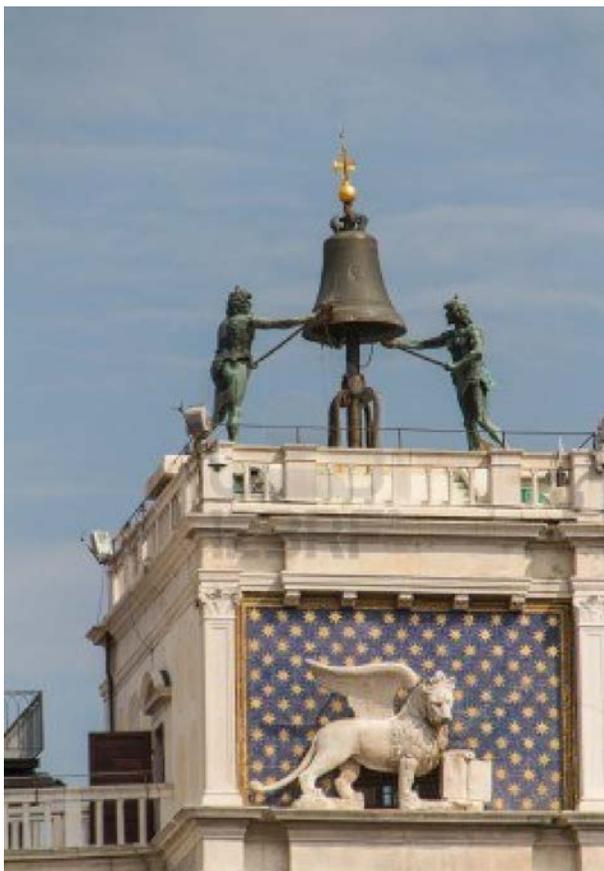


Imagen 47. Jacquemart de la basílica de San Marcos. Venecia, Italia.

Pronto escenas religiosas fueron retratadas por autómatas en la faz de las torres de reloj. La representación más popular sería la que presentaba a la Virgen y el niño, que aparecían por una puerta frente a la torre del reloj, cada vez que el jacquemart en la parte superior de la torre tocaba la hora. Cuando la Virgen aparecía, los Tres Reyes, seguidos a menudo por los pastores, aparecían por otra entrada, pasaban ante la Virgen, se arrodillaban y quitándose las coronas le ofrecían sus regalos, moviéndose posteriormente para desaparecer por otra puerta. Entre los ejemplos más representativos de estos jacquemart y autómatas están las figuras que sobreviven en el reloj de la torre de San Marcos en Venecia, que datan del

¹⁹ Un jacquemart es un autómata que representa una figura tallada en madera o metal, que indica las horas tocando una campana con un martillo.

siglo XV.

Finalmente el desfile de autómatas fue copiado en los relojes comunales en otras formas. En lugar de figuras religiosas, los autómatas tomaron la forma de heraldos, reyes, guerreros y otras figuras de leyenda e historia. En el transcurso del tiempo, los grandes relojes públicos sirvieron de inspiración a muchos de los relojes dramáticos que se produjeron posteriormente. A menudo estos son reproducciones en miniatura de sus contrapartes más grandes, con figuras que golpean las campanas con sus manos o pies, y autómatas que aparecen a través de aberturas en intervalos.

Es la época en que se comienzan a realizar distintos tipos de autómatas que mimetizan animales y seres humanos, movidos por los nuevos mecanismos mecánicos en lugar de los movidos de forma hidráulica o neumática. En la antigüedad hubo casos aislados de cabezas parlantes de las cuales se afirma fueron construidas por Albertus Magnus, Roger Bacon, Gerbert y Roberto Grosseteste. Quizás de mayor importancia en este sentido fueron el León mecánico de Da Vinci y los dos autómatas creados por Johannes Müller, llamado Regiomontanus (1436-1476). Uno de estos parece haber sido una mosca de hierro, que Regiomontanus presentó al Emperador Maximiliano, y el otro era un águila de leyenda que se supone escoltaron al emperador hasta las puertas de la ciudad de Núremberg.

Igualmente interesante fue el dispositivo atribuido a Virgilius, obispo de Nápoles. Se dice que construyó una gran mosca de bronce que ahuyentó a todas las moscas en la ciudad con tanto éxito que durante un período de ocho años los alimentos en las tiendas nunca se descompusieron. Lo más probable es que estos autómatas medievales fueran solamente un engaño y no mecanismos reales.

Estos mecanismos apócrifos prepararon el terreno para el mayor logro en el mundo de los autómatas: el androide²⁰. Este era una figura, totalmente mecánica, que simulaba un humano o animal vivo, cuyo funcionamiento aparentemente reaccionaba. El primer androide de que se tiene registro parece haber sido construido por Hans Bullmann de Nuremberg (?-1535). Bullmann produjo numerosas figuras de hombres y mujeres que se movía y tocaban instrumentos musicales. Durante el último año de su vida, fue convocado a Viena

²⁰ Es un término mencionado por primera vez por Albertus Magnus en 1270 y popularizado por el autor francés Auguste Villiers en su novela de 1886 "L'Ève future" (La Eva futura).

por el Emperador Fernando, para quien produjo una gran variedad de novedades antes de su regreso a su ciudad natal.

Otro pionero en la construcción de androides fue un contemporáneo de Bullmann llamado Gianello Torriano de Cremona (1515-1585). Cuando el Emperador Carlos V visitó Pavía en 1529, expresó el deseo de restaurar el Astrarium de Giovanni de Dondi, uno de los primeros relojes astrológicos construido en Europa. El gobernador de Milán, el Duque Fernando Gonzaga, recomendando a Gianello, quien era uno de los relojeros más importantes de Italia. Habiendo encontrado el Astrarium de Dondi sin posibilidades de reparación, se cree que construyó una réplica.



Imagen 48. La dama del laúd, atribuida a Gianello. Kunsthistorisches Museum. Viena, Austria..

Cuando el emperador abdicó en 1555 y se retiró al convento de San Yuste, estuvo acompañado por un personal de 50 empleados, entre los cuales estaba Gianello. El relojero dedicó su tiempo y su capacidad a la construcción de autómatas con los que trató de distraer a su enfermo y afligido monarca. La única obra sobreviviente que puede atribuirse a Gianello es un autómata llamado “la dama del laúd”, hoy en la colección del Museo Kunsthistorisches de Viena.

Con el tiempo los relojes y sus autómatas llegaron a ser menos complicados, evolucionando hasta los dispositivos científicos.

Un elemento crítico en la cadena de la evolución fue la combinación gradual del oficio de la relojería con el arte de la joyería, que dio lugar a algunas de las mejores obras de arte mecánico producido por las manos del hombre. La combinación parece haber ocurrido primero en Alemania, probablemente en el siglo XIV. Grandes centros de comercio para estos artículos de lujo se desarrollaron durante el siglo XVI en Núremberg y Augsburgo y en menor grado en Dresden y Ulm. Una gran imaginación fue empleada en la producción de una gran variedad de adornos de mesa, relojes y productos relacionados con el arte combinado de relojeros y joyeros, muchos de los cuales incluían figuras animadas.

Entre los ejemplos de esta unión de artes estaban las fuentes de mesa, de las que no han sobrevivido muchas. Una de estas, datada en el siglo XIV, es una fuente de plata dorada y esmalte que se encuentra en el Museo de Arte de Cleveland. Esta elaborada fantasía gótica es un ingenioso dispositivo con un total de treinta y dos puntos por los que vino o agua perfumada fluye.

Otra decoración de mesa similar a la fuente de mesa, representante del arte de la joyería en el mismo período, fue el Nef. Este era un contenedor para los utensilios de mesa, vinos, o especias, hecho en la forma de una gran nave labrada en bronce, oro o plata adornando con piedras y esmalte. En el siglo XVI, los joyeros comenzaron a modificar esta pieza mediante la adición de autómatas y mecanismos complicados. Se convirtió en un juguete de mesa, que a menudo incorpora un reloj, así como una variedad de figuras animadas que participaron en acciones complicadas.

Otro desarrollo, que se hizo posible como resultado directo de la habilidad del relojero renacentista, fue la introducción del sonido, al sustituir los mecanismos hidráulicos y neumáticos, por mecanismos autónomos. Los pájaros de Philon y Herón que cantaban por medio de aire comprimido o vapor, fueron las primeras máquinas en reproducir los sonidos de los seres vivos. Pero la primera innovación substancial para posibilitar la reproducción de sonido dentro de una unidad autónoma, fue el barril con puntas o cilindro. La acción de las puntas o clavijas conectadas a la circunferencia del cilindro o barril perpendicularmente al eje, podría transmitirse cierta distancia por medio de palancas simples mientras el cilindro gira. Si estas palancas estaban en contacto con válvulas de tubos de órgano, por ejemplo, las tuberías suenan mientras las clavijas continúan manteniendo contacto con las palancas. Este dispositivo hizo posible el funcionamiento de instrumentos de sonido automático totalmente mecánico. Una de las primeras aplicaciones de este dispositivo, de los cuales hay registro, fue hecha en un órgano de reloj presentado como un regalo de la reina Elizabeth de Inglaterra al sultán de Turquía en 1599. El reloj fue obra de un orfebre llamado Randolph Bull, relojero de la reina, mientras que el mecanismo del órgano fue construido por Thomas Dallam, que también supervisó la instalación del reloj en el palacio del sultán.

La combinación del cilindro anclado y la mecánica basada en la cuerda de resorte para proporcionar el sonido de los seres vivos y de los instrumentos musicales en autómatas, fue rápida. Esta combinación hizo posible una gran variedad de acontecimientos a finales del

siglo XVII y durante el siglo XVIII. Los más notables fueron los androides construidos en mediados del siglo XVIII por Jacques Vaucanson (1709-1782), que trajo la producción de los autómatas a su punto más alto de desarrollo. Vaucanson es incuestionablemente el inventor más importante en la historia de los autómatas, así como una de las figuras más importantes en la historia de la tecnología de la máquina. Es responsable del desarrollo inicial de las herramientas que más tarde inspiraría la obra de Sir Henry Maudslay y otros. Pero fueron, irónicamente, sus autómatas, que ocuparon un breve interludio en su vida, lo que le trajo fama y fortuna permanente.

Nacido en 1709 en Grenoble, Francia. Vaucanson era el más joven de una familia de diez hijos y exhibió gran capacidad mecánica a una edad muy temprana. Después de haber asistido a la Universidad de Oratoria en Juilly, estudió con los jesuitas en Grenoble y en 1725 se unió a la orden de los Mínimos de Lyon. Durante su período de entrenamiento, Vaucanson satisfacía a sus intereses mecánicos mediante la creación de ángeles que volaban automáticamente. Esto indujo al provincial de la orden a destruir su taller improvisado y Vaucanson utilizó el incidente como excusa para ser relevado de sus votos clericales.

Vaucanson se trasladó a París y, en contraste directo con su reciente vida religiosa, se entregó a una vida de libertinaje, mientras emprendió los estudios de la mecánica, música y anatomía. Desarrolló un interés en el estudio de la medicina y trató de construir una "Anatomía móvil" que reprodujera las principales funciones orgánicas. Las deudas, la enfermedad y eventualmente el aburrimiento, le indujeron a abandonar el proyecto. En cambio se dedicó a la construcción de sus famosos androides, que llevó a cabo con el único propósito de ganar dinero. Tuvo éxito más allá de sus sueños, pues sus dos músicos y el "pato que defecaba" lo hicieron rico y famoso en toda Europa.

En 1735 Vaucanson había comenzado a formular planes para la construcción del primer androide, que debía ser una figura de tamaño natural de un músico, vestido de manera rústica, que tocara once melodías con su flauta, moviendo las palancas de manera realista con los dedos y soplando en el instrumento con la boca. En octubre de 1737 el autómata se completó y exhibió primero en la Feria de Saint-Germain y posteriormente en Longueville. Todo París acudió a ver la obra maestra mecánica, la prensa fue extremadamente favorable y Vaucanson lanzó su carrera.

En el mismo año completó el segundo autómata, otra figura de tamaño natural, vestido como un pastor provincial y que tocaba veinte melodías en una flauta provincial con una mano y un tambor con la otra, con gran precisión y el ritmo de un buen ejecutante. Al mismo tiempo, Vaucanson completó el tercero y el más famoso de sus autómatas: “un pato artificial de bronce dorado que bebe, come pececitos del agua, digiere y excreta como un pato vivo”. En consecuencia, produjo la figura del pato de tamaño real en latón dorado de una forma simplificada, el cuerpo perforado con aberturas para permitir al público observar el proceso de digestión.

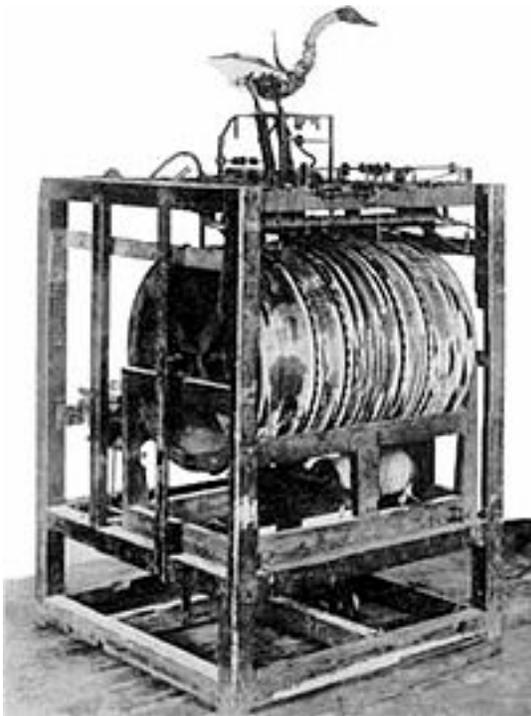


Imagen 49. El pato de Vaucanson. Desaparecido.

Era inevitable que, en el curso de la elaboración de estos complicados autómatas, Vaucanson debiera inventar varios dispositivos que posteriormente alcanzaron importancia tecnológica. Uno fue el primer tubo flexible de caucho de la India (hule), que tuvo una variedad de aplicaciones en muchos campos en el futuro y que Vaucanson ideó con el fin de simular los intestinos en el tracto digestivo de su pato. A pesar del considerable éxito de sus tres autómatas, Vaucanson se cansó de ellos rápidamente y los vendió en 1743. En 1741, había sido nombrado inspector en las fábricas de seda. Posteriormente inventó y perfeccionó un aparato para tejer automáticamente brocados que se ha atribuido erróneamente a Jacquard y un torno industrial para corte de metales con guías prismáticas. Eventualmente se convirtió en un examinador de nuevos inventos en maquinaria de la Academie Royales des Sciences y desarrolló una gran colección de máquinas de su propio diseño. De particular importancia fue una taladradora y una máquina para producir cadena sin fin, el concepto adelantado a su tiempo.

En el siglo XVII Kircher había afirmado que era posible producir una cabeza capaz de mover los ojos, labios y lengua, emitir sonidos y que pareciera estar viva. Inició la

fabricación de un dispositivo para distraer a la Reina Christina de Suecia, pero al parecer nunca fue completado. Un proyecto similar fue intentado en 1705 por Valentin Merbitz, rector de la Kreuzschule de Dresden, que dedicó cinco años a él. El próximo gran avance en este campo fue hecho alrededor de 1770 por Friedrich von Knauss de Viena, quien construyó no una, sino cuatro cabezas que hablan. Tres inventores produjeron resultados casi al mismo tiempo: el Abbé Mical en 1778, el Barón von Kempel y C. G. Kratzenstein, ambos en 1780. Numerosos inventores construyen cabezas parlantes en las próximas décadas, pero nunca con un gran de éxito.

Las imitaciones más exitosas de la vida humana en el mundo de los autómatas fueron los escritores mecánicos. Probablemente los primeros ejemplos bien conocidos eran cuatro máquinas inventadas y construidas por Friedrich von Knauss entre 1753 y 1760. En sus primeros modelos, la escritura simplemente fue trazada por una mano con una pluma. Para la cuarta máquina, la escritura fue ejecutada por una figura completa. Ninguno de los mecanismos estaba contenido en el cuerpo de la figura, si no encerrado en un globo metálico sobre el cual estaba colocada la mano o la estatuilla que escribía. Esta última máquina escribía un largo pasaje de ciento siete letras, adelantándose al trabajo de Jacquet-Droz por al menos dos décadas. Mientras que las tres primeras máquinas producían un texto programado, la cuarta, preservada hasta nuestros días en Viena, podía escribir cualquier frase compuesta por adelantado y podía también escribir dictado por medio de un control manual de teclas. Knauss, el inventor de estas cuatro máquinas, posteriormente fue el inventor de la primera máquina de escribir.

Los más espectaculares autómatas que han sobrevivido hasta nuestros días son el Escritor, el Artista y la Clavecinista, producidos por Pierre Jacquet-Droz (1721-1790) y su hijo Henry Louis (1753-1791) en Ginebra. Padre e hijo combinaron todos los desarrollos técnicos conocidos en su tiempo, en un esfuerzo para producir una máquina que imitara fielmente a un ser humano; sus esfuerzos fueron exitosos. El Escritor, una figura realista de tamaño natural de un niño sentado con un escritorio, es capaz de escribir un mensaje hasta de cuarenta letras. El Artista es una figura similar de un niño que hace cuatro bocetos: un perro, un Cupido, la cabeza de Luís XIV y los perfiles de Luís XVI y María Antonieta. La Clavecinista es la figura de una joven que toca, con la presión de sus propios dedos, las teclas del clavecín hecho especialmente para ella.



Imagen 50. La Clavesinista de Pierre Jacquet-Droz. Musée d'Art et d'Histoire. Neuchatel, Suiza

Otras dos figuras, casi tan notables como las anteriores, son el Mago y el Escritor del proyectista de Henri Maillardet (1745-?), un artesano que había trabajado con Jacquet-Droz. El Mago, sentado en un escenario construido sobre un reloj y una caja de música, responde a las preguntas impresas en tarjetas ovales insertadas en un cajón en el escenario. Si el cajón se abre y se cierra, sin una pregunta el Mago sacude su cabeza. Cuando una pregunta entra en el cajón, él se levanta lentamente, moviendo cabeza y ojos, y apunta a una pequeña puerta detrás de él que se abre para revelar la respuesta.

Además de la creación de androides y mecanismos similares, el siglo XVIII vio el aumento de la producción de los pequeños autómatas en una infinita variedad que combinan las artes mecánicas y las del joyero para el placer de los ricos. Pequeños pájaros artificiales, ingeniosamente ideados, encerrados en doradas cajas de rapé, imitan cantos de aves; animales articulados en miniatura, adornados con piedras preciosas y esmalte, y otras creaciones relacionadas fueron vendidas en gran número durante el siglo XVIII.

Una influencia considerable en la producción fue ejercida durante este periodo por el nuevo mercado para relojes occidentales y autómatas hacia el Oriente. Con la ayuda de las embajadas se exportaron en enormes cantidades. Empresas suizas e inglesas produjeron relojes y autómatas para cubrir la creciente demanda del mercado oriental.



Imagen 51. Reloj Huevo de Pascua de Carl Fabergé.

Carl Fabergé (1846-1920) representó la cúspide y el final de la producción de estas intrincadas maravillas. Fue el joyero y lapidario de la corte de los zares Alejandro III y Nicolás II de Rusia, y sus numerosos artilugios y chucherías, como sus Huevos de Pascua miniatura cubiertos de esmaltes y piedras preciosas, lo hicieron famoso en todo el mundo, de forma que incluso hoy en día los museos se arrebatan sus objetos.

Los autómatas han recorrido un muy largo camino desde sus humildes orígenes en las civilizaciones antiguas hasta los Huevos de Pascua de Fabergé, y a través de él han encarnado multitud de formas y propósitos.

Autómatas contemporáneos.

Los constructores de autómatas contemporáneos deben poco a los maestros mecánicos que, con la colaboración de fabricantes expertos, produjeron autómatas de lujo que engalanaron los salones de los ricos a mediados del siglo XVIII y durante el siglo XIX. En la actualidad los constructores de autómatas simplemente quieren infundir un poco de movimiento en sus obras de arte.

Algunos artistas contemporáneos experimentaron con el movimiento desde la década de los veinte y los treinta como Marcel Duchamp y Alexander Calder.



Imagen 52. Fanni la bailarina de vientre, de Alexander Calder. Whitney Museum. Of American Art. Nueva York, E.E.U.U.

Alexander Calder redescubrió el espíritu de los autómatas con la construcción de su pequeño circo de alambre. Calder manipulaba las pequeñas figuras de alambre, haciendo las voces del maestro de ceremonias que presentaba los actos, mientras movía sus pequeños personajes con poleas y mecanismos hechos del mismo material. (Peppé, 2002: 29)

Jean Tinguely, como Duchamp y Calder, quiso conferir movimiento a sus formas constructivistas. Hizo esculturas que se autodestruían y las llamadas “maquinas ruidosas”. (Peppé, 2002: 29)

Sam Smith es uno de los artistas con mayor importancia e influencia para

los constructores de autómatas contemporáneos. Sus obras generalmente tienen sólo unos pocos movimientos, por lo que no es considerado un constructor de autómatas como tal, pero se le reconoce por ayudar a formar una red de constructores de autómatas y por su colaboración con ellos. A mediados de la década de 1960, el trabajo de Smith se exhibió con un enorme éxito en Primavera y en la Portal Gallery, ambas galerías en Londres. (Peppé, 2002: 29)

Continuó su trabajo por las siguientes dos décadas y de diciembre de 1980 a febrero de 1981, la Serpentine Gallery en Hyde Park, Londres, celebró una gran retrospectiva del trabajo de Sam Smith. Imposibles de catalogar, las piezas de Sam Smith no eran ni juguetes ni escultura sino algo intermedio, que el mundo de las Bellas Artes no podía aceptar porque no podría definirlos. (Peppé, 2002: 31)



Imagen 53. Manet's Olympia, de Paul Spooner. Colección particular.

El Cabaret Mechanical Theatre (CMT) está perfectamente definido dentro del terreno de los autómatas. En 1979, Sue Jackson abrió, en Falmouth, Cornwall, una tienda de artesanías llamada "Cabaret". Este lugar tenía la única colección de autómatas contemporáneos en Gran Bretaña, realizados por artistas originalmente reclutados en Falmouth. En 1983, cambia el nombre a Cabaret Mechanical Theatre y dos años después se muda a Londres, lo que produce una ola de actividad en el mundo de los constructores de autómatas contemporáneos. Artistas como Ron Fuller, Paul Spooner, Tim Hunkin y Gary Alexander, han sido o son parte del grupo de trabajo del CMT, quienes son reconocidos como algunos de los mejores constructores de autómatas y difusores de esta forma artística en la actualidad. (Peppé, 2002: 37)

Capitulo 2

¿Que es un autómata?

Resumiendo la difícil tarea de definir a un autómata: un autómata es una escultura mecánica cinética, pero a diferencia de la escultura con movimiento también tiene la particularidad de tener mimesis y de imitar movimientos de cosas vivas o animadas. (Peppé, 2002: 8)

La mayoría de los autómatas son representaciones de criaturas y plantas o aspectos cinéticos de los fenómenos naturales. Imitaciones de tales fenómenos naturales, como el agua en movimiento de arroyos y cascadas, pueden ser simuladas un dispositivo mecánico, que gire varillas de vidrio retorcidas para imitar las ondulaciones del agua, para hacer que una flor abra sus pétalos imitando la floración o para hacer que una figura camine o efectúe alguna otra acción. Algunos autómatas consisten en escenas en las cuales personajes caricaturizados realizan de una manera humorística alguna acción. Sin embargo, no todos los autómatas son miméticos. Algunos son comparables a caleidoscopios mecánicos que hacen girar objetos luminosos y brillantes.

Los Autómatas se pueden clasificar en dos grupos: aquellos que son auxiliares a un artículo funcional y los que en sí mismos son objetos extravagantes, exclusivamente para ser observados y producir placer. La mayoría de los autómatas han sido objetos de lujo que son puramente decorativos en concepto y función. Los más complicados suelen ser los androides: figuras con forma humana que reproducen los movimientos y resultados de alguna actividad humana, pueden caminar, tocar música, escribir o dibujar. La mimesis y la reproducción de acciones humanas son una parte fundamental del repertorio de los autómatas y en buena medida lo que los separa de la escultura cinética, "...el autómata, parecería preocupado por la cuestión de simular las actividades de la vida humana y natural, incluyendo aquellos que pueden considerarse arte. Esto no es muy a menudo la provincia de escultura cinética o el objeto con capacidad móvil: es más a menudo el análogo a las funciones naturales o humanas..." (Adrian. 1985:347)

En el caso de los autómatas contemporáneos, estos suelen tener algunas diferencias con los autómatas clásicos. Principalmente en el área del movimiento y en la forma de los mecanismos y la representación mimética.

Los autómatas contemporáneos suelen ser de materiales como la madera y el metal. Su construcción y plantación están ligadas a un concepto artístico más que a una mera forma sorprendente de decoración.

En cuanto a sus movimientos estos son más limitados y no suelen ser “programables” como es el caso de algunos de los autómatas clásicos más impresionantes. En este caso el movimiento es una parte importante del discurso y no solamente una forma de reproducir una acción humana. No suelen en este caso, tampoco estar vestidos de maneras exóticas o suntuosas.

Sin embargo mantienen los elementos básicos que definen a un autómata, el movimiento, la mimesis y la mecánica.

Para el presente trabajo, los autómatas se definirán como una escultura cinética que tiene mimesis, cuyos movimientos son producidos por dispositivos mecánicos y que pueden reproducir los movimientos de seres o cosas animadas.



Imagen 54 Jaque Droz autómatas construidos entre 1768 y 1774. El dibujante el escritor y Marianne la pianista.

Tipos de autómatas.

A la luz del tiempo y la historia los autómatas pueden dividirse en dos grandes grupos históricos: Los autómatas clásicos y los autómatas contemporáneos.

Las diferencias entre estos dos grupos de escultura mecánica son significativos, pues mientras los autómatas clásicos son elaboradas y muy complicadas maquinas escondidas en una escultura móvil, los autómatas contemporáneos son una simplificación al extremo de los arreglos mecánicos que suelen ser visibles o ser parte de la escultura cinética a la que dan movimiento.



Imagen 55 Autómata de Maria Antonieta David Roentgen 1772..
Interprete de tímpano

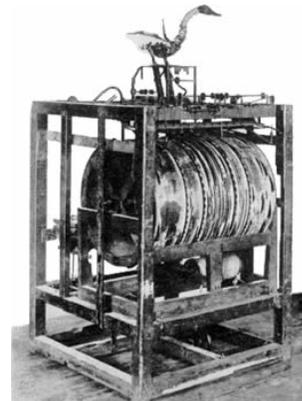


Imagen 56 El famoso pato de Vaucanson 1743,.
hoy perdido

Autómatas clásicos.

Durante toda la historia de la humanidad la idea de crear seres animados mecánicamente ha estado presente. Los intentos por crear este tipo de artefactos han sido múltiples y en buena medida fructíferos. Sin embargo en el presente trabajo nos centraremos en los autómatas construidos durante la llamada edad de oro de los autómatas, este periodo comprende, años más años menos, de 1860 a 1910. Periodo durante el cual se construyeron

buena parte de los autómatas de los que tenemos registros históricos y en ocasiones mecánicos y de diseño.

Este tipo de autómatas están hechos para sorprender y maravillar a los espectadores, son el resultado del avance tecnológico de la era de la máquina y de la capacidad técnica de los artífices del momento. Sus mecanismos son complicados, arreglos con exactitud de relojería, hechos para funcionar por sí solos por medio de una cuerda.



Imagen 57 Interprete de tímpano 1772, detalle de las levas.



Imagen 58 Jaque Droz. Detalle de la mano de Marianne la pianista. Entre 1768 y 1774.

Están hechos para un público selecto y económicamente acomodado y son más juguetes para ricos que obras de arte expresivas o con un concepto más profundo. Su principal función es agradar, hacer reír, al ser una caricatura, o maravillar al tener la capacidad de reproducir a la perfección las acciones y movimientos de los seres animados naturales.

La idea central es hacer un ser artificial, perfecto y físicamente agradable. Todas las cualidades de la época están representadas en ellos, o en su caso los defectos y por su puesto los estereotipos.

Si se trata de obras hechas a imagen de animales, estos serán el colmo del lujo o la extravagancia, sus acciones imitaran las mas básicas necesidades del modelo real, por lo que refinados cisnes de plata y piedras preciosas deglutirán argénticos pececillos que nadan entre brillantes barras de cristal, simulando agua, o patos hiper realistas consumirán granos de trigo para posteriormente depositarlos en el suelo transformados en excremento de pato falso.



Imagen 59 Cisne de John Joseph Merlin (mecanismo) y James Cox . fabricado alrededor de 1773.



Imagen 60 Peces de plata que engulle el Cisne.

En el caso de que sean una replica de los seres humanos, los autómatas tomaran las características mas encantadoras según la época, serán de clase alta y vestirán de la manera mas refinada, sus acciones serán las que los modelos del momento reconozcan como ideales, así que estos autómatas se dedicaran a las actividades que se consideraban fruto de una buena educación, dibujaran con precisión arquitectónica, escribirán poemas o tocaran instrumentos musicales sin fallar una sola nota.



. Imagen 61 Autómata de Maria Antonieta David Roentgen 1772.
Interprete de tímpano.



Imagen 62 Jaque Droz. Marianne la pianista.
entre 1768 y 1774. Con diferente vestido.

En algunos casos, su acción se centrara en otras obsesiones menos luminosas de la época, como la caricatura de la raza negra y sus características físicas y artísticas, o serán la mas perfecta y contoneante bailarina exótica, que al imitar la vida y la animación a la mejor manera posible, reproducirá un detalle femenino, fetiche particular del momento histórico, la fuerte respiración que hace subir y bajar a los senos de la femenina replica.²¹

²¹ Durante este periodo las mujeres usaban corsé, haciendo muy difícil la respiración normal, las mujeres pasaban la vida jadeando por aire, literalmente.



Imagen 62 Anónimo. Alrededor de 1900. Cleopatra. Colección Jack Donovan.

En otros casos son incluso jugadores famosos de ajedrez, el llamado Turco, fue un autómata que venció a los mejores jugadores de su tiempo. El hoy desaparecido autómata era el juguete de la emperatriz Maria Teresa de Austria. Era tan buen jugador que siempre se le vio con sospecha y hasta hoy se le considera un fraude.

Así los autómatas clásicos, a falta de un mejor término, son obras destinadas a entretener y fascinar a los espectadores, también son un símbolo de la indudable riqueza de sus dueños, ya que estas adorables maquinillas eran, y aun hoy en día son, sorprendentemente caras.

Autómatas contemporáneos.

Los autómatas contemporáneos son una forma de escultura cinética / mecánica. Generalmente son operados por un dispositivo manual que emplea un mecanismo accionado por una manivela para animar una escena.

Pueden estar fabricados de diversos materiales, desde la madera hasta el alambre de desecho y en algunos casos incluso productos perecederos, como las tostadas y el brócoli.



Imagen 62 Manet's Olympia de Paul Spooner. 2010.

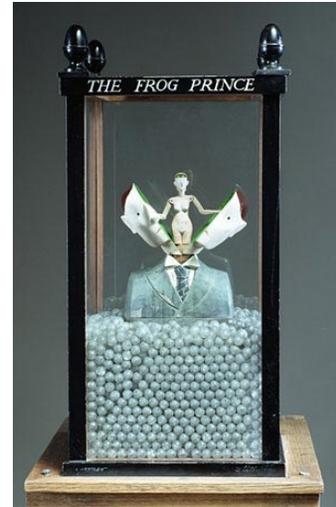


Imagen 63 The frog prince de Paul Spooner

Generalmente sus mecanismos son una reducción al mínimo estado aun operacional posible, lo que los acerca al espectador que puede seguir con facilidad el funcionamiento del mecanismo.

En este tipo de esculturas, el concepto es la parte central, el movimiento y la parte escultórica son los que transmiten este concepto al espectador. Quizá es esta dualidad entre la simplicidad mecánica y el movimiento de la escultura la que hace un puente entre el que mira al autómata y el concepto del artista. Ya que una de las características más importante de este tipo de escultura mecánica es su capacidad expresiva acentuada por el movimiento y los mecanismos.



Imagen 64 Keith Newstead "The Devil Rides Out two" .



Imagen 65 Carlos Zapata, "Child soldiers".

En este caso el mecanismo por si mismo aporta un significado a la obra completa, ya que es el punto de atención al que llegara el espectador tarde o temprano, siguiendo el movimiento del mecanismo y su acción sobre la parte escultórica, seguirá la escena y el concepto.



Imagen 66 Carlos Zapata



Imagen 67 Andy Hazal "Ear wax" 2014.

Los autómatas contemporáneos no están limitados ni por los materiales para construirlos ni por las formas sociales de este momento histórico, sus temas varían de un polo al otro así como su diseño y concepto. Lo que los hace un placer de construir y de observar.

El autómata ominoso (Uncanny).

La fascinación por los autómatas ha estado acompañada desde siempre por otra sensación menos agradable, que ya Freud había descrito como lo ominoso. Para Freud lo ominoso (uncanny) es un sentimiento de desagrado u horror, “lo ominoso es aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo. ¿Cómo es posible que lo familiar devenga ominoso, terrorífico, y en qué condiciones ocurre? ...” (Freud. 1919:1) Para Freud el horror de lo ominoso deriva de un deseo infantil reprimido. En el caso de un autómata, el deseo de un niño de tener una muñeca animada, por la que no sentiría miedo alguno. Este deseo es distorsionado y reprimido en la adultez, y a su vez es este el que causa el horror adulto.

Freud llevara al campo de los autómatas su idea de lo ominoso, influenciado por una cita del psicoanalista Ernst Jentsch de 1906, Freud nos comenta, “E. Jentsch destacó como caso notable la «duda sobre si en verdad es animado un ser en apariencia vivo, y, a la inversa,

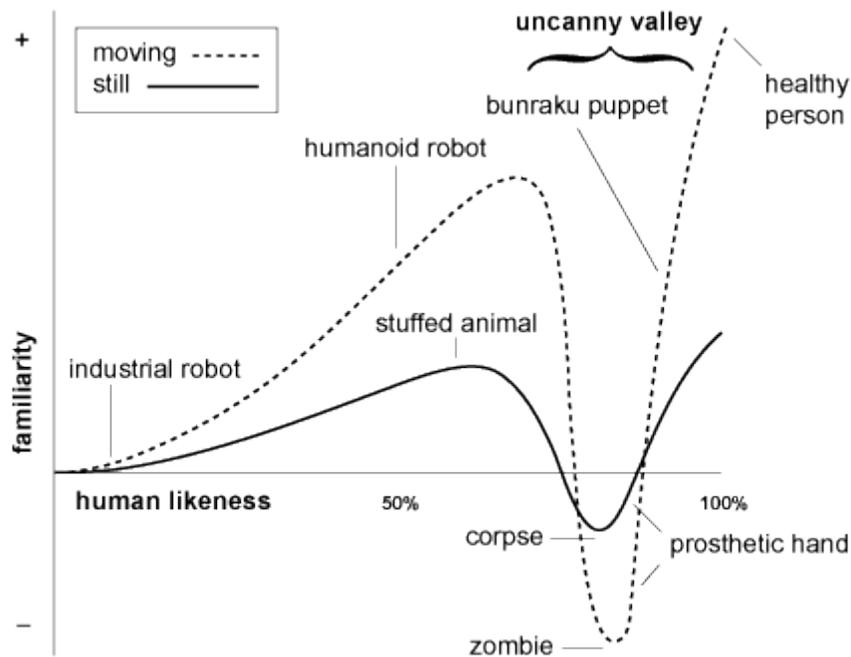
si no puede tener alma cierta cosa inerte». Invocando para ello la impresión que nos causan unas figuras de cera, unas muñecas o autómatas de ingeniosa construcción.”(Freud. 1919:4)

Inmediatamente el psicoanalista nos trae a colación a uno de los autómatas literarios, y posteriormente teatrales, más famosos del momento, y objeto de múltiples trabajos de análisis y ensayos, Olimpia, el autómata del que el joven Nataniel se enamora perdidamente en el cuento “El hombre de arena” de E. T. A. Hoffmann. Olimpia al igual que los autómatas verdaderos de la época, causara una verdadera obsesión al público, además de ser una de las protagonistas de la opera de Offenbach “Los cuentos de Hoffmann” se reeditara mas tarde para ser la mecánica bailarina del ballet “Copelia”, en estas versiones teatrales, las ejecutantes del papel del seductor autómata femenino, se ven obligadas a imitar los movimientos mecánicos de un autómata e incluso a sufrir desperfectos en escena. Para Terry Castle lo ominosos esta intrínsecamente relacionado con los autómatas y su llamada época dorada, ya que estas esculturas mecánicas animadas existían realmente en el momento y habían dejado de ser una futura ilusión para convertirse en una obsesión incomoda. Refiriéndose a Olimpia Castle nos comenta “La extraordinaria Pieza de invención literaria de Hoffmann, era dependiente de un invento real: una innovación tecnológica específica, estrechamente vinculada con la ciencia en desarrollo de la relojería, que galvanizó el interés público y a la vez hizo posible la curiosa reactivación de una fantasía inconsciente la cual Freud describe tan bien. La invención del siglo XVIII del autómata fue también (en el sentido más obvio) la “invención” de lo Ominoso (Castle. 1995:11) Para el autor lo ominoso se encuentra en el ámbito de lo real, ya que en los cuentos de hadas los sucesos terribles y maravillosos están permitidos, en cambio cuando una narración se sitúa en lo real, los sucesos fuera de lo común, que rallan en lo mágico o lo increíble, se transforma en algo siniestro que nos produce horror. Así el problema que plantea la apariencia casi humana de Olimpia y el amor obsesivo que le produce a Nataniel son parte de este sentimiento de horror que también los autómatas reales tendrían que estar produciendo en su momento.

Lo ominosos seguirá siendo a partir de este momento parte de nuestra cultura y una forma de representación muy utilizada en el cine y el arte contemporáneos, en particular a partir de los años setenta cuando el doctor Masahiro Mori, dedicado al campo de la robótica, publicara su hipótesis sobre el llamado “Uncanny Valley”. Mori utiliza el concepto de ominoso, u uncanny en inglés, de Freud y lo aplica a los androides.

Cuando reconocemos algo familiar estamos en un nivel de confort, con forme tenemos más referentes de memoria de este aspecto familiar el confort va aumentando, el doctor Mori nos lo explica en su texto como la subida de una montaña. El subir nos es familiar y por lo tanto mientras ascendamos estaremos dentro del sentimiento de comodidad y este irá aumentando, pero tarde o temprano llegaremos a la cumbre y comenzara el declive. El declive significa que comenzamos a encontrar características que no coinciden con lo que reconocemos, lo que dará un cambio súbito de reconocimiento hacia extrañeza. Este cambio súbito nos producirá desconfort y nos dejara con un sentimiento de incomodidad que se irá incrementando hasta llegar al máximo de disgusto, este “lugar” sería un valle, una bajada, una suerte de anticlímax. Estos cambios de sensación están en directa relación con lo que reconocemos como familiar y lo que dejamos de reconocer como conocido.

En el caso específico de los androides, sean electrónicos o robots, o sean mecánicos o autómatas, la familiaridad esta en el hecho de que los reconocemos como formas humanoides similares a nosotros mismos. Mientras la mimesis sea más perfecta comenzaremos a sentirnos más cómodos, por lo que subiremos la montaña del ejemplo, llegaremos hasta el punto donde la apariencia del androide sea tan perfecta que sea imposible diferenciarlos de un ser humano. Hasta aquí la sensación es básicamente de confort y probablemente de asombro, pero una vez que hemos llegado a este punto comienza la bajada metafórica, es entonces cuando algo en la fisonomía del humanos falsificado lo delata, las mejillas plásticas se tuercen en arrugas imposibles para los seres en base al carbono, la piel tiene un brillo anormal y maleable, al tocarlo la textura lo delata como sintético y la baja temperatura nos produce un escalofrió. Hemos llegado al “uncanny valley”.



Grafica del "Uncanny valley" con los robots industriales en la cola de la grafica y los zombies en la parte mas baja del valle de lo ominoso.

El movimiento tiene un efecto directo en las sensaciones que nos produce un androide, tanto de familiaridad como de desagrado y rechazo, "Para todas las criaturas, incluyendo los robots, el movimiento suele ser un signo de vida. ... agregar movimiento cambia la forma del "uncanny valley" al exagerar los picos y el valle. En el robot industrial, el impacto del movimiento es relativamente leve porque lo vemos como una máquina. Si se detiene el movimiento, sólo deja de funcionar." (Mori.1970:35)

En el caso de los androides el movimiento les da una dimensión más de similitud con los seres a los que trata de imitar, lo que hace la sensación de familiaridad mayor mientras más parecidos sean los movimientos a la velocidad y tipo de movimiento humano, esto es lo que hace la subida más empinada y la bajada mucho mas brusca, por decirlo de alguna forma. "Por ejemplo, un robot tiene 29 músculos artificiales en la cara para hacer expresiones faciales parecidas a las humanas. Según el diseñador, la risa es una especie de secuencia de distorsiones de la cara, y la velocidad de la distorsión es un factor importante. Si cortamos la velocidad a la mitad, reír parece antinatural. Esto ilustra cómo pequeñas variaciones del movimiento pueden ocasionar que un robot, una marioneta o una mano protética, se precipiten al "uncanny valley". (Mori.1970:35)

Una vez que hemos llegado al “unacanny valley”, lo siguiente es salir de el, esto crea otra subida, dentro de la cual estarían las características humanas más reales. El siguiente pico comienza su ascenso con la figura del cadáver, un cuerpo humano inmóvil, la subida de este segundo pico es mucho más escarpada que la primera, y en su punto más alto está situado un ser humano saludable. Si bien este lado es el de los seres humanos, el doctor Mori no recomienda hacer los androides a imagen y semejanza de este humano saludable sino buscar una alternativa que se encuentre en la subida del pico anterior, ya que de este otro lado la caída, metafóricamente hablando es mucho más dura y factible.

Dentro de la grafica también se encuentran las figuras humanoides que no son completamente humanas solo lo suficiente para identificarlas como casi del género humano, como ejemplo se empieza con un animalito de peluche, nada similar a un ser humano. Si continuamos nuestro recorrido por la grafica y pensamos en este juguete transformándose en una forma antropomórfica de peluche, con algo de imaginación podemos comprender perfectamente a lo que nos llevaría y el horror que puede producirnos.

Mimesis.

Mímesis o mimesis viene del griego μίμησις que significa imitación. En la estética clásica se refiere a la imitación de la naturaleza, aunque en el sentido de “re-presentación” en lugar de “copiar”, que tiene el arte como finalidad esencial.

Platón y Aristóteles se referían a la mimesis como una representación de la naturaleza.

Platón creía que la mimesis se manifestaba en cosas que se asemejan o imitan a las formas de que se hayan derivado; Así, el mundo mimético (el mundo de la representación) y el mundo fenomenológico son inferiores a su original pues solamente se trata de imitaciones que siempre estarán subordinadas al original. El arte mimético es aquel que reproduce otra cosa material. Para este filósofo clásico, la obra de arte es como un espejo que refleja la realidad, y esta imagen es tan solo un simulacro de un objeto. Esta forma de ver al arte la hace una mentira, pues donde creemos ver una cosa, no hay nada, es solo un espejismo. Para mayor encono el arte tiene la capacidad de representar las cosas como si fueran reales,

presentándonos como verdaderas las cosas más superficiales. Lo que termina afectando la percepción y el comportamiento de las personas. En La República, Platón considera al arte como una imitación mimética de una imitación (el arte mimetisa al mundo fenomenológico que a su vez imita al mundo original, el mundo “real”). La representación artística es altamente sospechosa y corrupta pues al ser una copia de una copia esta alejada tres veces de su esencia. Para Platón la representación mimética en el arte, literatura, y música se considera alienante, inauténtica, engañosa e inferior, incluso moralmente inaceptable. (García. 2010:212)

En cambio para Aristóteles en la poética nos dice, la necesidad del ser humano de imitar es natural, incluso aprendemos a través de la imitación, y nuestra capacidad de imitar nos diferencia de otros animales. Los seres humanos tenemos también la capacidad de disfrutar los trabajos de imitación.

Para Aristóteles los modelos y formas para la imitación artística son escogidos de la percepción sensorial de los objetos. No las cosas, sino las ideas de las cosas, por lo que en realidad el arte está proporcionando son verdades y no mentiras sospechosas.

Las artes según Aristóteles, contemplan lo que la naturaleza no ha terminado, o bien la imitan. Es una forma que perfecciona y acaba lo que la naturaleza no puede acabar.

La mimesis no es una copia literal de la naturaleza, sino que el artista encamina el proceso artístico hacia la representación mental, que es su meta final. Por lo que el arte es una actividad del espíritu pues es resultado de la imaginación. Las artes plásticas imitan directamente las formas externas. En su teoría de la imitación hay una inclinación idealizadora; conviene que un pintor embellezca y supere su modelo, ya que esto no tiene por que alterar lo que en verdad es.

En directa contradicción con Platón, cuya percepción escéptica y hostil de la mimesis y la representación como mediaciones que debemos superar para alcanzar la “verdad”, Aristóteles concibe la mimesis como expresión fundamental de nuestra experiencia humana dentro del mundo. Como medio de aprendizaje sobre la naturaleza que, a través de la experiencia perceptual, permiten acercarse a lo real. (Puetz. 2002: 1)

“En el siglo XVII y principios del siglo XVIII en los conceptos de la estética, la mimesis se une a la imitación de la naturaleza empírica e idealizada. La teoría estética hizo hincapié en la relación de la mimesis y la expresión artística, lo que inicia la aceptación de

las representaciones e imágenes emotivas y subjetivas. En los escritos de Lessing y Rousseau, hay un alejamiento de la concepción aristotélica de la mimesis, como límite a la imitación de la naturaleza, y un acercamiento hacia la afirmación de que la creatividad individual, en la que se renuncia a la relación productiva del un mundo mimético uno con otro” (Kelly. 1998: 236; Puetz. 2002: 1)

En siglo XX en sus enfoques a la mimesis, autores como Walter Benjamin, Adorno, Girard y Derrida han definido la actividad mimética como lo que se refiere a la práctica social y las relaciones interpersonales, en lugar de sólo un proceso racional de hacer y producir modelos que hacen hincapié en el cuerpo, las emociones, los sentidos y temporalidad.

Walter Benjamín, postula que la Facultad mimética de los seres humanos está definida por la expresión y representación. La represión de la relación mimética con el mundo, al individuo y a los demás conduce a la pérdida de semejanza inmaterial. La teoría de Walter Benjamin de la mimesis sostiene que encontramos significado en el mundo a través del descubrimiento de similitudes, por lo tanto estamos inclinados a buscar un modelo de nosotros mismos en el mundo. Según Benjamin, son los niños los tienen mayor capacidad para mimetizarse con su entorno en sus juegos. Para Benjamin los seres humanos tenemos una urgencia que crece cada día por encontrar similitudes e inventar correspondencias con el mundo. (Leach. 2005:93) Hacer asequible un objeto a través de la reproducción del mismo y su parecido con el original. Theodor Adorno completa, por así decirlo, la idea al afirmar que la necesidad de buscar similitudes y de imitar es parte indisoluble de la condición humana, “El ser humano esta indisolublemente vinculado con la imitación: un ser humano se convierte en humano por imitación de otros seres humanos.”(Adorno 1978 en Leach 2005:94)

Para Benjamin la mimesis permite la identificación con el mundo exterior, facilitando los vínculos entre uno mismo y los otros. Es tener empatía con el mundo y comprender a los otros seres humanos, acercarse a los otros a través del descubrimiento y creación de similitudes. A diferencia de la mimesis platónica, en vez de ser una mera imitación de lo natural que pierde algo en la imitación, la mimesis es la interpretación constructiva de un original, lo que es fundamentalmente un acto creativo por derecho propio. (Leah 2005:94)

Para Adorno la mimesis es una forma de asimilación y no una forma de imitación. Es imaginación que reconcilia al objeto con el sujeto operando al nivel de fantasía, la cual sirve

como mediador entre el inconsciente y el consciente, entre la realidad y el sueño. La fantasía entendida como aquello que crea sus propias ficciones que son la forma de relacionarse con la realidad.

Así aun cuando la mimesis tiene un control organizado y de esta forma relaciona con el raciocinio no es parte de la racionalidad y mucho menos arte de la racionalidad instrumental. No necesita de la separación que es necesaria para el mundo racional y sistematizado de la racionalidad instrumental. Por el contrario en ves e una separación con el mundo para una compenetración con lo estético se precisa de una afinidad lo más cercana posible con el. La mimesis estaría en términos de la racionalidad ilustrada, en el campo del mito, ese otro yo mágico de la racionalidad. (Leach 2005:96)

Para Adorno la mimesis y la racionalidad son irreconciliables, pues la racionalidad ilustrada depende del análisis a partir de una separación tajante entre el objeto y el sujeto, la diferencia entre la subjetividad y la objetividad, enfatizando en el conocimiento cuantitativo y la mimesis corresponde al polo opuesto, al del conocimiento como correspondencia sensorial.

Dentro de nuestra sociedad la racionalización y la socialización, reprimen los comportamientos natural, como la mimesis, por lo que el arte se vuelve un espacio donde el comportamiento mimético estaría permitido. La mimesis estética asimila la realidad social sin la subordinación de la naturaleza de forma que el sujeto desaparece en la obra de arte y el arte permite una reconciliación con la naturaleza. (Kelly. 1998: 236)

Concepto.

Término procedente del latín "concipere" que etimológicamente significa "lo concebido".

Tradicionalmente se ha entendido que un concepto era una representación general, abstracta, de un objeto. En ese sentido, el concepto no se puede asimilar a una imagen ni a ningún otro contenido sensible, si no como una de las formas del reflejo del mundo en el pensar, mediante la cual se entra en conocimiento de la esencia de los fenómenos y procesos, se generalizan los aspectos y los caracteres fundamentales de los mismos.

(Ferrater, 1995) El concepto es el producto del conocimiento que ganamos a lo largo de nuestras vidas, por lo que es de carácter histórico el cual, va evolucionando en nuestra conciencia, a través de lo que conocemos y aprendemos, elevándose de un grado inferior a otro superior, reacomodando estas ideas y conocimientos en conceptos más profundos, sobre la base de la práctica los resultados obtenidos, perfeccionan y puntualizan los conceptos viejos, formando otros nuevos. De ahí que los conceptos no sean estáticos, definitivos, absolutos, sino que se hallen en estado de continuo desarrollo, de cambio y progreso en el sentido de proporcionar un reflejo más adecuado de la realidad. La tesis relativa a la flexibilidad, movilidad, interconexión y transiciones de los conceptos constituye una de las partes más esenciales de la teoría concerniente a la lógica dialéctica del concepto. Aunque en el concepto se destaca sólo lo general, ello no significa que éste se contraponga a lo singular y a lo particular.

En nuestros días y a partir de la semiótica y el análisis de la estructura del texto el concepto es entendido como el elemento mediador entre el signo lingüístico y el significado, especialmente en el ámbito. Los conceptos constituyen el sentido (Significado y sentido) de las palabras del lenguaje. La función lógica básica del concepto estriba en la separación mental, los conceptos enlazan las palabras con determinados objetos, lo cual hace posible establecer el significado exacto de las palabras y operar con ellas en el proceso del pensar. Separar clases de objetos y generalizarlos en conceptos es condición necesaria para la comprensión de nuestro entorno en todas las áreas del conocimiento. Cada ciencia opera con determinados conceptos en los que se concentran los conocimientos que ha acumulado.

La formación de conceptos, el paso a un concepto partiendo de las formas sensoriales del reflejo, constituye un proceso complejo en el que se aplican métodos de conocimiento como la comparación, el análisis y la síntesis, la abstracción, la idealización, la generalización y formas más o menos complejas de la lógica.

La discusión sobre la formación de los conceptos, si se forman por generalización o por abstracción, así como sobre su realidad, si son reales, realismo conceptual, o no, nominalismo, ha sido una de las discusiones clásicas de la filosofía desde la Edad Media hasta nuestros días.

Gracias a los conceptos se obtiene un conocimiento más profundo de la realidad poniendo de relieve e investigando partes esenciales de la misma. Además lo concreto no reflejado plenamente en conceptos aislados puede ser reproducido con un grado mayor o menor de plenitud por medio de un conjunto de conceptos que reflejen las distintas partes de la cosa concreta dada.

En el arte el concepto a tomado un papel central, pero frecuentemente no se tiene una idea clara de que es un concepto y que no lo es, tomando en cuenta lo anterior toda idea es un concepto ya que nosotros los creamos y modelamos en base a como entendemos el mundo, por lo que el concepto artístico tendría que ser algo que tenga significado desde nuestro particular punto de vista como productores artísticos.

En el mejor de los casos seremos capaces de utilizar nuestros conceptos aprendidos y reutilizados para crear nuestros propios conceptos en forma de producción artística.

Creatividad.

La capacidad para innovar, producir nuevos conceptos, ideas, inventos, objetos y arte, es quizás el atributo más importante del cerebro humano. Creatividad ha dado a los seres humanos la capacidad de cambiar el mundo en el que viven y nos brinda la capacidad de adaptarse a los cambios en el mundo sobre el cual no tenemos ningún control. La creatividad puede definirse como tener la capacidad para alcanzar un alto nivel de pensamiento divergente. El pensamiento divergente se define como tener la habilidad de llegar a un gran número de respuestas a una pregunta abierta; en contraste con el pensamiento convergente, que tiende a aplicar una serie secuencial de pasos para responder a una pregunta que tiene una única solución posible (Runco, 1992) una alternativa es definir creatividad operacionalmente. Es decir, tomar en cuenta a personas que han elaborado algún tipo de producción creativa y señalarlas como creativas basando esto en sus logros dentro de una actividad que requiera creatividad.

Wallas (1926) propuso que el proceso creativo implica cuatro etapas: preparación (adquisición de conocimientos para alguna tarea), incubación (proceso que ocurre cuando la atención consciente se desvía de la tarea), iluminación (visualización momentánea de la idea creativa en vista) y verificación (idea creativa está sujeta a evaluación). Sin duda una idea creativa puede encontrarse ante una disminución en el esfuerzo consciente, es decir, antes de la etapa de incubación. (Ritter, 2014:1)

Las etapas de Wallas, se han utilizado durante muchos años para definir las etapas del proceso creativo para cualquier tarea, existen otras propuestas para describir este proceso basadas en el modelo de Wallas, pero recientemente se han encontrado verificaciones neurológicas para las etapas de este modelo original y dado nuevo sentido a algunas de sus etapas, particularmente a la etapa de incubación y el momento en que esta se da. Las etapas del proceso creativo según Wallas en detalle se describen a continuación:

- Etapa 1: Preparación. Se podría pensar que la creatividad comienza con una idea, pero la verdad es que ideas no ocurren en un vacío intelectual. Esta etapa es esencial ya que es el momento de preparación donde se unen los conocimientos necesarios para innovar. Es el momento donde se define el problema, necesidad o deseo. Se recopila la información que la solución o respuesta necesita para ser viable y establecer criterios para verificar la aceptabilidad de la solución.
- Etapa 2: Incubación Esta etapa es probablemente la más importante y ocurre mientras nuestra mente no está concentrada conscientemente en el problema. La investigación muestra que dejar que tu mente vague conduce a una mayor creatividad. Es alejarse del problema y dejar que nuestra mente contemple y trabaje. Como preparación, la incubación puede darse en unos minutos, semanas, o incluso años.
- Etapa 3: Iluminación En esta etapa las ideas surgen de la mente para proporcionar la base de una respuesta creativa. Estas ideas pueden ser pedazos de la totalidad o

la totalidad en sí misma, es decir, ver el concepto o entidad a la vez. A diferencia de las otras etapas, la iluminación es a menudo muy breve, que involucra una enorme cantidad de concepciones dentro de unos minutos u horas.

- Etapa 4: Etapa final de Verificación, uno realiza actividades para demostrar que lo que surgió en la iluminación satisface las necesidades y criterios definidos en la etapa de preparación.

Si bien cada una de las cuatro etapas es importante en recientes investigaciones se ha descubierto que el proceso creativo está íntimamente ligado a momentos donde la mente se encuentra en “descanso” o no enfocada conscientemente en el problema.

Contrario a lo que se podría pensar, el proceso creativo surge del inconsciente, en lugar de ser un proceso consciente. La persona es por lo general en algún tipo de estado disociativo o ensoñación cuando la mente deambula libremente y pensamientos e imágenes flotan sin censura. Durante este tiempo líquido, el cerebro probablemente está trabajando febrilmente, a pesar de la sensación subjetiva de ensueño y relax. A nivel neural, las cortezas de asociación están trabajando activamente, tratando de hacer conexiones entre asociaciones espaciales capacidades verbales y visuales, relacionado las asociaciones abstractas y concretas, colores, imágenes, conceptos...etc. Haciendo de todo lo anterior un conjunto de ideas que serán utilizadas y reutilizadas en diferentes formas. Las ideas chocan hasta que un par se encadenan, haciendo una combinación estable. Esta marejada de ideas colicionantes es el inconsciente y el proceso de fabricación de las conexiones surge de la corteza de asociación. (Andreansen, 2011:45).

Estudios de neuroimagen del cerebro durante "Descanso", sueño y soñar despierto, sugieren que las cortezas de asociación son las áreas activas principales durante este estado y el cerebro es reorganiza actuando como un sistema auto organizando espontáneamente. Los sistemas auto organizados son formas de organización donde no se tiene una dirección o una estructura estratificada con niveles diferenciales, al contrario todos los elementos de estos sistemas están en un mismo nivel de relevancia. La forma de

organización de los sistemas auto organizados el control no está centralizado, pero más bien se distribuye a lo largo de todo el sistema. El sistema es dinámico y los cambios surgen espontáneamente y con frecuencia producen algo nuevo. Visto dentro de este contexto, el cerebro humano es el mejor sistema auto organizado, y la creatividad es una de sus propiedades emergentes más importantes.

El vínculo entre la creatividad y el sueño, sobre todo soñando, ha sido un tema de intensa especulación (Stickgold y Walker, 2004). En los últimos años, el efecto facilitador del sueño sobre la creatividad también ha recibido apoyo empírico. Investigaciones al respecto (Barrett 1993) han demostrado que el sueño tiene una asociación positiva con encontrar respuestas a problemas dados. Los sueños son especialmente eficientes ayudando a resolver problemas donde la visualización contribuye a la solución y cualquier problema donde la solución radica en pensar fuera de las líneas generales del pensamiento cotidiano, y donde la forma de enfocar el problema es incorrecta. El sueño se ha demostrado mejorar aspectos importantes de la creatividad, incluyendo flexibilidad cognitiva y la habilidad para encontrar asociaciones remotas.

Lo anterior hace de la etapa de incubación la más importante y nos da un referente completamente nuevo a los momentos en que nuestra mente se distrae o se encuentra en “repose”. Esto nos lleva a pensar que quizá estos momentos de distracción son importantísimos para la creación artística y para concretar los proyectos creativos.

El arte es sólo un ejemplo donde los seres humanos demuestran la capacidad para la creatividad. Se observa en ciencia, ingeniería, tecnología, negocios, educación e innumerables otros dominios. Pero la mayoría de los resultados de la creatividad general podría aplicarse al arte. Por el contrario, ya que arte se produce espontáneamente sólo por los seres humanos y es ubicuo presente en las sociedades humanas, ganando penetración en creatividad a través del arte puede ayudar a entender la base neural de la creatividad general (la creatividad es un sustantivo, en comparación con el verbo "crear", como en producir; una obra de arte producida no necesariamente cumple con los criterios de creatividad). Hay gran variable en la capacidad para la creatividad, algunos individuos son apenas creativos en todos y otros son excepcionalmente creativos.

Capitulo 3

Proceso de producción artística.

El proceso artístico es la forma en que un artista genera su producción. Generalmente la creación involucra nuevas obras o un conjunto de estas, creadas alrededor de un concepto central que guiará la realización en un sentido específico. Dependiendo del artista este proceso tendrá una serie de pasos a seguir, en un principio conceptuales y en una etapa posterior serán pasos de producción física de las piezas que terminará siendo la obra artística final.

Este proceso está marcado por las preferencias personales de cada creador y por las formas particulares de llegar a la etapa final de la producción. Los pasos pueden ser intuitivos, generados por el propio realizador, o aprendidos durante su entrenamiento formal como artista. Sea uno u otro caso, lo que es completamente seguro es que no es posible crear fuera del entorno al que se pertenece, ya que todo ser humano y todo artista es producto directo de su entorno y educación formal, artística o básica. Por lo anterior difícilmente habrá un proceso creativo que sea completamente único y personal, pero tampoco hay un solo proceso que funcione para una empresa creativa como es la producción artística.

Desde el punto de vista de la que suscribe, la producción creativa de obras de arte es una actividad hasta ahora únicamente humana y una aplicación divergente de la creatividad, la cual originalmente estaba probablemente enfocada a la adaptación a un medio hostil y a la sobre vivencia.

Este uso divergente de la creatividad nos da la oportunidad de expresarnos de una manera sensible y crear nuevas formas y conceptos. La expresión de nuestros puntos de vista conceptuales es de vital importancia para cada ser humano y una clara necesidad de la especie humana en general. Esta necesidad es el motor principal de toda creación artística: la motivación y la voluntad que dará fuerza para iniciar una obra.

En el caso del presente trabajo, esta necesidad de expresión da inicio al trabajo creativo con una idea o concepto abstracto, en el presente caso es en la forma de una frase generalmente, en ocasiones es una frase hecha o un dicho, en otras una frase que describe

algo que me resulta artísticamente interesante, es decir una idea atractiva, una forma equilibrada y estética o algo sencillamente aberrante, aquí lo subjetivo es la norma. En otras ocasiones lo que resulta atractivo es darle la vuelta a una idea preconcebida que está enclavada en la cultura general. Buscar una forma distinta de expresarlo o simplemente darle un significado textual y mucho más personal es parte fundamental de esta etapa.

En el caso del presente trabajo se utilizó con el concepto de aquello que nos recuerda nuestra propia mortalidad, que se resume a la perfección con la frase en latín “Memento Mori”, que como ya se mencionó en capítulos anteriores concreta y fusiona, una serie de conceptos visuales y de ideas complejas imbuida en la cultura occidental de los últimos cien años, aun cuando se remonta a antes de la era cristiana.

Después de realizar una investigación lo más completa posible sobre el concepto, en la que se siguió la idea del concepto a través de la historia, se tuvo suficiente información para comenzar el proceso de creación artística para este proyecto.

Esta es la parte donde la creatividad y originalidad se dejaron sentir con más fuerza, ya que fue necesario alejarse de la literalidad para encontrar una forma expresiva más completa y profunda. La idea fue tomar esta abstracción y darle la vuelta para que fuera un concepto completamente distinto del que originalmente estaba en funciones culturalmente hablando. La forma personal de hacerlo es repensar la idea y las conexiones que se pueden hacer con ella. Las partes que están en el concepto pero no son tan obvias aun cuando están presentes, hay que indagar en las ramificaciones culturales de la idea original.

Un ejemplo de lo anterior fue el concepto del cuerpo muerto, para la que suscribe el cuerpo muerto deja de ser una unidad completa o un todo, que a través de la pérdida de la vida se transforma en algo incompleto. Si bien no todo cuerpo muerto está incompleto físicamente, por esto es evidente que hay una pérdida en el hecho de perder lo que lo anima, por lo que en vez de representar un cuerpo completo en un estado que demuestre literalmente a un cuerpo muerto, me dirigí hacia la idea de vacío o pérdida, ambos conceptos son similares pero uno es claramente una referencia a una condición física, el vacío, mientras el otro es una referencia a un estado emocional o psicológico donde se sufre la carencia de algo a lo que se estaba acostumbrado o se apreciaba particularmente.

El problema creativo en este caso fue como expresar estos dos conceptos de manera que interaccionaran de manera sensible con el público, en vez de usar una ruta directa, o en este caso una referencia textual, decidí usar una idea que pudiera ser reconocida como ambos conceptos aun cuando no fuera en un nivel textual y directo. Después de valorar mis opciones sobre la idea, desdoblarla para tener un punto de vista personal decidí que el cuerpo muerto es una suerte de envase vacío que ha perdido lo que lo anima y por lo tanto está incompleto. Fue esta desviación lo que me dio la idea de representar cuerpos incompletos para dar la idea de muerte y de nuestra propia mortalidad.

La parte más importante de este proceso inicial fue el hecho de que la forma de trabajo bajo un concepto se volvió una “metodología”.

Partir de ideas, conceptos o representaciones visuales, comencé a trabajar sobre cada parte de lo que quería trabajar dentro del concepto de trabajo. Esta forma de trabajo simplificó la concepción de las distintas piezas y la pequeña colección de obras que sustentan el presente trabajo.

Una vez que concluyó la primera parte del proceso se pasó a la forma específica en que la idea sería representada. En primer lugar fue necesario hacer una forma que proyectara como se querían representar estas formas ideales a las que se llegó a partir del trabajo de investigación con el concepto.

La imagen mental construida a partir del concepto es siempre perfecta, es limpia y en la visión mental de la misma todo es posible. Particularmente cuando es imposible de hacer o llevar a cabo hay que replantearla de forma que pueda ser materializada.

Este replanteamiento de esta idea perfecta en una pieza plasmada hay que pasarla a un formato real, la mayor parte de los artistas comienzan esta transformación en un boceto bidimensional, un dibujo a lápiz es lo más frecuente.

En el caso del presente trabajo y como se prefirieron formas tridimensionales se comenzó con una maqueta tridimensional. La mejor forma de apreciar si un proyecto es factible tridimensionalmente es hacer una maqueta, de preferencia simplificada, de la imagen mental que se ha producido. Esta primera aproximación a la obra tendrá la función de dejar en claro las posibilidades de la idea ya como obra plasmada.

La maqueta permite tener una idea más completa de como se verá y que tan factible es la obra en proceso, es en esta etapa en que podemos contrastar la idea contra la producción del objeto artístico.

La idea se adecuara, a través de la maqueta, a las leyes físicas de la materia y a la tridimensionalidad, también es el momento de ajustar la idea a las formas de representación que se estén utilizando en la producción del trabajo y al gusto particular del artista.

Lo mejor para elaborar la maqueta es usar un material maleable y fácil de usar, ya que se harán correcciones continuas, aunque será necesario que la construcción de la maqueta tenga algún punto en común con la materialidad en que la obra será terminada. En caso de ser necesario se puede estructurar una segunda maqueta en un material más parecido al material que se utilizara para la obra.

Con la maqueta estructurada y modificada se pasara a la materialización de la obra. En el caso del presente proyecto la materialidad es la cerámica, por lo que se dara una pequeña explicación del material y su forma de trabajo o mejor dicho de la forma de construcción.

La materia cerámica.

La cerámica se puede definir como el conjunto de productos basados en la arcilla transformados por moldeo y la acción del fuego. Otra definición podría ser la masa o cuerpo formado por una o más arcillas y que posee los requisitos necesarios para ser trabajado a mano, al torno, con moldes, mediante estampado o a presión. En la preparación de una pasta cerámica existen tres ingredientes principales: los elementos plásticos, los magros o desengrasantes y los fundentes. La proporción y calidad de estos tres ingredientes determinará el producto cerámico.

Los elementos plásticos son las arcillas y caolines que forman la base de las pastas cerámicas. Los magros o desengrasantes son la sílice, la arena, trozos molidos de terracota (chamota) y las arcillas silíceas. Son para reducir la excesiva plasticidad, para aumentar la porosidad así como facilitar el secado del objeto. Los fundentes son los

feldespatos, las micas, la cal, los fosfatos, las fritas molidas, los vidrios pulverizados y las arcillas fundentes, ferrosas y calcáreas.

Mediante la adición de una cierta cantidad de agua, la arcilla puede adquirir la forma que uno desee. Esto puede ser debido a la forma de la molécula (pequeña y aplanada), la atracción química entre las partículas, la materia carbonosa así como una cantidad adecuada de materia orgánica.

En el caso de la arcilla para construcciones esculturales, se hace necesario hacer modificaciones al cuerpo cerámico para que sea adecuado para este tipo de obras. Una de las primeras modificaciones necesaria es aminorar la plasticidad. Esta es una característica deseable para otros usos cerámicos, como el torneado, pero una gran plasticidad es poco deseable para la construcción de obras artísticas tridimensionales.

Para reducir la plasticidad se usa un desengrasante, en México no es fácil conseguir la llamada chamota, sin embargo tenemos una mucho mejor opción, el barro de Zacatecas, que es una arcilla natural refractaria de alta temperatura. Esta arcilla se puede mezclar con otras arcillas para modificar sus características, ya que otorga resistencia y aumenta la temperatura de quema en la cual la arcilla a modificar alcanza su punto de maduración.

La pasta cerámica utilizada para todas las esculturas de este proyecto fue desarrollada por la Maestra en Artes Visuales Rosario Guillermo y es una mezcla 50/50 en peso de la pasta cerámica llamada KTD-7 y barro de Zacatecas. Esta mezcla conjuga plasticidad adecuada y resistencia necesaria para la construcción de esculturas cerámicas de cualquier formato.

La mezcla se hace en seco para poder mezclar lo mejor posible las dos arcillas, usar una mascarilla es necesario para protección de las vías respiratorias. Una vez homogeneizados los dos polvos, se mezclan con la cantidad necesaria de agua para obtener la consistencia ideal, que es la de la plastilina endurecida.

Es mucho mejor dejar la pasta ya preparada envejecer un poco para que sea más manejable y fácil de moldear.

Como en todas las arcillas hay que amasar el cuerpo recién preparado para asegurar que sea homogéneo y sacar el aire que pueda haber quedado atrapado en el

material al mezclarlo. El material ya listo para usarse tiene que mantenerse húmedo para lo cual es ideal mantenerlo en cantidades de aproximadamente 10 kg. Dentro de bolsas de plástico cerradas.

La construcción.

Para la construcción de las piezas cerámicas escultóricas de este proyecto se utilizo la técnica de la Maestra en Artes Visuales Rosario Guillermo Aguilar, quien desarrollo una modificación de la técnica de construcción manual tradicional, adecuándola a construcciones cerámicas en hueco de formato escultórico.

La construcción inicia por la base, se hace una placa del material de un centímetro de grosor y se corta con la forma de la base que tendrá la escultura. Todo el perímetro de llena con una capa gruesa de barbotina (hecha del mismo cuerpo cerámico pero con más agua) que se usa como pegamento para la cerámica. Se hace un rollo de cerámica de un centímetro de grueso y se pega al perímetro presionando contra la barbotina y la base. Hay que tener cuidado durante toda la construcción de no dejar aire atrapado entre el rollo y la barbotina.

La construcción se levanta repitiendo este proceso, haciendo rollos de cerámica, también llamados cuerda, pegándolos uno sobre el otro y uniéndolos entre si para formar un solo cuerpo que crezca verticalmente.

Una vez que se ha llegado al tamaño y forma deseados se puede modelar la superficie y hacer pastillaje o montaje de las piezas construidas por separado.

La siguiente etapa es el secado, el cual es mejor hacerlo despacio para dejar que el material tenga tiempo para consolidarse y resista los cambios que la perdida de humedad provoca.

Una vez seca, la pieza se quema en un horno para cerámica a cono 05.

Siendo que este proyecto es sobre escultura cerámica cinética, más específicamente autómatas cerámicos el siguiente paso es el armado de la escultura y la construcción de la maquinaria que la moverá.

El movimiento de un autómeta se crea generalmente con arreglos mecánicos como levas, engranajes, ruedas dentadas, manivelas, etc. En este tipo de autómeta, llamado de caja, la parte inferior o interior del autómeta incluye los elementos mecánicos y la parte superior es el "autémeta" que se mueve como resultado de los elementos mecánicos.

La cerámica como materialidad.

Para la escultura hay un sin fin de opciones en cuanto a la materialidad. La tridimensionalidad se puede lograr de diferentes maneras, según la técnica y los materiales que se prefieran. En el caso del presente trabajo se prefirió la arcilla ya que es la materialidad preferida para conseguir traducir ese concepto ideal, del que ya se hablo, al lado de la realidad o de la materialidad.

Cada artista escoge una forma de hacer ese paso de lo incorpóreo e ideal a lo real y material, según lo que le resulte más satisfactorio. Podríamos pensar que es una cuestión de comodidad y facilidad pero como resultado del trabajo creativo y de reflexión de esta tesis me inclino a creer que es una cuestión de placer y creatividad.

Al parecer el proceso creativo está íntimamente vinculado a etapas de "descanso" cerebrales y al neurotransmisor dopamina. La dopamina está asociada a una gran cantidad de funciones neurales y nerviosas, una de las cuales es la sensación de placer y satisfacción. Creo que en el caso de la materialidad particular de cada artista el nivel de satisfacción así como el placer que experimenta en cada tipo particular de material y técnica está íntimamente relacionada con la creatividad y como esta es encausada por el material que se prefiere para trabajar.

En el caso de la que suscribe la preferencia es la arcilla que una vez quemada será transformada en cerámica, de dureza y resistencia particulares.

La arcilla es un material maravilloso, una vez que se ha aprendido a trabajar con ella de la manera correcta tiene muy pocas limitaciones. Se puede utilizar para la fabricación de un sin fin de artículos, utilitarios y artísticos. Es maleable, tanto como se requiera y puede ser modificada para ser utilizada como material de moldeo, talla (en

verde o en biscocho) o modelado. Pude usarse para sacar positivos de un molde, para hacer originales y sacarles el molde o para hacer moldes.

En cuanto a su capacidad para realizar piezas esculturales, tanto el gran formato como el pequeño son posibles utilizando el mismo tipo de herramientas y su resistencia a los elementos naturales en general la hace ideal para hacer esculturas de gran formato que se monten a la intemperie.

El material es relativamente ligero particularmente en comparación con otros materiales escultóricos como la piedra y el bronce, además su costo es solo una fracción del costo de cualquier otro material escultórico. Quizá el único inconveniente sea la necesidad de tener un horno cerámico para terminar el trabajo.

Sin embargo el nivel de conexión con el material y con la pieza son dos factores que hacen de este mi material favorito lo directo e inmediato del modelado en la obra son de particular importancia para mí. El otras técnicas relacionadas con el modelado por lo general el original se destruye para liberar el molde del cual se harán varias o solo una pieza, en el caso de la cerámica esto no sucede así, se trabaja directamente sobre el original, el cual se construye con una o más técnicas mezcladas de cerámica, así en una misma pieza se pueden fundir las diversas formas de trabajar el barro, logrando una gran variedad de resultados satisfactorios dentro de la pieza que es única.

Pero si se quiere también se pueden utilizar procesos de moldeado, para lo cual se pueden utilizar cualquier tipo de molde, aunque es preferible, para este tipo de cerámica, que sean de yeso, ya que este tiende a ser higroscópico, lo que significa que absorbe agua, por lo que ayuda a la arcilla húmeda a perder el exceso de humedad y a alcanzar el estado semidesechado conocido como dureza de cuero.

Las posibilidades de este material son infinitas, no en balde es el material escultórico más antiguo del mundo. Clara que hay que aprender a manejarlo correctamente y a darle sus tiempos ya que la construcción adecuada depende de que el segmento anterior ya construido, alcance la resistencia necesaria para soportar el peso de la construcción que sigue.

En relación a la producción para este trabajo y en general se considero que lo más importante es la relación entre el material, su manejo y la forma que una adecuada técnica

te permite conseguir. Por supuesto que las técnicas escultóricas de otros tipos son importantes para comprender el manejo de la forma pero en la cerámica, la inmediatez del trabajo directo sobre el original único le confiere una dimensión personal que no obtengo de ningún otro material.

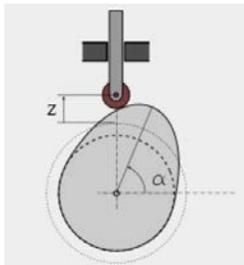
Pasos para la planificación de un autómata.

- Definir el concepto y la planeación inicial de la obra (la parte escultórica, materiales, colores, tamaño, etc.)
- Diseñar el autómata, como una maqueta (de preferencia funcional) a escala según la planeación inicial.
- Definir los materiales de construcción. En este caso la parte escultórica se hará de cerámica y la parte mecánica de madera o MDF.
- Diseño de la estructura mecánica y los componentes.
- Construir los componentes individuales y mecánicos de la parte externa de la pieza (la caja o el soporte físico).
- Montar la estructura mecánica, cada una de las partes y el conjunto completo.
- Poner a prueba el movimiento de los autómatas - subconjuntos y montaje completo
- Utilizando información obtenida en las pruebas y ajustar las piezas individuales o conjuntos, si es necesario.

- Probar el autómeta. Ver si se requieren más modificaciones.

Hay varios tipos de mecanismos mecánicos útiles para la construcción de autómetas:

- Levas: son accionados por un seguidor de leva y la leva que transfiere la rotación de ésta a la zona de trabajo del autómeta. La leva es girada de manera desigual al colocar el rotor fuera del centro ideal. Esto transforma el movimiento circular en movimiento que se mueve hacia arriba y potencia el autómeta.

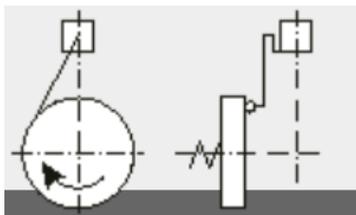


-

Imagen 68 Leva

<https://sites.google.com/site/luisminamres/>

- cigüeñal: internamente basados en la levas, pero permiten movimientos más complicados. Solo la rotación de la manivela conduce a la acción única en la zona de trabajo del autómeta, y moviendo la manivela hacia adelante y hacia atrás puede resultar en un movimiento invertido.

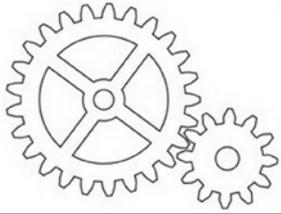


-

Imagen 69 cigüeñal.

<https://sites.google.com/site/luisminamres/>

- Engranajes: utilizada para transferir la fuerza, cambiar la velocidad o dirección del movimiento. El número diferente de dientes en los engranes determina la transición de la velocidad de rueda a rueda. Por el número de encadenamientos y distribución de los engranajes de este tipo de componentes mecánicos hacen posible movimientos muy complejos.

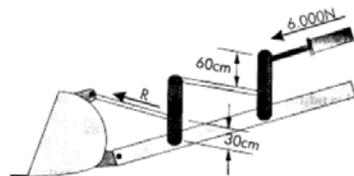


•

Imagen 70 Engranajes.

<https://aprenderhacer.com/dibujos-de-engranajes-para-pintar>

- palancas: Componentes que utilizan la ventaja mecánica de la palanca para transmitir y transformar el movimiento. Se pueden utilizar bielas y levas también.



•

Imagen 71 palancas.

<http://blog.educastur.es/tecnologias/mcr/files/2010/08/problemas-de-palancas.pdf>

- poleas: Las poleas son muy similares a los engranes pero en este caso dos elementos están conectados por una cadena de metal o cinta de material elástico fuerte. Las poleas permiten transferir la fuerza a distancia mucho más fácil y con menos pérdidas que con el uso de varias ruedas dentadas. También permite cambiar el ángulo, la velocidad y la dirección del movimiento.

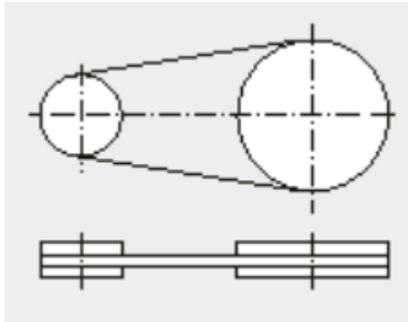


Imagen 72 poleas

<https://sites.google.com/site/luisminamres/>

De cómo pasar de un concepto a un ideal conceptual a la forma materializada.

Tomando como punto de partida el concepto del “Memento Mori” y toda la investigación vaciada en el capítulo primero del presente trabajo, se comenzó por definir una época particular de este concepto.

Nuestras diferentes culturas han creado formas simbólicas que representan no sólo la muerte como tal o como un ser de fantasía y mito, sino símbolos específicos que nos recuerdan el hecho de que, como reza el viejo silogismo, todos los hombres son mortales.

El uso de estos símbolos tiene diferentes características, generalmente matizadas por las preocupaciones morales de la cultura predominante.

Una de las culturas de la que más conceptos hemos heredado es la romana. No es de extrañar que buena parte de las frases y símbolos de la fragilidad de la existencia humana vengan de la Roma clásica. Así entre los romanos, el “Memento Mori” (recuerda que morirás) y el “respice post te, hominem te memento” (mira hacia atrás, recuerda que eres solo un hombre) son formas simbólicas y lingüísticas que le recuerdan al ciudadano del Imperio y la República a través de su labilidad, que solamente es un hombre y no un dios.

Terminando la idea de la mortalidad están las representaciones visuales que engloban estos mismos significados y los augurios, que el supersticioso romano siempre tiene en cuenta.

Así el símbolo universal (al menos para occidente) de la mortalidad humana, el cráneo, aparecerá en los lugares más insospechados y tanto para recordarnos que somos sólo mortales como para conminarnos a disfrutar de nuestro tiempo en la tierra.

En el “triclinium”²² de una casa de Pompeya, se encuentra una de estas representaciones, acompañada de algunos otros símbolos relacionados a la vida y a la forma en que la muerte lo equilibra todo. Mientras la mariposa está en la parte baja de la escena, junto al cráneo de mosaicos negros y blancos se encuentran una balanza. La balanza está equilibrando un cetro y un paño púrpura vs. un bastón y un harapo de pordiosero. Como decía Séneca “Aequat omnes cinis” (la ceniza nos iguala a todos).

Es esta mariposa la que da un significado distinto a la representación pues si bien el cráneo se encuentra ahí para recordarnos de nuestra mortalidad, la mariposa símbolo de la belleza interna y el alma, representa a Psique. Estos dos componentes nos hablan de un concepto que a primera vista se creería primordialmente cristiano: el alma inmortal vs. el cuerpo mortal. El concepto es más antiguo y el plagio cristiano queda al descubierto.

En el caso del cráneo y la mariposa, la relación entre los elementos efímeros, el cuerpo, y los elementos eternos, el alma, son mucho más sutiles que la mera intención represora del pecado, característica primordial del cristianismo junto con la culpa. Para los romanos es parte de una forma de ver la vida de manera distinta: la vida hay que aprovecharla porque es efímera.

Otra representación simbólica de este tipo es el “Putto”. Los “Putti”, que tienen la misma forma física que la de Cupido como un bebe alado, son seres mitológicos, que vienen a cumplir la función de un buen espíritu. En el caso del símbolo de muerte, el “Putto” cubre su rostro infantil con la máscara de los placeres mundanos, ósea la que personifica al dios Baco. El cual, para quien no tenga su mitología de bolsillo a la mano, es el dios del vino y de todo lo que acompaña una buena borrachera: baile, teatro, bacantes, orgía y bacanal, además de los síntomas del consumo excesivo. La máscara misma es forma simbólica de la muerte, del cuerpo mortal más exactamente. Mientras que el “Putto” es la representación del alma, mientras que la máscara de Baco nos habla también de la forma de existencia, que a quien

²² Comedor de una casa romana.

alude esta representación, espera obtener en los infiernos, después de su existencia física, temporal y finita.

Otra imagen simbólica de la mortalidad humana es el reloj. El tiempo que un reloj mide, representa que este corre sin detenerse y que la duración de la vida se acaba. La profundidad con que los romanos interpretan al paso del tiempo sobre el reloj de sol, al mismo reloj como un símbolo de mortalidad y su relación con pasar del tiempo, queda evidenciada en la gran cantidad de máximas latinas que relacionan el tiempo y la brevedad de la existencia. Algunos ejemplos son los siguientes: “Tempus omnia delet” (El tiempo todo lo destruye), “Ad occasum tendimus omnes” (al ocaso tendemos todos. En la cara de un reloj de sol) o “Ego redibo, tu nunquam” (Yo volveré, tu nunca)²³.

Estas máximas nos indican lo antiguo del concepto del paso del tiempo en un reloj como metáfora de la vida humana y su duración limitada.

La relación con la muerte y el augurio mortal que el reloj significa, sobre todo cuando deja de medir el tiempo, lo tenemos claramente descrito en la narración que hace Julius Paris del asesinato de Cicerón.

“... miraba el orador [Cicerón] a un cuervo que con su pico había desmantelado el estilo de hierro (gnomon) para señalar las horas en el reloj de sol. Este, voló hacia Cicerón y lo sujeto por el borde de la toga. Inmediatamente después los asesinos llegaron para ejecutarlo.” (Davis. 1954:70)

La descripción de Paris es particularmente interesante ya que no sólo nos indica que el destino funesto del senador está siendo vaticinado por el desmantelamiento del reloj de sol, sino también por el hecho de que sea un cuervo quien produce el augurio. Entre los romanos los cuervos son aves de mal agüero.

La riqueza de estos antiguos símbolos, tanto visual como conceptual, se encuentra fuera de moda en nuestro mundo moderno. Los recordatorios sobre la mortalidad y la importancia del alma (aun más pasada de moda que la mortalidad) están relegados al olvido,

²³ En la cara de un reloj de sol. Los relojes de sol sólo funcionan por el día, por eso la cara es sólo la mitad de un círculo y que la medición del tiempo desaparezca por la noche. De ahí la insinuación de que el reloj volverá a funcionar cuando regrese la luz del día, pero cuando los hombres mueren no regresan jamás.

tanto en los medios masivos de comunicación como en la cultura popular, con excepción de algunas tribus urbanas, caracterizadas por su filiación a este concepto y de igual forma segregadas del resto de la masa social.

En directa reacción a este olvido voluntario, se encuentra el arte que nunca ha dejado de lado al “Memento mori” y sus símbolos, apropiándose los y reinterpretándolos.

Es esta contraposición lo que me llama a hacer una experimentación con el tema del “Memento Mori” (particularmente cuando al explicar el significado de la frase central de mi proyecto, la gente palidece un poco y luego opinan que es un tema muy triste).

La idea central es la locución latina ya antes mencionada y los símbolos que la acompañan desde la Roma clásica hasta la época victoriana, esplendor final y ocaso temprano del culto a la muerte y de todo lo mórbido.

Comenzar por la Roma clásica y su particular visión de la muerte, es darle a la idea un mejor sustento y es precisamente en este momento con esta visión, donde mi exploración sobre el tema, desde un punto de vista escultórico, está empezando, en primera instancia con la investigación bibliográfica sobre la cuestión, que me está llevando al descubrimiento de las formas simbólicas del asunto, así como a sus representaciones visuales.

Tres de estas representaciones llamaron poderosamente mi atención. Estas son las ya referidas en la breve introducción, que completan el concepto del “Memento Mori”.

Utilizando estas tres imágenes me planteo una forma de llevarlas a cabo, en primer lugar como un ejercicio de reflexión escultórica del tema. Y en segundo lugar como una forma de encontrar los componentes visuales que se articulen al concepto y me sirvan para el resto del proyecto.

Como primer paso encontré natural comenzar por simplificar y fusionar el tema sobre el reloj y el cuervo. Estas imágenes están fuertemente relacionadas tanto con el “Memento Mori” como con la época actual. Además de relacionarse directamente con la escultura mecánica y los autómatas.

Con el planteamiento de un cuervo que funcione de manera mecánica con un mecanismo de reloj, sintetizando la historia de Cicerón descrita por Paris y la moderna idea del reloj y el cuervo como animal de luto.

La idea sintetiza no sólo esta historia clásica sino que entronca con la etapa final de la investigación bibliográfica, la época victoriana, donde la Revolución Industrial impulsaría a

un imperio obsesionado con su propia mortalidad. El mecanismo de reloj se transforma así en una alegoría y no sólo en una cuestión funcional o estética, cerrando de manera cíclica el principio y el final de la investigación bibliográfica.

Si bien la idea parece simple no lo es y su producción mucho menos. El material ideal no es la cerámica por lo que decidí hacerla de metal y construir las maquetas en madera blanda para que fuera fácil de trabajar.

Esta idea me llevó a decantarme por el uso del cuervo como símbolo del augurio mortífero y tratar de seguir utilizándolo. Como una opción al material cerámico, decidí plantear una nueva escultura cinética utilizando una imagen mucho más popular y mas fácil de reconocer: el cuervo sobre un cráneo.

La idea con esta pieza es comprender la fusión de ideas en conjunto con la construcción de un mecanismo sencillo. Es decir, recurrir a lugares comunes, tanto para mí como para el público en general, para simplificar la primera aproximación a los mecanismos cerámicos.

Es una forma simbólica bien conocida y de mucha popularidad entre los diseñadores de tatuajes, por lo que al ser algo relativamente cotidiano, el arreglo visual y tridimensional de la pieza no me distraería. Esto me permitiría concentrarme en la planeación y fabricación de los elementos mecánicos en la escultura.

Esta pieza no tiene un mecanismo complicado ni un “motor”²⁴, en vez de eso es solamente un ave que puede mecerse hacia arriba y abajo sobre un cráneo. Para moverse el espectador tiene que tomarla y moverla. El movimiento arriba/abajo del cuerpo del cuervo hace que el pico se abra y se cierre, mal augurio simbólico y silencioso.

Aprovechando mi ya clara fijación por producir cráneos en cerámica, comencé el proyecto con rapidez y en un tiempo corto tenía la primera parte de la obra lista para el secado. La segunda parte, el cuervo, me llevó más tiempo. Sobre todo porque nunca había hecho un pájaro y mucho menos uno tan icónico. La tercera parte, la construcción de las patas, será llevada a cabo después de la quema, ya que la cerámica tiene la costumbre de encoger y

²⁴ Hay que hacer una diferenciación entre el mecanismo, las bases mecánicas sobre las que se mueve una pieza, y el motor, que es lo que impulsa al mecanismo. En el caso de la mayor parte de los autómatas el motor es la manivela que acciona el espectador.

modificar su forma durante la conchura. La construcción de los apéndices antes de esta sería inútil.

La siguiente pieza, técnicamente es el primer avance hacia los autómatas cerámicos. Se trata de un cráneo con una mariposa, las ya mencionadas representaciones del cuerpo mortal y el alma. En esta pieza la mariposa se encuentra sobre el cráneo y es el autómata propiamente, mientras que el cráneo sirve como caja para el mecanismo que podrá verse a través de las “ventanas del alma”, las cuencas vacías de la calavera. El movimiento de la mariposa es simple, solo abre y cierra las alas.

Como una forma de referirme al simbolismo a través del material, la mejor opción para construir el cráneo es la cerámica, ya que representa el cuerpo mortal y la cerámica apoya esta idea por aquello de “polvo eres y en polvo te convertirás” (y si tienes suerte acabas en porcelana). Mientras que la mariposa necesita un material más etéreo y delicado, así como bellamente llamativo y brillante. Para tener estas características decidí que la mejor opción para construir al lepidóptero es el vaciado de barbotina, dejando los huecos de las alas vacíos donde tendrían color y haciendo las alas de una arcilla para vaciados blanca y de superficie más delicada que la mezcla de construcción. De esta forma el insecto podrá ser delgado y transmitir la sensación de fragilidad.

La cuarta y última pieza para esta primera etapa será la del “Putto”. Esta escultura tendrá mecanismo y motor, y al igual que la pieza anterior, es un autómata en forma. La idea es crear un “Putto”, con todas sus características, es decir la imagen de un niño pequeño, rollizo y con caireles, que se cubre el rostro con una máscara de Baco; esta es una máscara con el rostro de un hombre joven (aunque no siempre) con hojas de viña y racimos de uvas en el cabello. La máscara también puede representar a un bebe con los mismos adornos, que es el estilo que quiero para esta pieza.

Conjuntado el símbolo básico del “Memento Mori” con la representación del “Putto” con la máscara de Baco, lo que la máscara estará cubriendo no será el rostro angelical de un infante, sino la calavera infantil enmarcada por los rizos propios de la representación. La acción será la de quitarse la máscara y mostrar el rostro descarnado del cráneo bajo esta.

Como una cuestión emotiva creo que esta fusión es mucho más fuerte y eficiente como una forma de recordarnos la mortalidad propia y una buena fusión de las otras representaciones del “Memento Mori”.

No podemos negar que somos cuerpo, que somos desde este cuerpo y que nuestra conciencia está unida a este cuerpo. Así la muerte, más allá de sus representaciones simbólicas o de su dimensión religiosa, es la muerte del cuerpo. Aun cuando en la muerte el cuerpo, esa parte física del ser, permanezca por un tiempo limitado, está destinado a desaparecer. Su desaparición es la desaparición final del sujeto, y de lo que representa.

Este fin último, sin embargo deja siempre una huella, en primera instancia el cuerpo muerto, que termina siendo, para efectos prácticos, una suerte de envase vacío. Y en segunda instancia el recuerdo de la corporalidad que se pierde, la conciencia y la personalidad que le pertenecían en la vida.

Explorar desde un punto de vista artístico este fenómeno es una forma de darle la vuelta al concepto del “Memento Mori”, ese recuerdo de nuestra mortalidad que cada día se hace menos presente en nuestras formas de simbólicas de comunicación y representación, y al mismo tiempo mucho más presente en nuestro inconsciente empujado a recordar nuestra propia mortalidad por la violencia cotidiana, a la que estamos sometidos.

El cuerpo, por más que queramos verlo como una forma física que está solo en comunidad con el alma, o a la razón, es una entidad física y al mismo tiempo una forma simbólica enclavada en nuestra cultura.

“El cuerpo humano es, en primer lugar, una realidad material: ocupa un lugar en el espacio y tiene una figura, volumen y dimensiones determinables geoméricamente. Está inserto en unas coordenadas espaciales y temporales, sometido a leyes físicas...

... desarrolla su vida en intercambio dinámico con el mundo circundante, del que forma parte...” (Masia. 2011:12)

La parte física del cuerpo es innegable, quizá como una forma de trascendencia hemos separado al cuerpo de la mente o del alma. Probablemente esta sea una cuestión ligada al hecho de que al morir el cuerpo permanece, sin embargo ha pasado por un cambio significativo que produce la inacción y la inmovilidad que lo incapacitan para reaccionar. Quizá es esto lo que nos ha conducido a la dualidad cuerpo, alma.

Esta cuestión, tan básica y temiblemente cotidiana, puede ser el origen de toda la perspectiva simbólica que rodea al cuerpo y la manera en que lo entendemos mas allá de su existencia física.

Somos desde nuestro cuerpo, nuestras capacidades se expresan corporalmente, comprendemos desde este cuerpo y nos relacionamos desde esta forma física consiente.

Modificamos el mundo que nos rodea desde este cuerpo y por medio de esta conciencia de ser aunada a nuestra potencialidad de crear e interpretar. Como nos dice Juan Masía en sus cinco charlas antropológicas, el cuerpo no es solo la forma física sino: “...un cuerpo-sujeto, el cuerpo de un animal simbólico.”

Desde este cuerpo nos relacionamos con los otros cuerpos, que también están en contacto con este mundo e interpretan y crean en el. Nos reconocemos como individuos y reconocemos nuestros cuerpos, y a través de esta interpretación a los otros cuerpos.

Así el cuerpo funciona como un discurso y objeto del discurso. Esta es la dimensión simbólica y analógica de la corporalidad que se expresa a través de fenómenos culturales y psicológicos como las metáforas corporales, sueños, imágenes, símbolos, mitos, etc. En esta dimensión el cuerpo tiene la función de ser un estímulo para los demás y por supuesto un instrumento expresivo. El cuerpo tiene un significado para nosotros y es interpretado por los demás. Lo que entra en el terreno de la forma en que nos entendemos y recordamos a través de la narrativa y discursiva de la memoria y de la identidad. (Botella. 2008:249)

Nuestro cuerpo es la base de la construcción de la identidad, nos identificamos y nos identifican por medio de nuestro cuerpo y nuestra historia personal “...atribuir significado a una experiencia es posicionarla en una red interconectada de significados preexistentes validados en experiencias previas. La identidad concebida como posicionamiento discursivo.” (Botella. 2008:249)

Nuestros cuerpos tienen así una parte física y una parte simbólica. Nos entendemos como cuerpos y en ocasiones no como cuerpos enteros si no como cuerpos fragmentados. La conciencia de la importancia social de partes del cuerpo puede ser muy obvia, como lo relacionado a la estética y al atractivo físico. O puede ser más sutil como la relación de nuestros cuerpos y sus partes con nuestras capacidades de expresión y de

acción, así como de reconocimiento. Estas capacidades a través del cuerpo constituyen la corporalidad.

Quizás la parte más importante, por sus características de comunicación y reconocimiento como seres humanos sea el rostro, el rostro tiene una importancia fundamental en las relaciones humanas y en cómo nos interpretamos los unos a los otros. La expresividad está dada fundamentalmente por los cambios en el rostro. Estos cambios que conocemos como gestos nos indican aspectos emocionales y psicológicos de los otros, a la vez que nosotros producimos estos gestos y somos interpretados mientras interpretamos a los otros. El lenguaje verbal es solo una parte de la comunicación humana, y para que este sea comprendido o interpretado correctamente se acompaña siempre de un lenguaje físico en signos corporales.

Nuestras emociones están mejor expresadas por medio de gestos que por medio de palabras. Estos gestos funcionan como un código más profundo y preciso a nivel emocional.

Otra parte del cuerpo cuya capacidad expresiva es tan importante y cotidiana, que a veces la damos por sentado, son las manos. Las manos tienen una importancia única en nuestra relación con el medio que nos rodea y con nuestra capacidad de expresión. Los gestos faciales están acompañados con gestos de las manos los cuales además tienen capacidad de acción y relación física mayor que los gestos faciales. Es decir la mano no solo se comunica con signos sino que se comunica con acciones, como acariciar o golpear, siendo estas formas de comunicación muchas veces más efectivas que las verbales o faciales.

La mano es también el instrumento básico de la acción humana, todo trabajo físico es efectuado por las manos y en el caso del trabajo intelectual su expresión definitiva y no transitoria, la escritura, esta efectuada por las manos. La importancia de su significado simbólico y su capacidad de acción es inconmensurable, y en mucho una parte importante de lo que nos hace ser humanos.

Es por eso que si hay dos partes del cuerpo que reconocemos como humanas son la cara y las manos, personalmente creo que son dos de las partes del cuerpo que por sí mismas, más allá de lo gestual, tienen un significado intrínseco de lo humano.

La importancia de estas dos partes del cuerpo las hace ideales para ser usadas como una sinécdoque del cuerpo como una totalidad, o lo que es lo mismo una parte que exprese al cuerpo por completo.

La pérdida de la corporalidad como una expresión artística.

La muerte y el dejar de ser son hechos físicos que tienen una dimensión simbólica fuertemente enraizada en la cultura a la que se pertenece.

Sin embargo el cuerpo muerto he inanimado sigue siendo, mientras que el ser, el alma el raciocinio o como se le quiera llamar a esa parte que le da vida al cuerpo, se va o desaparece.

Esto hace que la muerte tenga dos aspectos distintos, uno corporal o material y el otro el que se refiere al alma o al a esa parte del ser que desaparece en primera instancia con la muerte.

Si bien pareciera que esto separa por completo una parte de la otra en realidad no hace más que reafirmar su relación de existencia intrínseca, el cuerpo muerto esta destinado a desaparecer, a descomponerse y regresar las moléculas que lo componen a sus estados más simples y menos difíciles de mantener estables.

El cuerpo muerto es incapaz de acción o expresión y por lo tanto ha perdido su corporalidad o capacidad de acción y expresión. De alguna forma el cuerpo sin vida no es ya un cuerpo, deja de ser y esta solo como un objeto, ya no un sujeto.

Esta serie de pérdidas que experimenta el sujeto al transformarse en objeto han sido utilizadas como una forma de expresión de formas simbólicas ligadas a las representaciones del alma y su tránsito a un lugar distinto. Este es el caso de los Transi, estas efigies yacentes que representan al cuerpo muerto y en estado de putrefacción. Cuya finalidad era dejar clara la separación del espíritu y el cuerpo, las dos partes de la dualidad en constante pugna en el mundo occidental.

Durante el barroco el cuerpo descarnado es una representación común, en particular en monumentos funerarios, y en el grabado el tema de la muerte y la doncella mezcla el cuerpo joven y suave con el esqueleto lascivo, un acercamiento erótico al tema del "Memento Mori". Aquí el cuerpo muerto reclama la vida del cuerpo juvenil, se la

arrebata en un juego perverso de violencia sexual y recuperación de la corporalidad a través de esta acción.

Y es que el cuerpo es nuestra única forma de expresión, mas allá de la importancia del alma, en las ideas religiosas, sin la mediación del cuerpo el alma no tiene nada que expresar ni medios para hacerlo.

Sin embargo toda la cultura occidental está anclada en darle mayor importancia al alma y esto lo consigue con la supresión del cuerpo. Al reprimir las necesidades básicas corporales como la alimentación y la sexualidad, lo que realmente se está haciendo es suprimir, o tratar de suprimir, al cuerpo.

Esta idea de hacer del cuerpo algo invisible e insensible también está relacionada con la alta racionalidad, con el pensamiento como la forma elevada y el cuerpo como lo bajo y animal. Estas dos ideas de supresión en apariencia son sumamente distintas, sin embargo en el fondo son exactamente lo mismo. La negación del cuerpo y sus sustentos físicos, para alimentar la idea de evolución en un sentido etéreo y no animal.

Aun así el cuerpo sigue presente, sigue siendo la vida misma y sigue presente aun en la negación. De hecho en algunos casos se hace presente mediante la negación, no importa cuánto queramos suprimirlo y borrarlo, el cuerpo se las arregla para inmiscuirse subrepticamente en nuestro mundo como una forma real, el Transi es un cuerpo muerto representado, cuya función es demostrar que no es más que un saco de gusanos que desaparece, sin embargo se presenta ahí, como un cuerpo, y nos fascina aun cuando sea una ruina decadente. Podemos sentir horror ante esta visión de corrupción de lo corpóreo pero el horror es a su vez una forma de fascinación mórbida, que nos gusta sentir e incluso sentir artificialmente, particularmente con formas de diversión mórbidas como son las películas de terror o las casa de los sustos, donde sabemos que estamos completamente seguros pero aun así sentimos ese horror que nos fascina y hasta divierte.

De regreso al tema, el cuerpo muerto es una forma más de representación que puede ser usada de diferentes maneras para lograr transmitir un concepto. En este caso el de la pérdida de la corporalidad, de la acción y del propio cuerpo, tomando en cuenta que hay siempre un rescoldo que queda.

Para este propósito lo primero que hay que definir es como se ha de abordar el problema. La representación en primera instancia no tiene por que ser del tipo integro, es decir no hay una necesidad de representar a los cuerpos completos como un todo.

Con hacer uso de las partes más importantes como símbolos del cuerpo y la corporalidad es suficiente.

Como ya se menciona más arriba, las partes más expresivas del cuerpo humano, por sus características físicas y simbólicas serian las manos y el rostro.

Prueba de ello está en lo que sucede que cuando visitamos una muestra de especímenes anatómicos conservados. Cuando no estamos acostumbrados a ver seres humanos diseccionados y exhibidos en una caja de vidrio, experimentamos un distanciamiento de lo que estamos viendo. Es fácil suprimir la sensación de desagrado que nos causan estos pedazos de humano, por que el hecho de disgregar o romper un cuerpo lo objetualiza, lo vuelve un fetiche.

Así una pierna o incluso un torso diseccionado o cortado en múltiples rebanadas horizontales para poder observar el arreglo de los órganos y músculos, puede pasar por un simple trozo de carne que sirve para que aprendamos algo. Lo que tenemos frente a nosotros es entonces una “cosa” didáctica, una simple ayuda formal para nuestra educación.

Esta ilusión, que protege a nuestras mentes de la realidad de lo que estamos viendo, es más frágil de lo que pensamos. Basta que aparezca ante nuestros ojos una mano o un rostro para que no nos quede más remedio que reconocer lo que está dentro de la vitrina. No solo es un ser humano sino que además está hecho pedazos y preservado con distintos métodos.

Es su altísimo grado de significación lo que hace que estas dos partes del cuerpo sean las elegidas para representar la perdida de la corporalidad y del mismo cuerpo.

En segundo lugar hay que decidir la forma en que queremos confrontar al público con nuestro trabajo. Personalmente prefiero usar formas agradables y con características atractivas, contra la opción de una representación cruda, anatómicamente violenta y llena de obviedades físicas.

Me parece que un concepto puede ser mucho más impactante e incluso causar una emoción más perdurable si esta imbuido en la piel de algo hermoso. Es “dorar la píldora” para que sea más amarga.

El primer proyecto fue buscar una forma de representar la perdida en sí y hacer la asociación con lo corporal.

Usando las formas de manos y rostro realice una pieza cerámica, donde un rostro, mas una máscara inexpresiva, es rodeada por dos brazos cuyas manos enmarcan el rostro pero sin tocarlo. Para referirme a la muerte, en esta pieza elegí aprovechar el hecho de que los ojos, las llamadas “ventanas del alma” pueden considerarse como los contenedores del espíritu que anima al cuerpo, estas “ventanas” pueden representarse como un ojo roto y agrietado. Si las ventanas que contienen al alma están rotas entonces esta ya no se encuentra con tenida en ellos, ha dejado al cuerpo vacío y muerto.

El rostro inexpresivo y las manos incapaces de tocar este rostro vendrían a simbolizar la perdida de la corporalidad y los lazos de diferentes tipos, entre ellos afectivos, que son imposibles de llevar a lo físico después de la muerte y la desaparición del cuerpo.

La siguiente pieza consistió en explorar formas menos directas de representar la perdida de lo corpóreo trasladándola a la forma física y el hecho de que todo lo humano incluso sus representaciones están condenadas a desaparecer. Teniendo en mente la frase en latín “Tempus omnia delet” (el tiempo todo lo destruye) opte por representar mascararas con una apariencia clásica desgastadas por el tiempo. Significando el tiempo que corre, estas mascararas se encuentran montadas sobre una superficie plana y redonda, que gira sobre un soporte central y tres bases con ruedas que lo estabilizan. Siendo esta pieza un autómata elaborado en su mayor parte por cerámica, incluido el mecanismo central.

Como una forma de regresar al concepto del “Memento Mori” La siguiente pieza es una reinterpretación de una forma de este concepto muy representada en el pico de la popularidad de la idea, las cuentas de rosario que representan la mitad de un rostro y la otra mitad una calavera.

Lo que estas cuentas tratan de transmitir es el hecho de que la carne es solamente un envoltorio de lo que quedara tras la muerte, o visto de otra forma la carne es solo lo

que cubre a la muerte y esta llegara. Pensando es esto se hizo un autómatas que hiciera eso que las cuentas inmóviles no pueden, abrirse y dejarnos ver lo que la carne cubre.

En cambio en la siguiente pieza, para representar lo que queda cuando el cuerpo muere y el alma desaparece, decidí usar solamente las manos y pensando en una mortaja o un sudario que cubre el cuerpo pero en realidad ya no contiene a la persona ni su capacidad de acción, sino solo el recuerdo de esta, decidí hacer desaparecer el cuerpo y dejar solo la huella, con formas y pliegues característicos de la tela cubriendo manos en diferentes posiciones, con la particularidad de que la mano como tal ya no existe como una realidad física sino solo como una forma suspendida en el recuerdo.

La última pieza de esta serie, está relacionada con el aspecto emotivo y sensorial de la pérdida de la corporalidad de los otros y que a la vez funciona como recuerdo de la propia pérdida futura. Esta es una pieza en la que una mujer joven sostiene y mira con compasión y resignación un cráneo masculino. Lo aprieta contra su pecho y lo sostiene con cuidado entre las manos. Lo mira y se mira a si misma.

La parte física del cuerpo es innegable, quizá como una forma de trascendencia hemos separado al cuerpo de la mente o del alma. Probablemente esta sea una cuestión ligada al hecho de que al morir el cuerpo permanece, sin embargo ha pasado por un cambio significativo que produce la inacción y la inmovilidad que lo incapacitan para reaccionar. Quizá es esto lo que nos ha conducido a la dualidad cuerpo, alma.

Esta cuestión, tan básica y temiblemente cotidiana, puede ser el origen de toda la perspectiva simbólica que rodea al cuerpo y la manera en que lo entendemos más allá de su existencia física y de cómo nos entendemos, más allá de nuestra existencia física.

Somos desde nuestro cuerpo, nuestras capacidades se expresan corporalmente, comprendemos desde este cuerpo y nos relacionamos desde esta forma física consciente.

Es desde el lenguaje desde donde nos comunicamos y nos hacemos entender. Ya sea el lenguaje a base de palabras o verbal o en su defecto desde el lenguaje no verbal o gestual.

Quizás la parte más importante, por sus características de comunicación y reconocimiento como seres humanos sea el rostro, el rostro tiene una importancia fundamental en las relaciones humanas y en cómo nos interpretamos los unos a los otros. La expresividad está dada fundamentalmente por los cambios en el rostro. Estos cambios que

conocemos como gestos nos indican aspectos emocionales y psicológicos de los otros, a la vez que nosotros producimos estos gestos y somos interpretados mientras interpretamos a los otros. El lenguaje verbal es solo una parte de la comunicación humana, y para que este sea comprendido o interpretado correctamente se acompaña siempre de un lenguaje físico en signos corporales.

Nuestras emociones están mejor expresadas por medio de gestos que por medio de palabras. Estos gestos funcionan como un código más profundo y preciso a nivel emocional.

Una de las emociones humanas con mayor contundencia en lo que se refiere a la expresión facial es la tristeza. Particularmente la relacionada con la pérdida de un ser querido y el duelo que acompaña a esta pérdida.

Aprovechando esta necesidad de expresar el dolor que este tipo de angustia causa, los seres humanos hemos creado una serie de eventos alrededor del fallecimiento de un ser querido. A esta serie de eventos y celebraciones las llamamos en general duelo.

El duelo está relacionado a estados psicológicos y a sus etapas bien establecidas, pero también lo está a las costumbres funerarias de cada país y momento histórico. La mayor parte de las costumbres funerarias actuales, a nivel mundial están relacionadas con la época victoriana, la cual tuvo un auge formidable de la cultura de lo mórbido y del duelo mismo como una forma de vida.

La cultura victoriana se enfocó en el duelo y sus representaciones y asociaciones visuales (mujeres dolientes vestidas de negro, tumbas, cipreses solos, etc.) por lo que no extraña el auge de objetos relacionados con este proceso como la joyería de luto, que tomara una dirección particular, el uso de cabello humano como materia prima para la producción de joyería. En joyas de duelo del periodo barroco el pelo se presenta como un solo rizo. Durante el siglo XVIII se desarrollaron nuevas técnicas para convertir el fino material en formas artificiales. Pero la fascinación sentimental con el pelo como un poderoso medio de memoria no sólo puede ser explicada como un efecto secundario del desarrollo de la joyería de duelo. Para que tenga la función de un recuerdo tiene que dársele ese significado.

Así el portador de joyas de luto, que funcionan como un recuerdo se presenta como participante en una red íntima, de la cual se excluyen otros espectadores. Este tipo de joyería es un secreto exhibido. Para que el pelo se convierta en materia prima para el recuerdo, debe cortarse del cuerpo. El momento del corte da al pelo un nuevo estatus. El pelo separado puede

durar para siempre, mientras que el cuerpo no lo hará. Además, el pelo separado ya no volverá a crecer, encarna tiempo materializado una época que es solamente pasado. (Holm, 2004:140)

Así la joyería de duelo hecha con el cabello de un ser querido, lo representa y lo mantiene presente, en una corporalidad sinéctica. Donde una pequeña parte pasa a significar el todo. Su función como “Memento Mori” es así más íntima y particular que otras representaciones de este tipo.

Una forma de cierre de este ritual funerario es la erección de la lápida, la cual es real y simbólicamente la finalización del proceso de entierro y parte del duelo emocional y psicológico. La palabra lápida proviene etimológicamente del vocablo latino “lapidem” cuyo significado es “piedra”. Las lápidas son aquellas de forma plana que en general llevan inscripciones, siendo su uso habitual el recordar la memoria de los muertos, pues sobre esas piedras se inscriben nombres, fechas y epifanías. En ciertos casos las lápidas adquieren formas simbólicas, para mostrar la ideología religiosa, y en otros se incrustan sobre ellas cruces, estrellas de David, etcétera.

Parte de estos símbolos o imágenes que acompañan a la lápida, en caso de que la tumba tenga una de estas, son las figuras de Plañideras o Ángeles Plañideros, que son estas figuras dolientes que acompañan al difunto en su tumba y recuerdan que la partida del difunto causó un gran dolor.

“Las plañideras eran mujeres a las que se pagaba por llorar en los funerales, su oficio consistía en acompañar la procesión llorando y demostrando públicamente el dolor de la familia, cuanto más rico era el muerto más plañideras asistían a las ceremonias.

El oficio de plañidera presenta múltiples variantes, ya que se inicia en el antiguo Egipto llegando hasta nuestros tiempos, donde en algunos países todavía se practica habitualmente...

Algunas plañideras solo lloraban y rezaban por el muerto, otras cantaban o recitaban panegíricos, algunas se arrancaban cabellos, se golpeaban y lamentaban a gritos. También se les encargaba acudir a los cementerios en el día de todos los muertos a llorar por los difuntos, llevar flores, ocuparse de las tumbas, encender velas etc.

Estas diferentes funciones o estilos de plañir han tenido que ver con la religión y las necesidades en la muerte según el momento histórico.” (<http://nolloreustedsolo.blogspot.mx/p/que-es-una-planidera.html>)

Pero las plañideras han estado con nosotros durante muchísimo tiempo, ya en Egipto se pagaba a mujeres para llorar por los muertos, ser plañidera era una profesión que pasaba de madres a hijas. Eran llamadas yerit y su función era dar rienda suelta al dolor que los deudos debían de guardar por dignidad, ya que tenían prohibido llorar en público. Las yerit iban vestidas de túnicas azuladas, con los pechos descubiertos, el cabello suelto y un brazo en alto como signo de duelo y desesperación. De hecho el jeroglífico que significa plañidera es una mujer sentada con el pelo suelto y un brazo en alto frente a la cabeza.

Los griegos también tenían plañideras para llorar a sus muertos, particularmente los de clase alta ya que solo alguien con dinero puede pagar plañideras para su entierro.

Los romanos continuaron con la costumbre griega, pero la llevaron a sus últimas consecuencias: las plañideras incluso se arrancaban los cabellos y se arañaban la cara. Las llamaban praeficas y su cantidad indicaba estatus social: mientras más lloronas había en el funeral, más importante era el muerto. También usaron los lacrimatorios, que eran vasos donde los deudos y las plañideras guardaban sus lágrimas para enterrarlas junto con los restos mortuorios para honrar al difunto, los pobres no podían permitirse este lujo. Estos «guarda lágrimas» fueron desapareciendo con el tiempo y se pondrían de moda nuevamente en la Inglaterra victoriana.

Plañideras en la Alta Edad Media

La escena del duelo se hallaba dividida en dos actos sucesivos e inmediatos: durante el primero, las manifestaciones eran salvajes (al más puro estilo antiguo) o así debían parecerlo: “a penas se constataba la muerte, a su alrededor estallaban violentas manifestaciones de desesperación”, circunstancia que contrastaba con la calma y sencillez del moribundo en espera de la muerte. Tales gestos de pena y dolor sólo eran interrumpidos por el elogio del difunto, segundo acto de esta escena; habitualmente existía un “guía” del duelo quien se encargaba de las palabras de despedida, haciéndose especial hincapié en la espontaneidad de los acompañantes (familiares, amigos, señores y vasallos del difunto).

El duelo solía durar algunas horas, el tiempo de la vela, a veces el tiempo del entierro: un mes como máximo en las grandes ocasiones; las gentes se vestían de rojo, de verde, de azul, del color de los vestidos más hermosos para honrar al muerto.

Plañideras en la Baja Edad Media

"Allí donde las manifestaciones tradicionales del dolor subsistían, como en la España de los siglos XIV y XV (aún persistían las plañideras y el duelo tenía por objeto descargar el sufrimiento de los supervivientes), su apariencia de espontaneidad y su dolorismo se han atenuado; lo que no se quería decir mediante palabras o gestos, se significaba entonces por el traje y el color: "En el siglo XII, Baudry, abad de Bourgueil, señalaba como rareza extraña que los españoles se vistieran de negro al morir sus parientes".

Los gemidos femeninos, que forman parte del ritual mortuario y que en cierta medida perpetúan la larga tradición de las plañideras grecolatinas. Estos sollozos y gemidos rituales que encontramos en torno al lecho del moribundo, en el velatorio y en el cementerio, son siempre producidos por mujeres, los "agentes esenciales del rito funerario" en palabras de M. Mauss. Recordemos a este respecto que eran éstas quienes se encargaban del amortajamiento y del velatorio del difunto. Las "pleureuses" confieren un cariz dramático a la muerte, gritan, lloran, rezan, en ningún momento son asistentes pasivos, la emoción les agita, sus muestras de dolor son siempre apasionadas."

(<http://endrina.wordpress.com/2008/11/20/la-muerte-y-sus-ritos>)

Es debido a lo interesante del fenómeno de las plañideras y de su antigüedad que decidí trabajarlo como un proyecto derivado del central proyecto de tesis. La construcción de un grupo de tres plañideras que fueran en sentido contrario con lo que había estado trabajando hasta ahora. Si para el "Memento Mori" utilice el rostro vacío y la máscara inexpresiva para la otra parte del proyecto decidí explorar lo contrario, tres figuras tamaño natural que fueran todo expresividad, en sus gestos postura física y sobretodo expresión facial. Haciendo uso de la investigación sobre las plañideras y los ángeles plañideros, decidí enfocarme en dos formas de representación que me entiesaban particularmente, la primera, la posición de la plañidera en el jeroglífico y el aspecto tradicional y curiosamente sereno de los ángeles plañideros. Así opte por dejar que estas tres figuras hicieran un grupo escultórico,

todas tendrían un aire clásico, en los ropajes sueltos y similares a las figuras e tela mojada griegas, dos de ellas estarían en una posición similar a la del jeroglífico arriba mencionado y una tercera estaría rompiendo la posición, siendo que las dos primeras representarían el duelo como una sensación de tristeza y llanto y la tercera representaría un estado de duelo más avanzado donde ya no se llora sino que se comienza a aceptar la pérdida.

Estas son parte de las figuras acompañantes que surgieron como esculturas periféricas resultado del proceso creativo descrito arriba.

Capítulo 4
Galería.



Título: Nunquam periit amor

Técnica: cerámica

47 x 38 cm.

Año: 2014



Título: Larva

Técnica: Cerámica

120 x 37 x 30 cm.

Año: 2015



Título: Anima fenestrae

Técnica: Cerámica

60 x 60 x 20 cm.

Año: 2014



Título: Memento Mori

Técnica: Cerámica

50 x 60 x 30 cm.

Año: 2014



Título: Memento Mori

Técnica: Cerámica.

50 x 60 x 30 cm.

Año: 2014



Título: Tempus omnia delet

Técnica: Cerámica

35 x 35 x 35 cm.

Año: 2015



Título: Omnia peribunt.

Técnica: Cerámica

Año: 2015



Título: Omnia peribunt.

Técnica: Cerámica

Año: 2015



Título: Bulla est vita humana.

Técnica: Cerámica.

40 x 20 x 30 cm.

Año: 2015



Título: Bulla est vita humana.

Técnica: Cerámica.

40 x 20 x 30 cm.

Año: 2015

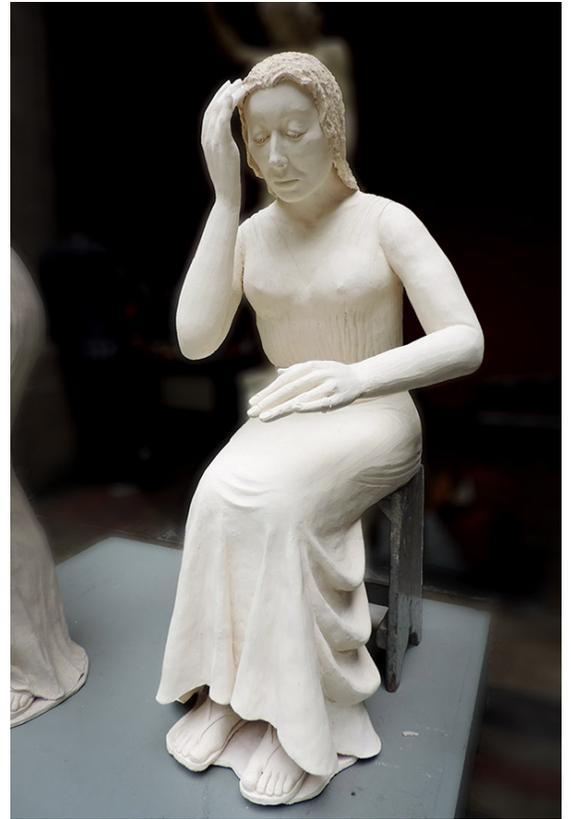


Título: Praeficae. (Sin ensamblar)

Técnica: Cerámica.

170 x 40 x 30 cm.

Año: 2015



Conclusiones.

Si en el pasado los autómatas fueron caprichosas creaciones que mimetizaban lo vivo y asombraban a los espectadores con la perfección y diversidad de sus movimientos, en la actualidad los autómatas tienen una forma diferente y algo más rústica. Su propósito es completamente diferente que los autómatas clásicos y su relación técnica con las creaciones de Jaquet-Droz o Fabergé es casi nula; aun sabiendo esto siguen estando unidos por un hilo conductor, el deseo de animar lo inmóvil, y que ese movimiento le dé un nuevo significado a la escultura y lo que quiere esta transmitir.

Lo que puede fácilmente referenciar a un autómata clásico y a un autómata contemporáneo es el hecho de que son obras de arte cinético, donde el creador tiene la intención bien definida de dar movimiento y que este movimiento por sí mismo aporte un extra al significado original de la pieza. Si bien hay que tener en cuenta que los autómatas contemporáneos suelen tener la intención de comunicar algo más profundo que los autómatas clásicos, donde el movimiento está encausado a hacer ver a la parte escultórica como un ser animado y casi vivo. Aun así los autómatas clásicos, así como los contemporáneos, obtienen una dimensión extra a base del movimiento, en ambos casos el movimiento aporta algo más a lo que se quiere comunicar.

La expresión de nuestros puntos de vista conceptuales es una necesidad vital para cada uno de nosotros. Es esta necesidad el motor principal de toda creación artística, la motivación y la voluntad que darán fuerza para iniciar una obra. En este sentido el movimiento dentro del margen creativo de la escultura tiene que estar encausado a hacer del concepto algo más comprensible y profundo, de otra manera no es más que una trampa para maravillar pero sin intención. La intencionalidad y la necesidad de expresión son lo que nos lleva a la creación artística y a fincar en ella una forma de trabajo particular a cada artista.

En mi trabajo, esta necesidad de expresión inicia con una idea o concepto abstracto, generalmente una frase; en ocasiones es una frase hecha o un dicho, en otras una frase que describe algo que me resulta artísticamente interesante, es decir que impulse el deseo de crear. En otras ocasiones lo que me atrae es replantear el concepto de una idea preconcebida que está enclavada en la cultura general; buscar una forma distinta de expresarla o simplemente darle un significado textual y mucho más interesante. El trabajo artístico preferiblemente

debe que llevarse de la mano con el trabajo conceptual, este entendido como una investigación exhaustiva del concepto, primeramente en lo histórico y posteriormente en lo simbólico y lo formal. Estamos imbuidos en una cultura que es ineludible, nuestras formas expresivas están también ineludiblemente influenciadas por ésta. La única forma de evitar caer en las repeticiones es comprender qué partes de la cultura nos interesan y cuáles no son importantes para nosotros como creadores. Sólo a través de la conciencia de este hecho podemos generar un cuerpo de trabajo, un conjunto de obras, que nos permita estar satisfechos con lo que trabajamos y creamos, de otra forma estamos destinados a repetir y a no descubrir todo lo que podríamos hacer, a nunca desarrollar nuestro potencial. El concepto como eje central de la experimentación, como motivo, como pretexto, es la base del cuerpo de trabajo y de la creación de una colección artística pertinente y coherente.

La que suscribe eligió trabajar con el concepto de aquello que nos recuerda nuestra propia mortalidad, lo cual se resume a la perfección con la frase en latín “Memento Mori”, en contraste con el movimiento de los autómatas; que como ya fue mencionado en capítulos anteriores, concreta una serie de conceptos visuales y de ideas complejas imbuidas en la cultura occidental de los últimos cien años, precisamente por su contraposición al movimiento, a la idea de animar (dar alma). Después de hacer una investigación exhaustiva con respecto al “Memento Mori”, se ponderaron y generaron diversas ideas con respecto al concepto general y a las formas simbólicas más interesantes. Se comenzó seleccionando una frase para luego transformar esta frase en una imagen que resuelve el problema de transmitir una idea, muchas veces abstracta o con un sentido solamente sensorial. El meollo de la cuestión radicó en tomar esta idea y reconfigurarla para convertirla en un concepto completamente distinto del que se tenía originalmente; la forma personal de hacerlo consistió en “repensar” la idea y las conexiones que se pueden hacer con ella, las partes o significados que están dentro el concepto pero que no son tan obvios aun cuando están presentes. Lo que se obtuvo fueron dos conceptos que se contraponen o contrastan entre sí, pero a la vez se complementan. El problema creativo en este caso residió en cómo expresar estos dos conceptos de forma que interaccionaran de manera sensible con el público. En vez de usar una ruta directa, o dicho de otra forma una referencia textual, se decidió usar una idea que pudiera ser reconocida como ambos conceptos aun cuando no fuera en un nivel textual y directo.

Este proceso, a veces tortuoso, es simplemente la reinterpretación de las formas materiales y de las ideas o conceptos que se están trabajando; cambiar la forma, el contexto o el significado a una forma nueva o poco común.

La imagen mental construida a partir del concepto es siempre ideal y perfecta, aun en los casos en que es imposible de realizar o llevar a cabo. Para transformar esta idea perfecta en una pieza real hay que trasladarla a un formato real. La mayor parte de los artistas comienzan esta transformación en un boceto bidimensional; este proyecto que comenzó con una maqueta tridimensional. En el caso de trabajos tridimensionales no hay ninguna otra forma de comprender su construcción y sus limitaciones dentro de las leyes físicas que hacer una maqueta tridimensional. Al hacer la maqueta, la idea quedó adecuada a las leyes físicas y a la tridimensionalidad; también en este momento se ajustó la idea a las formas de representación y a lo que el artista quiere conseguir. Con la maqueta ya estructurada y modificada se continuó con el siguiente paso, la materialización de la obra.

En cuanto a los materiales, en el caso de los autómatas cerámicos, este es un material muy polifacético y plástico, que permite cualquier forma y tiene muy pocas limitaciones. Eso lo hace ideal para la construcción de las partes escultóricas e incluso para hacer los ajustes necesarios al movimiento. Sin embargo hay que tener en cuenta que el peso es un factor importante en el diseño de la maquinaria, por lo que hay que ajustar los mecanismos al considerable peso de las estructuras móviles.

Por otro lado el uso de materiales cerámicos en la construcción de los mecanismos es adecuado en cuanto a resistencia mecánica y soporte de peso y movimiento. Sin embargo no lo es en cuanto a resistencia al desgaste. Este es un problema particular de las piezas que funcionan por fricción. En el caso de mecanismos simplificados como los de los autómatas de caja, buena parte de los mecanismos funcionan haciendo uso de la fricción, lo que hace que los mecanismos cerámicos de pasta cerámica para escultura, tenga que cubrirse con algún otro material que lo proteja de la abrasividad natural de la cerámica.

La experimentación llevada a cabo en el presente trabajo ha dado como resultado un mayor conocimiento tanto de los materiales de construcción como de la forma en que se lleva a cabo el trabajo creativo, abriendo nuevas posibilidades para proyectos escultóricos futuros con movimiento él.

Bibliografía.

- Adorno, T.(1978) *Minima Moralia*. trans. K. I-' N.Jephcott. London and New York; Verso.
- Adrian, D. (1985). Rummaging among Twentieth-Century Objects *Art Journal*, Vol. 45, No. 4, The Visionary Impulse: An American Tendency.
- Andreasen, N. C. (2011). A Journey into Chaos: Creativity and the Unconscious. *Mens Sana Monographs*, 9(1), 42–53. doi:10.4103/0973-1229.77424
- Andreasen N.C. *The Creating Brain: The Neuroscience of Genius*. New York and Washington DC: Dana Press; 2005.
- Ariès, P. (1983) *El hombre ante la muerte*, Taurus, Madrid.
- Arrizabalaga, J. (1991) *La Peste Negra de 1348: los orígenes de la construcción como enfermedad de una calamidad social*. Universidad de Granada.
- Ascher, Y. (2004), Manifest Humbleness: Self-Commemoration in the Time of the Catholic Reform. *The Sixteenth Century Journal*, Vol. 35, No.
- Barreiro. A.(2004) *La construcción social del cuerpo en las sociedades contemporáneas*. *Papers: revista de sociología* 73.
- Bedini, S. (1964). The Role of Automata in the History of Technology. *Technology and Culture*, Vol. 5, No. 1.
- Benjamin, W. (1967) *Ensayos escogidos*, Ed. Sur, Buenos Aires, Versión castellana, H. A. Morena. 105-107.
- Benjamin, W. (1967) *Ensayos escogidos*, Ed. Sur, Buenos Aires. Versión castellana, H. A. Morena. 105-107.
- Bernstock E. Judith. Bernini's Memorials to Ippolito Merenda and Alessandro Valtrini. *the art bulletin* june 1981 volume XIII number 2 . 210-233.
- Beuchot, M. (2000) “II. Constitución y método de la hermenéutica en sí misma” y ”III. Los márgenes de la interpretación: hacia un modelo analógico de la hermenéutica”, en: *Tratado de hermenéutica analógica*, UNAM y Editorial Itaca, México.
- Botella, I. Grañó, N. Gámiz, M. Abey, M. (2008) *La Presencia Ignorada del Cuerpo: Corporalidad y (re)construcción de la identidad*. *Revista Argentina de Clínica Psicológica*. XVII(3).
- Bremmer J. N., *El concepto del alma en la antigua Grecia*, Siruela, Madrid, 2002

Buckner R.L, Andrews-Hanna J.R, Schacter D.L. The brain's default network: anatomy, function, and relevance to disease. *Ann N Y Acad Sci.* 2008;1124:p1-38.

Castle, T. (1995), *The female thermometer: eighteenth-century culture and the invention of the uncanny*, Oxford University Press, New York.

Chad Mandeles. William Michael Harnett's "The Old Cupboard Door" and the Tradition of Vanitas. *American Art Journal*, Vol. 18, No. 3 (Summer, 1986), 51- 62 p.

Christ Alice, 'Consuming Bodies in Early Imperial Rome', *Bulletin of Ancient History* 10 (1997), 93-109.

Christiane Holm. Sentimental Cuts: Eighteenth-Century Mourning Jewelry with Hair. *Eighteenth-Century Studies* , Vol. 38, No. 1, Hair (Fall, 2004), pp. 139-143

Clare Vincent. Magnificent Timekeepers: An Exhibition of Northern European Clocks in New York Collections. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New Series*, Vol. 30, No. 4 (Feb. - Mar., 1972), 154-165 p.

Cohen, K. (1973) *Metamorphosis of a Death Symbol: The Transi Tomb in the Late Middle Ages and the Renaissance*. University of California Press.

Davis. H. (1956) *The Horologium and Symbolism*. *The Classical Weekly* Vol. 49, No. 6 (Jan. 9, 1956), pp. 69-71. Classical Association of the Atlantic States.

Dennis Adrian. Rummaging among Twentieth-Century Objects. *Art Journal*, Vol. 45, No. 4, *The Visionary Impulse: An American Tendency* (Winter, 1985), pp. 344-349

Deonna m. *Revue arche'ologique*, III, 5e serie (1916), pp. 74-97. Vol. 49, No. 6 (Jan. 9, 1956),

Duarte G. De C. I., 'Representaciones de la Muerte en la Edad Media y Renacimiento' en *Ars Medica*, vol. 6, N 8, Santiago 2003.
<http://escuela.med.puc.cl/publ/arsmedica/ArsMedica8/Art11.html>

Edwards. C. (2007) *Death in Ancient Rome*. Yale University Press.

Ferrater, M. (1985). *Diccionario de Filosofía*, Tomo I. Ed. Ariel. Barcelona

Fritz, P. (1982) *The Trade in Death: The Royal Funerals in England, 1685-1830*. *Eighteenth-Century Studies*, Vol. 15, No. 3.

Freud, S. (1919) *Lo ominoso «Das Unheimliche»* , *Obras Completas versión digital*. www.damiantoro.com

Gleick J. *Chaos: Making a New Science*. New York: Penguin; 1987.

Guthke, K. (1999) *The Gender of Death: A Cultural History in Art and Literature*. Cambridge University Press.

- Haindl A. (2011) La Danza de la Muerte. U.<http://edadmedia.cl/wordpress/wp-content/uploads/2011/04/danzadelamuerte.pdf> consultado septiembre 2013.
- Henri P. The Value of Science. Essential Writings of Henri Poincare. New York: Random House; 2001.
- Horst W. (1937) The Putto with the Death's Head. The Art Bulletin Vol. 19, No. _____ . (1940)A "Memento Mori" among Early Italian Prints. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Vol. 3, No. 3/4 (Apr. – Jul.)
- Janson. H. (1937)The Putto with the Death's Head. The Art Bulletin. Vol. 19, No. 3 (Sep., 1937), pp. 423-449. College Art Association.
- James W. Cook Jr. From the Age of Reason to the Age of Barnum: The Great Automaton Chess-Player and the Emergence of Victorian Cultural Illusionism. Winterthur Portfolio, Vol. 30, No. 4 (Winter, 1995), pp. 231-257
- Jiménez, A. (1990). "La teoría y el análisis de la cultura". Revista códigos. México, p. 3 -18 . Mimen.
- Jentsch, E. (1906), On the psychology of the uncanny, Angelaki, Urbana-Champaign, trans. Roy Sellars.
- Kantorowicz, E. The King's Two Bodies – A Study in Medieval Political Theology, Princeton University Press, 1957.
- Kelly, M. (1998) ed. "Mimesis," The Encyclopedia of Aesthetics, vol. 3. (Oxford: Oxford University Press.
- Kinsella, E. (2006). Hermeneutics and Critical Hermeneutics: Exploring Possibilities within the Art of Interpretation Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research,7(3),Art.19, <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs0603190>.
- Kriegler Reinhold. Relojes de sol y muerte. Carpe Diem Nº 18 Edición trimestral Revista de gnomónica Junio 2006.
- Koozin, K. (1990) The Vanitas Still Lifes of Harmen Steenwyck: Metaphoric Realism. Edwin Mellen Press.
- Leach, N, (2005) Mimesis. Architectural Theory Review Vol. 10, Iss. 1.
- López, F. (2011). naturalezas muertas siglos XVI al XXI de colecciones privadas. Catálogo de la Exposición inaugural del Museo de Arte Contemporáneo Infanta Elena Tomelloso.
- Lucie-Smith E. (2013) The Dance of Death. Edward Cv Publications, Sep 12.
- Luthi Ann Louise .Sentimental Jewellery.Osprey Publishing, 1998 - 40 p.
- Lynggaard. F.(1983)Tratado de cerámica. Ediciones Omega, S.A. Barcelona

- Mackinnon D.W. Personality and the Realization of Creative Potential. *American Psychologist*. 1965;20:p273–281.
- Masiá, J. (2011) Cinco charlas de antropología -cuerpo, cultura, lenguaje, muerte y esperanza. <http://www.bubok.es/libros/175757/cinco-charlas-de-antropologia-cuerpo-cultura-lenguaje-muerte-y-esperanza>.
- Mâle E. (2002) El arte religioso de la Contrarreforma: Estudios sobre la iconografía del final del s. XVI y de los ss. XVII y XVIII Encuentro. Nicolás Ávila Seoane Manuel Joaquín Salamanca López Leonor Zozaya Montes Dpto. de Ciencias y Técnicas Historiográficas Universidad Complutense de Madrid Madrid, 2011.
- Milton C. (1948) Structure and the Judgment of Art. *The Journal of Philosophy*. Vol. 45, No. 25 .
- Mori, M (1970), 'The uncanny valley', *Energy*, vol. 7, no. 4, pp. 33–35. Translated by Karl F. MacDorman and Takashi Minato.
- Murray, O. Tecusan, M. Podlecki, A. (1997) *In Vino Veritas*. () Phoenix Vol. 51, No. 2
- O'Connor, Mary Catherine; *The Art of Dying Well. The Development of the Ars Moriendi*, AMS Press, New York, 1966,
- Petit D. 1988A Historical Overview of Dutch and French Still Life Painting: A Guide for the Classroom. *Art Education*, Vol. 41, No. 5, Resources for Teaching
- Puetz, M. 2002. Mimesis. Winter. <http://csmt.uchicago.edu/glossary2004/mimesis.htm> consultado en mayo 2014.
- Raichle M.E, Snyder A.Z. A default mode of brain function: a brief history of an evolving idea. *Neuroimage*. 2007;37(4):p1083–1090.
- Rawnsley, S. Reynolds, J. (1977) *Undercliffe Cemetery*, Bradford. *History Workshop*, No. 4.
- Rigolot, F. (1994) *Magdalen's Skull: Allegory and Iconography in Heptameron 32.* *Renaissance Quarterly* , Vol. 47, No. 1.
- Ritter, S. M., & Dijksterhuis, A. (2014). Creativity—the unconscious foundations of the incubation period. *Frontiers in Human Neuroscience*, 8, 215. doi:10.3389/fnhum.2014.00215
- Rodees. D. (1990). *Arcilla y vidriado para el ceramista*. Ediciones CEAC. Barcelona.
- Rohde, E. (1995) *Psique (El culto de las almas y la creencia en la inmortalidad entre los griegos)* . Agora, Málaga.
- Runco M.A, Marz W. (1992) Scoring divergent thinking tests using total ideational output and a creativity index. *Educational and Psychological Measurement*.

Ruiz, E. El ars moriendi: una preparación para el tránsito. Juan Carlos Galende Díaz Javier de Santiago Fernández (directores) IX. Jornadas Científicas sobre Documentación: La muerte y sus testimonios escritos.

Salazar, M. (2009) Tesis. El espejo miniado que ilumina: reflexiones sobre la muerte en la miniatura de un oficio de difuntos del siglo XVIII. UNAM.

Schneider, N. (2003) Still Life. Taschen .

Seymour, S. (1962) Realism and Symbolism in Seventeenth-Century Dutch Painting. *Daedalus*, Vol. 91, No. 3, Current Work and Controversies—2.

Siegfried, K. (1999) *The Gender of Death: A Cultural History in Art and Literature*. Guthke. Cambridge University Press.

Schorsch, A. (1979) *A Key to the Kingdom: The Iconography of a Mourning Picture*. Winterthur Portfolio , Vol. 14, No. 1 The University of Chicago Press.

Smith; G. (2004) *Stories in Stone: A Field Guide to Cemetery Symbolism and Iconography*. Stefano De Caro Soprintendenza Archeologica di Napoli e Caserta. Electa, Napoli, 2001, p. 191. , “The National Archaeological Museum of Naples”.

Thompson, J. (1990) *Ideología y cultura moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas*. Jhon B.. UAM. México.

Valdivieso Enrique. *Vanidades y desengaños en la pintura española del Siglo de Oro* Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002 - 205 p.

Virginia L. Rahm, V. (1974) *MHS Collections: Human Hair Ornaments*. *Minnesota History*, Vol. 44, No. 2.

William Smith. *Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology* (1867)

Wallas G. (1926). *The Art Of Thought*. New York, NY: Harcourt Brace.

Weber, J. (1966) *La Psicología del Arte*. Paidós. Buenos Aires.

Zaidel, D. W. (2014). Creativity, brain, and art: biological and neurological considerations. *Frontiers in Human Neuroscience*, 8, 389. doi:10.3389/fnhum.2014.00389 Bibliografía.

Páginas web.

Locuciones Latinas/ muerte. <http://frasesenlatin.blogspot.mx/search/label/muerte>. Consultado en septiembre 2013.

<http://endrina.wordpress.com/2008/11/20/la-muerte-y-sus-ritos/>

Concepto de lápida - Definición en DeConceptos.com

<http://deconceptos.com/ciencias-sociales/lapida#ixzz3Kgx2cbJi>

<http://nolloreustedsolo.blogspot.mx/p/que-es-una-planidera.html>

Fuentes de las imágenes.

http://en.wikipedia.org/wiki/File:Vaucanson_duck1.jpg

http://www.jaquet-droz.com/sites/default/files/history_images/1773/automate2.jpg

<http://www.p178host.com/jdgallery/arm.jpg>

<http://www.p178host.com/jdgallery/musician.jpg>

<http://c7707244.myzen.co.uk/blog/wp-content/uploads/2012/08/BOWES-Swan-with-fish-600-dpi.jpg>

<http://mikerendell.com/wp-content/uploads/2013/11/fishes.jpg>

<http://media-cache-cd0.pinimg.com/236x/6f/9b/49/6f9b495e8dac1eac73e5f98cab96efba.jpg>

<http://www.thomaskuntz.com/automata/automatonTHUMBS/GhostBox.jpg>

<http://i1.ytimg.com/vi/7P0cguq4KF8/hqdefault.jpg>

<http://www.christies.com/lotfinder/LargeImage.aspx?image=http://www.christies.com/lotfinderimages/d50746/d5074657x.jpg>

<http://www.blogodisea.com/wp-content/uploads/2010/11/marie-antoinette-automated-automata-antonieta.jpg>

http://lh3.ggpht.com/_kIWY2DV0KnE/TQ2BBBF5UBI/AAAAAAAAAISY/P3B-KXEGy4/Automata%203.jpg

<http://pursuitist.com/wp-content/uploads/2010/11/Screen-shot-2010-11-01-at-11.27.06-AM.png>

<http://mungbean.org/blog/wp-content/uploads/2007/04/cmt2.jpg>

<http://www.cabaret.co.uk/wp-content/uploads/2007/06/untitled.jpg>

http://www.dugnorth.com/blog/uploaded_images/childsolidersbanner.jpg

http://4.bp.blogspot.com/-0CpGxCm2aiU/TaHBHQaDKpI/AAAAAAAAAqSg/6-Ae62bl_fc/s1600/kn2.PNG
http://4.bp.blogspot.com/-0CpGxCm2aiU/TaHBHQaDKpI/AAAAAAAAAqSg/6-Ae62bl_fc/s1600/kn2.PNG

carpediemhttp://2.bp.blogspot.com/-L8nz2th-yBU/UDDt3LN5wjI/AAAAAAAAAGG0/G0ds_652o0Q/s1600/Carpe_Diem_MAN_Napoli.jpg

Boscoralehttps://www.google.com.mx/imgres?imgurl=http://rlv.zcache.com/goblet_embossed_with_skeletons_postcard-d63cd29eb57b4a70871bd441b62581ef_vgbaq_8byvr_1024.jpg&imgrefurl=http://www.zazzle.com/goblet_embossed_with_skeletons_postcard-39446321867034441&h=1024&w=1024&tbnid=dd2y8sCQMKQ2GM:&docid=i15KSWe09UFT4M&itg=1&ei=aTP7VorfOIj3aJLNnzg&tbn=isch&ved=0ahUKewjKt4yqqOfLAhWIOxoKHZLMBwcQMwgjKakwCQ

memento mori

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f0/MANNapoli_109982_roue_de_la_fortune_memento_mori.jpg

putto con mascara http://www.sothebys.com/content/dam/stb/lots/N09/N09056/010N09056_6GMM7.jpg

larva convivialis

<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/fb/91/6a/fb916a59f688bcb3addb6bbedcd5035a.jpg>

putto con mascarita en sarcófago

[http://imgc.allpostersimages.com/images/P-473-488-90/73/7358/25KS100Z/posters/roman-art-relief-of-sarcophagus-child-with-](http://imgc.allpostersimages.com/images/P-473-488-90/73/7358/25KS100Z/posters/roman-art-relief-of-sarcophagus-child-with-theatrical-mask.jpg)

[theatrical-mask.jpg](http://imgc.allpostersimages.com/images/P-473-488-90/73/7358/25KS100Z/posters/roman-art-relief-of-sarcophagus-child-with-theatrical-mask.jpg)

Palazzo Sclafani https://en.wikipedia.org/wiki/Palazzo_Sclafani#/media/File:Trionfo_della_morte,_gi

[%C3%A0_a_palazzo_sclafani,_galleria_regionale_di_Palazzo_Abbatellis,_palermo_%281446%29_,_affresco_staccato.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Palazzo_Sclafani#/media/File:Trionfo_della_morte,_gi%C3%A0_a_palazzo_sclafani,_galleria_regionale_di_Palazzo_Abbatellis,_palermo_%281446%29_,_affresco_staccato.jpg)

triumfo de la muerte Bruegel. <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/10/TheTriumphofdeath.jpg>

san jeronimo

<http://4.bp.blogspot.com/-847m5zqqdBA/UDX38U9jgII/AAAAAAAAOu8/cMR3ix2fwT4/s1600/grabado+de+Durero+San+Jero%CC%81nimo.jpg>

la hora passa

<http://h7.alamy.com/comp/DDRTRG/death-memento-mori-lhora-passa-putto-with-skull-and-hourglass-wood-cut-DDRTRG.jpg>

reloj de sol

<http://sundialsoc.org.uk/wp-content/uploads/S2683.jpg>

transi chichele

<http://mostlymedievalimagesreflections.blogspot.mx/2013/05/henry-chicheles-junk.html>

https://fr.wikipedia.org/wiki/Transi_du_cardinal_Jean_de_La_Grange#/media/File:Jean_de_la_Grange_1403_Mus

[%C3%A9e_du_Petit_Palais_Avignon.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Transi_du_cardinal_Jean_de_La_Grange#/media/File:Jean_de_la_Grange_1403_Mus%C3%A9e_du_Petit_Palais_Avignon.jpg)

richier transi

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ef/Ligier_Richier_Transi_2.jpg

francois de la srra transi

http://41.media.tumblr.com/302aa9dda35349d03e2458bb039ba811/tumblr_n8htz4HHiY1qj

wbbvo1_500.jpg

john fitzalan

<https://flickerontheedge.files.wordpress.com/2015/04/john-fitzalan.jpg>

la muerte y la doncella

https://nzkwqq.bn1301.livefilestore.com/y2pxvfccQRh1oOpBJbX5y-7gTMY4M_jmZF7tgh8XvmvbiQEcx6r66z4xH1ptV9-dT70b5JvygP-

[7X7QX05fqIGMxI1teI-GU8XoqNMSOPYp-YA/La%20Muerte%20y%20la%20doncella-Hans%20Baldung%20Grien.jpg?psid=1](https://nzkwqq.bn1301.livefilestore.com/y2pxvfccQRh1oOpBJbX5y-7gTMY4M_jmZF7tgh8XvmvbiQEcx6r66z4xH1ptV9-dT70b5JvygP-7X7QX05fqIGMxI1teI-GU8XoqNMSOPYp-YA/La%20Muerte%20y%20la%20doncella-Hans%20Baldung%20Grien.jpg?psid=1)

vanitas

https://nzkwqq.bn1301.livefilestore.com/y2pa7cpzBbphIgvnDXjn3DLxAnm32P_nsqJ5BpkAdxWUc3PXspP
Pu_-

[WNtCT0HdPU8PR3H18tT5cWRAXBpYk7qUTNdDV9Xz-estu7f6krktTXA/Hieronymus%20Tschekkenb%20C3%BCrlin%20y%20la%20Muerte-Maestro%20de](https://nzkwqq.bn1301.livefilestore.com/y2pa7cpzBbphIgvnDXjn3DLxAnm32P_nsqJ5BpkAdxWUc3PXspPWNtCT0HdPU8PR3H18tT5cWRAXBpYk7qUTNdDV9Xz-estu7f6krktTXA/Hieronymus%20Tschekkenb%20C3%BCrlin%20y%20la%20Muerte-Maestro%20de)

[%20Basilea%20de%201487.jpg?psid=1](https://nzkwqq.bn1301.livefilestore.com/y2pa7cpzBbphIgvnDXjn3DLxAnm32P_nsqJ5BpkAdxWUc3PXspP%20Basilea%20de%201487.jpg?psid=1)

[http://es.wahooart.com/Art.nsf/O/8LJ5MV/\\$File/Jan-Gossaert-Mabuse-Diptych-of-Jean-Carondelet.JPG](http://es.wahooart.com/Art.nsf/O/8LJ5MV/$File/Jan-Gossaert-Mabuse-Diptych-of-Jean-Carondelet.JPG)

http://65.media.tumblr.com/c2420b673e17afa07885305ee2b7c538/tumblr_muwipkXalS1rp2wx5o1_1280.jpg

<http://www.hki.fitzmuseum.cam.ac.uk/images/yarm1.jpg/image>

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ef/Robert_Campin_-_Triptych_with_the_Annunciation,_](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ef/Robert_Campin_-_Triptych_with_the_Annunciation,_known_as_the_)
known_as_the_

[%22Merode_Altarpiece%22_-_Google_Art_Project.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ef/Robert_Campin_-_Triptych_with_the_Annunciation,_known_as_the_%22Merode_Altarpiece%22_-_Google_Art_Project.jpg)

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ec/Abraham_van_Beijeren_012.jpg

<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/ce/RRuysch.jpg> Rachel Ruysch, "Still-Life with Bouquet of Flowers and

Plums", 1704

<http://grahameweinbren.net/PAINTINGS/WebSize/hulsdonck100Web.jpg>

http://www.metmuseum.org/toah/images/h5/h5_2005.331.4.jpg

Automatas

<http://1.bp.blogspot.com/-uo0ujwPyDGM/TaIpN4kE0kI/AAAAAAAAAExk/Fdt4b0b2N9I/s640/RAMELLI+AGOSTINO0003.jpg>

<http://library.si.edu/digital-library/book/raisonsdesforce00caus>

http://www.kirchenwirt-unken.at/fileadmin/_migrated/pics/Wasserspiele-Hellbrunn.jpg

http://www.stadt-salzburg.at/jpg/schloss_helbrunn_wasserspiele_004011071.jpg

<http://3.bp.blogspot.com/-ZL4XuLgTwfI/UNmCVYskBgI/AAAAAAAAAJGg/aVB95LZLBos/s1600/Juanelo-automata.jpg>

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/9/9a/Vaucanson_duck1.jpg/200px-Vaucanson_duck1.jpg

<http://api.ning.com/files/mQNS8aIZyEtfw73m8-SWDFRUr6Ebmh3js1TGFm8P4uHdu74x46VPrLK6zfM5hmK7rqiZrrlRdT->

<http://api.ning.com/files/mQNS8aIZyEtfw73m8-SWDFRUr6Ebmh3js1TGFm8P4uHdu74x46VPrLK6zfM5hmK7rqiZrrlRdT-InjE5MwcLBuY4h30Mghwp/2musicianautomaton.jpg>

<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/f0/02/2b/f0022b5666a07d7626030cc03c19fa88.jpg>

uncanny valley

<http://www.androidscience.com/theuncannyvalley/proceedings2005/uncannyvalley.html>

<https://sites.google.com/site/luisminamres/>

https://get.google.com/albumarchive/100750395998489359465/album/AF1QipOZdxyHrtMGYeJonkpXluZwODyQ2zjdq7UxYTDC/AF1QipPLWb9im-3KY3IH0fTUcGdmqwjGkfQ_RRTyKO5b?source=pwa#5643014132483513426

<https://aprenderhacer.com/dibujos-de-engranajes-para-pintar>

<http://blog.educastur.es/tecnologiaslmc/files/2010/08/problemas-de-palancas.pdf>