



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

“El cadáver como representación de la muerte y su finalidad ascética en la pintura
del

barroco en España y Europa”

Tesis

Que para obtener el título de:

Licenciada en Artes Visuales.

Presenta

Mónica Fabiola Carmona Gallegos

Director de Tesis: Mtro. Marco Antonio Albarrán Chávez

México, D.F., 2008



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

AGRADECIMIENTOS

Gracias a mi padre por el apoyo siempre, por su música que me inspira y que tanto admiro, a mi madre por ese ejemplo de dedicación y estudio, por el ánimo que me infunde, por esa paciencia y comprensión, a los dos por todo su amor, a mi maestro Miguel Ángel Suárez, el gran artista que tanto aprecio y por quien conocí la pintura, a mi profesor Marco Antonio Albarrán por su apoyo en esta Tesis, y a la profesora Beatriz Buberoff por su colaboración en la misma.

*Y sobre todo Gracias a Dios
que con su Amor
me levantó de entre los muertos.*

INDICE

CAPITULO I

ANTECEDENTES

1.1	La muerte en la Biblia.....	6
1.1.1	Muerte física.....	7
1.1.2	Muerte espiritual.....	10
1.1.3	Muerte al pecado.....	16
1.2	El concepto de muerte en la Edad Media y Renacimiento.....	17
1.2.1	Influencias literarias.....	29
1.2.2	La concepción macabra.....	35
1.2.3	Las danzas de la muerte.....	42
1.2.4	La encarnación de la muerte.....	54
1.2.5	<i>Ars moriendi</i>	59
1.2.6	Buena muerte, mala muerte.....	68
1.2.7	Las cuatro postrimerías.....	71

CAPITULO II

MARCO HISTÓRICO, situación política, social y económica

2.1	El Siglo de Oro.....	78
2.2	El siglo XVI.....	80
2.2.1	La peste.....	81
2.3	La crisis del siglo XVII.....	82
2.3.1	Decadencia política y económica.....	83

CAPITULO III

EL CONCEPTO DE MUERTE EN EL BARROCO

3.1	Reforma y contrarreforma.....	86
3.2	Mística y ascética.....	89
3.3	Vanidad de vanidades.....	92
3.3.1	Iconografía del vanitas.....	94
3.4	La muerte barroca.....	102
3.5	Artes del bien morir.....	106
3.6	<i>Memento mori</i>	113
3.7	El cadáver del Barroco.....	120

CAPITULO IV

4. ARTE MACABRO

4.1	Sensibilidad macabra.....	123
4.2	La pintura en el arte macabro.....	127
4.2.1	Cabeza de muerto.....	127
4.2.2	Dos obras de Juan Valdes Leal, " <i>Finis Glorae Mundi</i> ", " <i>In Ictu Oculi</i> ".....	129

CONCLUSION

La muerte, una visión personal.....	134
La muerte en el arte.....	136
Descripción de obra personal.....	139
<i>“Realidad espiritual”</i>	139
<i>“Resurrección”</i>	143
<i>“Como la hierba”</i>	145

INTRODUCCIÓN

El tema de la muerte ha sido de gran inspiración en todas las culturas de todos los tiempos siendo representada con diversas finalidades.

Tomando en cuenta la relación entre ideología religiosa, muerte y pintura dentro del barroco español podría decirse que ha trascendido en gran parte a la pintura moderna ajustándose ideológicamente al mundo contemporáneo pues entre aquel orbe con todo su pensamiento, supersticiones, predicciones, augurios, ideas escatológicas, guerras, hambres, pestes, pandemias, miedos, incertidumbres, confusiones, desesperaciones y angustias. Y éste mundo contemporáneo no hay gran diferencia. La prueba está en que no dejan de causarnos conmoción aquellas predicciones acerca del fin del mundo, pues a pesar del avance científico y tecnológico el ser humano nunca dejará de preocuparse por lo que le acontecerá después de la muerte, pues es ahí donde deja de ser poderoso para convertirse en un individuo que al igual que cualquier ser vivo dejará de existir al menos en este mundo, perdiendo incluso diferencias étnicas, estamentos sociales, y cualquier tipo de contraste. Es en la muerte donde encontramos la supervivencia de un arte que dedicó tanto a dicho tema

En éste periodo la pintura alcanzó una expresión llena de dramatismo pues pretendió impresionar los sentidos y la inteligencia con estímulos violentos de orden sensorial, sentimental o intelectual y es por eso que recurrió a un lenguaje simbólico. Pero la creatividad con que es tratado éste tipo de pintura no recae sólo en lo simbólico si no que va más allá, con imágenes expresivas cargadas de fuerza, concepto y gran riqueza compositiva. Es por eso que buscando en el arte y pensamiento barroco encontraremos respuesta a muchas cuestiones del mundo actual.

CAPITULO I
ANTECEDENTES
LA MUERTE EN LA BIBLIA

Del hebreo *maweth*, griego *thanatos; nekros*. El significado de muerte para los israelitas es distinto al de otros pueblos. Para los griegos era la separación del cuerpo y del alma. Para el pueblo de Israel, no solo significa la separación del cuerpo con el espíritu sino que existe otro tipo de muerte, la separación del hombre con su Creador, el debilitamiento del ser, un vaciamiento o pérdida de toda vitalidad. Lo que queda del hombre no es más que una sombra (En hebreo se habla de *refaim*, que traducido significa "débiles"), dicha sombra según las antiguas concepciones orientales tomadas del Antiguo Testamento, se va al Seol para llevar una subsistencia dolorosa. La muerte, el "*último suspiro*" es entonces la separación del cuerpo con el espíritu pero también es la separación del hombre con Dios.

"Pero los ojos de los malos se consumirán, Y no tendrán refugio; Y su esperanza será dar su último suspiro".

Job.11:20

MUERTE FÍSICA

También la muerte resulta la pérdida del aliento (hálito de vida).

“Entonces Jehová Dios formó al hombre del polvo de la tierra, y sopló en su nariz aliento de vida, y fue el hombre un ser viviente”.

Gen.2

La vida es así un efecto del Espíritu de Dios; el hombre muere físicamente cuando Dios le priva de ese hálito de vida

“...Les quitas el hálito, dejan de ser, Y vuelven al polvo”.

Sal.104:29

“Y el polvo vuelve a la tierra, como era, y el espíritu vuelva a Dios que lo dio”.

EC.12:7

En el Nuevo Testamento las concepciones del Antiguo Testamento se prolongan. Tanto en uno como en otro el principio de la vida es un espíritu (pneuma = ruaj) dado por Dios.

“ Pero después de tres días y medio entró en ellos el espíritu de vida enviado por Dios, y se levantaron sobre sus pies, y cayó gran temor sobre los que los vieron”.

Ap.11:11

Morir significa entregar el espíritu (Mateo, Lc. 23:46, Jn. 19:30).

“Mas Jesús, habiendo otra vez clamado a gran voz, entregó el espíritu”.

Mt.27:50

Si vuelve el espíritu, el muerto revive:

“Entonces su espíritu volvió, e inmediatamente se levantó; y él mandó que se le diese de comer”.

Lc.8:55

“Porque como el cuerpo sin espíritu está muerto, así también la fe sin obras está muerta”.

Stg.

2:26

Sin el espíritu, el cuerpo está muerto. Aquel cuerpo donde mora el espíritu que no esta conectado con Dios está muerto, por tanto, el espíritu que está en comunión con Dios vivifica al cuerpo. Así mismo la fe como el cuerpo pueden existir pero sin espíritu o sin obras están muertos.

“ Y no temáis a los que matan el cuerpo, mas el alma no pueden matar; temed más bien a aquel que puede destruir el alma y el cuerpo en el infierno”.

Mt.10:28

No se teme la muerte del cuerpo ni hay preocupación en ello, pues es el destino del hombre, puede haber muerte del cuerpo pero el espíritu que busca a Dios no muere, sin embargo quién mata el alma destruirá alma y cuerpo en el infierno, de esta manera la muerte realmente temible es la muerte espiritual que es el cortar la comunicación con Dios, negarse a creer en Él.

En el libro del Apocalipsis se muestra la peste como la muerte remitiendo también a los libros: Éx.5:3; 9:3; Jer.21:7; Ez.14:21 que traducen la peste por la muerte.

“Miré, y he aquí un caballo amarillo, y el que lo montaba tenía por nombre Muerte, y el Hades le seguía; y le fue dada potestad sobre la cuarta parte de la tierra, para, matar con espada, con hambre, con peste, y con las fieras de la tierra”.

Ap.6:8

La muerte física se puede comprender en términos bíblicos como el fin de la vida humana en la tierra. Aunque esto no entraba en la voluntad de Dios, que ha creado al hombre a su imagen y que lo ha hecho “alma viviente”.

En el paraíso, el árbol de la vida le hubiera permitido vivir eternamente.

“Y dijo Jehová Dios: He aquí el hombre es como uno de nosotros, sabiendo el bien y el mal; ahora, pues, que no alargue su mano, y tome también del árbol de la vida, y coma, y viva para siempre”.

Gen 3:22

La desobediencia a Dios ha sido la causa de la muerte.

“Porque la paga del pecado es muerte, mas la dádiva de Dios es vida eterna en Cristo Jesús Señor nuestro”.

Rom. 6:23

La muerte es física en tanto que nuestro cuerpo retorna al polvo.

“Con el sudor de tu rostro comerás el pan hasta que vuelvas a la tierra, por que de ella fuiste tomado; pues polvo eres, y al polvo volverás”.

Gen. 3:19

LA MUERTE ESPIRITUAL

En el Antiguo Testamento no se concibe la muerte como únicamente corporal; la muerte significó también el fin de una relación personal y vivificante con Dios, era entonces muerte espiritual siendo ésta la más grave pues es la ausencia de una comunión con Dios. Una vez muerto el hombre deja de pensar en el Señor y en sus obras maravillosas.

“Porque en la muerte no hay memoria de ti; En el Seol, quien te alabará?”

Sal. 6:5

“Porque el Seol no te exaltará, ni te alabará la muerte; ni los que descienden al sepulcro esperarán tu verdad”.

Is.38:18

El lugar que los muertos ocupan es opuesto a lo que Dios representa, es decir, de la vida. Por eso la muerte espiritual es objeto de terror para el hombre. Ésta concepción tiene que ver con dos aspectos: Jehová es el Dios vivo, fuente de vida. La muerte es ausencia de Dios, de ahí su carácter espantoso, eso es lo verdaderamente temible, pero a medida que el hombre se hace consciente de que necesita a Dios para vivir, espera la unión con Él, que la muerte física no será capaz de destruir pues el amor de Dios esta sobre la muerte. Pero la muerte espiritual procede del pecado y por cuanto Adán y Eva pecaron fueron echados de la presencia de Dios y privados de su comunión. Desde entonces, los pecadores se hallan *“muertos en delitos y pecados”*

“Y él os dio vida a vosotros, cuando estabais muertos en vuestros delitos y pecados”.

Ef. 2:1

Dios había creado al hombre para que tuviera vida para siempre(Gen 2). Sólo moriría en caso de transgredir el mandamiento de Dios (Gen 3:3)

Mas del árbol de la ciencia del bien y del mal no comerás; porque el día que de él comieres, ciertamente morirás.

Gen 2:17

“Y a este pueblo dirás: Así ha dicho Jehová: He aquí pongo delante de vosotros camino de vida y camino de muerte”.

Jer.21:8

Por lo tanto, al rebelarse contra la voluntad de Dios expresada en la ley, el hombre convoca su propia muerte de la que será víctima prematura.

“El hombre que se aparta del camino de la sabiduría vendrá a parar en la compañía de los muertos”.

Prov.21:16

Pero si el hombre practica la justicia y ama a Dios será librado de la muerte.

“Los tesoros de maldad no serán de provecho; mas la justicia libra de muerte”.

Prov. 10:2

La muerte entonces no significa simplemente el fin de toda actividad humana sino la enemistad con Dios en tanto que es muerte espiritual, así como vida sugiere no sólo vida física sino que es sinónimo de todo bien y del amor de Dios, así como de la presencia y amistad de Él.

En el Nuevo Testamento la muerte además de significar una enemistad con Dios se refiere también a la muerte espiritual que existe en la vida física y aun después de la muerte física,(muerte segunda) consecuencia del pecado y de la incredulidad.

“Porque el ocuparse de la carne es muerte, pero el ocuparse del espíritu es vida y paz”.

Rom.8:6

El ocuparse de la carne es muerte en tanto que el hombre es carne, alma y espíritu, la carne es el cuerpo físico y para satisfacerlo necesitamos comer, vestir, dormir, etc. Mientras que el alma se llena satisfaciendo las emociones y el intelecto. Pero el espíritu es esa parte que necesita unirse con Dios, la que se comunica con Él . De esta manera si solo se satisface el cuerpo y si acaso el alma pero no hay comunión con Dios no hay vida, mas si el hombre se ocupa del espíritu, el alma y la carne estarán satisfechas por suma, el hombre tendrá vida y paz.

Cuando el hijo pródigo se aleja de su padre muere espiritualmente. La parábola hace una comparación a la separación del hombre con Dios.

“Porque éste mi hijo muerto era, y ha revivido; se había perdido, y es hallado. Y comenzaron a regocijarse”.

Lc. 15:24

Cuando el hombre se aleja de Dios, su espíritu muere puesto que no tiene comunión con su Creador, pero en el momento que decide regresar a quién le había

dado vida, entonces resucita, se había perdido pero regresa al amor de Dios y es hallado, de esta manera la muerte verdaderamente temible es la separación con Dios, en donde no está Él no hay amor, sólo angustia y desolación, y ya que el hombre queda insensible puede percibirlo o no, pero un día sus ojos serán abiertos.

Por esto el hombre trasgresor falible tiene necesidad de la regeneración de su alma y la resurrección del cuerpo. Jesús habla de que todo hombre debe nacer de nuevo.

“Respondió Jesús y le dijo: De cierto, de cierto te digo que el que no naciere de nuevo, no puede ver el reino de Dios”.

Jn 3:3

El que no haya aceptado el amor y perdón de Dios morirá en sus pecados y no verá el reino de Dios en su vida, no conocerá el verdadero amor.

“Por eso os dije que moriréis en vuestros pecados; porque si no creéis que yo soy, en vuestros pecados moriréis”.

Jn. 8:24.

Pero para quien ha creído en el evangelio no existe la muerte espiritual pues ha recibido la vida eterna, habiendo pasado por la fe, de muerte a vida.

“De cierto, de cierto os digo: El que oye mi palabra, y cree al que me envió, tiene vida eterna; y no vendrá a condenación, mas ha pasado de muerte a vida”.

Jn 5:24

“De cierto, de cierto os digo, que el que guarda mi palabra, nunca verá muerte”.

Jn. 8:51.

“Y yo les doy vida eterna; y no perecerán jamás, ni nadie les arrebatará de mi mano”.

Jn.10:28

Jesús habla sobre ese nuevo nacimiento explicando que el paso de muerte espiritual a vida eterna se opera por acción del Espíritu Santo y se recibe por la fe en Él, quién acepta su amor y perdón recibe esa vida.

Enseña también en la historia del rico malvado que, desde el mismo momento en que llega la muerte, el impío se halla en un lugar de tormentos, con plena conciencia y memoria, separado por un infranqueable abismo hacia la vida eterna, imposibilitado de toda ayuda, cargando con toda responsabilidad por las advertencias de las Escrituras, y con su propia conciencia (Lc. 16:19-31) (Ro.1:18).

Pero para Pablo la muerte en Cristo significaba ganancia.

“Porque para mí el vivir es Cristo, y el morir es ganancia”.

Fil.1:21

“Oí una voz que desde el cielo me decía: Escribe: Bienaventurados de aquí en adelante los muertos que mueren en el Señor. Sí. Dice el Espíritu, descansarán de sus trabajos, porque sus obras con ellos siguen”.

Ap. 14:13

Morir en Cristo es ganancia, dado que la muerte física no puede separar al hombre del amor de Dios, si no que al morir el cuerpo ya no hay cosa que impida al espíritu estar en comunión total con Él, es ganancia pues el hombre es librado de la carne.

También se habla del juicio después de la muerte a donde hay que presentarse sin ninguna preparación. Todo hombre comparecerá ante Dios, crea o no, llegará a su presencia ,con memoria y conciencia será presentado a un juicio.

“Y de manera que está establecido para los hombres que mueran una sola vez, y después de esto el juicio”

He 9:27

Asimismo está la muerte segunda que en contraste con la expectativa de gozo que se ha explicado anteriormente, se halla una expectación de juicio, de fuego que ha de devorar a los adversarios. La acción de la conciencia natural infunde miedo y angustiosa incertidumbre en el inconverso. Esta segunda muerte es en las escrituras un sinónimo de infierno. Dos veces se declara en el Apocalipsis que el lago de fuego es la muerte segunda.

“El que tiene oído, oiga lo que el Espíritu dice a las iglesias. El que venciere, no sufrirá daño de la segunda muerte”.

Ap. 2:11

MUERTE AL PECADO

Finalmente en el Nuevo Testamento, la muerte designa también el paso del estado de pecado al de justicia. El fiel muere al pecado y muere con Cristo.

“En ninguna manera. Porque los que hemos muerto al pecado, ¿cómo viviremos aún en él?”

Rom.6:2

“Y si morimos con Cristo, creemos que también viviremos con él...”

Rom.6:8

Morir al pecado o morir a la carne, es la muerte buscada por quién desea alcanzar la vida eterna. Renunciar a amar cualquier cosa antes que a Dios, es morir a la carne, renunciar a la gloria de este mundo y a sus falsos placeres. Morir a la

carne, al egoísmo que domina al mundo, el hombre debe renunciar a sí mismo por amor a Dios y a los demás, ser capaz de servir al más pequeño, de amar al más difícil es la muerte que trae resurrección, gloria y verdadero placer.

EL CONCEPTO DE MUERTE EN LA EDAD MEDIA Y RENACIMIENTO

No se puede separar radicalmente la ideología y el concepto de muerte entre la Edad Media y épocas posteriores pues son modelos forjados en un principio que culminan su desarrollo y se prolongan al menos hasta el s. XVIII , y a pesar de las reformas protestantes y otros eventos hay mas similitudes que diferencias en la visión de la muerte que tiene el hombre en distintas épocas, sin embargo sí se puede marcar una diferenciación entre ellas.

En la época medieval se tenía conciencia de que el mundo se descomponía al paso del tiempo, la muerte era algo cercano al hombre tanto que llegó a convertirse después en una obsesión que tendría gran influencia en el arte y la literatura. El tema del anticristo que fue transmitido ampliamente desde la temprana cristiandad, adopta en el s. XIV nuevas cualidades, se percibe un clima pesimista y de miedo en general. En éste siglo el gran tema de moda en Europa es el Apocalipsis, el infierno se siente más cercano y el paraíso se aleja del universo de

los hombres. Resurgen los antiguos libros sibilinos y numerosas profecías que inspiran al mundo hacia una visión futurista.

A causa de diferentes sucesos de gran importancia acaecidos a finales de la edad media como pestes, hambrunas etc. En la Europa de este periodo, la actitud ante la muerte se transforma, pues la muerte estaba tan cercana que los hombres de aquella época podían percibirla mirando los cadáveres que yacían en las calles, pero la sensibilidad religiosa, social, artística y literaria ante la muerte no era sólo porque se multiplica el número de muertes pues en otras épocas hubo también catástrofes, destrucción hambrunas y guerras, por ejemplo en la caída del imperio romano. Esta sensibilidad se dió también porque en aquella época convergieron una serie de corrientes espirituales e intelectuales que prepararon las conciencias para percibir la muerte con mayor intensidad que en otros tiempos.



Fig.1 A. Dürero, Los cuatro jinetes del Apocalipsis, (1498)

El otro mundo, el mundo del más allá constituye el factor dominante en la vida espiritual e intelectual de la Edad Media en Europa, que estuvo enteramente preocupada por problemas escatológicos, el conocimiento de los fenómenos eternos, y el cumplimiento de las profecías encontradas en las Escrituras de gran interés para el hombre medieval. La vida del hombre fue entendida como un período de prueba en cuyo fin esperaba al hombre la felicidad eterna o una condenación irreparable. Hay que tomar en cuenta que la salvación como se comprendió en aquel momento fue propia de la iglesia y no podía obtenerse fuera de ésta, por eso la excomunión era vista como el peor castigo pues hacía del hombre un condenado al sufrimiento eterno y a la muerte.

Los hombres que se encuentran entre la vida y la muerte dictando sus últimas voluntades califican la vida terrenal con expresiones duras y amargas como una vida miserable, incierta, engañosa, transitoria, convencidos de haber estado en un “valle de lágrimas” conciben la muerte como algo inevitable, un destino común del cual es imposible escapar, sin embargo, cuando la muerte se acerca, muestran una resignación tal que en lugar de experimentar lamentaciones y arrepentimientos, advierten a los que se quedan que preparen el camino para su muerte.

La muerte cristiana al final de la Edad Media no es ya una muerte solitaria, que toma en cuenta el carácter individual contenido en las Escrituras, donde el hombre no puede ser ayudado por nadie después de muerto, sino se convierte en un acto social al que deben acudir amigos y parientes para ayudar al que se va.

La muerte entonces se constituye en un acto de solidaridad, de ayuda mutua, que no acaba cuando alguien parte para siempre sino que quienes aún permanecen aquí deben ocuparse de quienes les precedieron en el viaje al más allá, se procura dejar ordenadas la mayor cantidad posible de mandas piadosas, y misas dependiendo de la capacidad económica del difunto, es así como la salvación deja de ser un acto de voluntad, y fe, un acto individual independiente que sólo se

obtiene por fe y gracia para depender de ciertos méritos o cualidades como el dinero, un argumento importante para alcanzarla.

Por eso no es casualidad dice Ariès que la intercesión a favor de los muertos apareciera al mismo tiempo que los penitenciales, en donde cada pecado es valorado para después fijar una pena. Así las indulgencias, misas y procesiones de intercesión correspondían para los muertos del s. IX a los penitenciales de los vivos pasando de esta manera de lo colectivo a lo particular.

Las misas por consiguiente se volvieron misas a favor de los muertos, con un sin número de plegarias, además de que se acostumbró a no dar una sola misa al día sino varias y simplificadas (no cantadas) en el mismo día como lo hacía el Papa León III (795-816) que llegaba a celebrar hasta nueve misas el mismo día lo que incrementaba ganancias a la iglesia además de extenderse a un número mayor de almas. Desde el s. IX al XI se explotaron las indulgencias igual que en el periodo comprendido entre el s. XIV y XVI pues a partir del s. XIII los concilios limitaron la celebración de una sola misa por día salvo en Navidad.

La iglesia además de esto hizo circular un documento llamado “ el rollo de los muertos” en donde cada familia escribía los nombres de los muertos por los que se debía celebrar misas, así se logró tener registros que se llamaron “obituarios”.Además de esto en la ultima Edad Media estuvo muy en primer término la veneración de los Santos Inocentes, y tanto la superstición (que después criticarían los reformistas) como la creencia en reliquias fueron características propias de la época y como ejemplo esta el mencionado por Huizinga de Luis XI que regaló a la Iglesia de París consagrada a los niños de Belen, un *Innocent entier*, una reliquia más, encerrado en una gran urna de cristal.

Existe la creencia como una convicción en la resurrección tras el juicio final, que se manifiesta en la idea de buscar, para ser enterrado, un lugar cerca de los seres queridos que murieron antes para un día despertar cerca de ellos. En los pueblos los testadores solicitan ser enterrados en el cementerio de la iglesia parroquial. En las ciudades la gente reclama un lugar concreto junto al cónyuge, hijos y padres dependiendo todo esto también de la capacidad económica y posición

social, un factor de gran diferencia, pues las familias con poder poseían espacios sagrados lejos de la fosa común en donde yacen los pobres de manera anónima, y se construyen sus propias capillas o enterramientos familiares.

Tomando en cuenta que la muerte encarnada, la física es el primer descubrimiento del hombre. Según Alberto Tenenti, “el sentimiento de la vida se acrecienta con la misma intensidad que la conciencia del valor espiritual de la muerte física: el muro del decaimiento corporal, que los cristianos cruzan cada vez con mayor dificultad”.

Así la imagen de la muerte toma un sentido protagónico pues lo macabro se repite con gran realismo y dramatismo. Los tres temas iconográficos recurrentes son: el encuentro de los vivos con los muertos, la danza macabra y el triunfo de la muerte. La muerte se representa como la última acción igualitaria sobre la sociedad, cosa que no era tan cierta, pues la salvación dependía de la posición económica del individuo.

Dentro de todo aquello que circulaba en aquella época había un personaje muy significativo en la concepción del fin en la Época Medieval y éste es Satán, que no tiene durante la Alta Edad Media un papel de primer plano y todavía menos una personalidad acusada, nace con la Edad Media y se afirma a partir del s. XI siendo una creación de la sociedad feudal. El Demonio y Dios, la pareja que dominará la vida de la Cristiandad medieval, la lucha entre ambos explica a los hombres todo el desarrollo de los acontecimientos. Aunque está claro que según la ortodoxia cristiana, Satán, no es igual a Dios sino criatura suya, un ángel caído.

Existieron herejías como el maniqueísmo¹ que aunque no fue aceptado dentro de ésta ortodoxia, todo el pensamiento y comportamiento de los hombres de

¹ El punto clave del maniqueísmo estriba en la creencia en dos dioses, un dios del bien y uno del mal. El gran error del maniqueísmo, de acuerdo con la ortodoxia cristiana, consiste en poner en un mismo plano a Dios y a Satán. Y así un teólogo como San Anselmo trata con tanto cuidado en evitar todo cuanto pueda asemejarse al maniqueísmo que rechaza de manera categórica una creencia tradicional, la del justo poder del Demonio sobre el hombre, ó los derechos del Diablo.

la Edad Media se hallan dominados por éste maniqueísmo más o menos consciente. De un lado está Dios; del otro el Demonio, esta gran división domina toda la vida moral, social y política.

Negro y Blanco es la única realidad para los hombres medievales que se ven divididos completamente entre Dios y Satán, en donde el segundo tiene incluso más apariciones y encarnaciones, pues el Hombre medieval sufre el miedo al peligro de verlo manifestarse y es así como se le teme pues todos se sienten espiados por el "*antiguo enemigo del genero humano*".

El Diablo puede manifestarse bajo dos formas: como perseguidor bajo su aspecto terrorífico ó como engañador o seductor. Como seductor es la forma en que más se aparece a los hombres y el disfraz mas corriente del Demonio consiste en tomar la apariencia de mujer joven y de gran belleza. Sin embargo, la "*leyenda dorada*" de Jacques de Vorágine abunda en narraciones de peregrinos ingenuos o desfallecientes que caen ante el Demonio aparecido como falso Santiago. El Demonio perseguidor por el contrario se manifiesta bajo sus reales y terroríficos atributos bajo su propio y repulsivo aspecto.

Sus tentaciones continuarán mas allá de la Edad Media como una fuente de inspiración para la fantasía de los pintores y de los escritores desde Jerónimo Bosch a Flaubert.

Disputado aquí en la tierra entre Dios y Satán, el hombre es, por último, a su muerte objeto de la última y decisiva disputa. El arte medieval ha representado de manera excesiva la escena final de la existencia terrestre, en la que el alma de quien muere se ve casi descuartizada entre Satán y San Miguel antes de ser conducida por el vencedor hacia el paraíso o el infierno. Cabe señalar que esta imagen en donde se cierra la vida del hombre medieval marca la pasividad de su existencia. La salvación parece no depender de la voluntad ó de la fe perteneciente al hombre, sino de muchos factores externos a éste.

Para la humanidad los poderes de Dios y del Diablo no son pertenecientes únicamente a ellos sino que en cierta medida les es dado a algunos hombres dichos poderes. La preocupación del hombre medieval reside en el poder discernir entre los buenos y malos. Ya en la "*Leyenda dorada*" se lee en palabras de

San Gregorio Magno: “*los milagros no hacen al santo. No son más que un signo*” y precisa: “*Se pueden hacer milagros sin tener al Espíritu Santo, pues los malos mismos han podido alabarse de hacer milagros*”. Así es como los hombres no dudaron que los milagros pueden realizarse por ciertas personas para bien o mal y nace la equivocada creencia en la magia negra y la blanca. El exorcismo se vuelve la función esencial de los santos, pues la sociedad medieval se llena de poseídos y día a día el hombre medieval se vuelve más supersticioso y no se debe olvidar que era una sociedad iletrada así la idea de la muerte se transmite a través de dos medios: La palabra y la imagen.

La creencia en fantasmas y aparecidos se vuelve parte del pensamiento cristiano y esto tuvo dos consecuencias fundamentales de las que habla Martínez Gil que son: la institución del día de difuntos y la materialización del purgatorio, pues con su consolidación a partir del s. XIII las ánimas son controladas, pues ya no deambulan sino que van a parar a uno de los tres lugares, así cuando de habla de apariciones son menos que antes.

Un pesimismo fundamental impregna todo el pensamiento y toda la sensibilidad medievales. Un mundo limitado, desahuciado². *Mundus senescit*, el tiempo³ presente es la vejez del mundo. Esta creencia, legada en parte por la reflexión del cristianismo primitivo en medio de las tribulaciones del bajo imperio y de las grandes invasiones se conserva aún viva en pleno siglo XII y XIII. De la misma manera, Dante, en quien se resume la Edad Media, pone en boca de su antepasado Cacciaguidda la lamentación sobre la decadencia de las ciudades y de las familias.

El hombre medieval como el de cualquier otra época siente desagrado por su propia modernidad aunque la *modernitas*, los *moderni* del siglo XII se afirman cada vez más.

² Temas posteriormente tomados por artistas como Bosch (hacia 1450-1516) y Breughel (hacia 1525-1569). La obra de ambos puede considerarse como un resumen de la mitología y del Folklore medievales.

³ El tiempo se muestra desde entonces con la apariencia de “curso solar”, ligado en cierta manera a la voluntad del hombre casi obra de éste. La actitud frente al tiempo no alude desde entonces al *momento mori* religioso sino al aprovechamiento de la vida, no tanto a la muerte como fin de la vida humana sino al sentido de la vida.

En cuanto a la conciencia del tiempo, a pesar de que los hombres de la Edad Media no tenían una cronología unificada, pues existía una multiplicidad de tiempos, si eran sensibles al paso del tiempo. En este tiempo nacen los relojes mecánicos y más tarde el tiempo se laiciza, con los relojes de las torres o atalayas. Para el cristiano medieval el tiempo esencial era el tiempo de la salvación. El desprecio del mundo, constituye uno de los grandes temas de la mentalidad medieval. Y no es sólo herencia de los místicos, de los teólogos, de los poetas pues está también profundamente arraigado a la sensibilidad común. Esta tendencia profunda de rechazo hacia el mundo se encarna en los ermitaños⁴ como guías o ejemplos, modelos, confidentes y maestros por excelencia. Hacia ellos se vuelven las almas en pena. El ermitaño supone para los hombres de la Edad Media el refugio del ideal cristiano cuando la Iglesia aparenta traicionarlo.

Existe la visión de Philippe Ariès de que la muerte de aquellos tiempos estaba domada mientras que ahora ha dejado de estarlo, no significando con esto que antes fuera salvaje y luego domada sino domada para después ser salvaje.

“la actitud antigua en que la muerte está a la vez próxima, familiar y disminuida, insensibilizada, se opone demasiado a la nuestra, en que causa tanto miedo que ya no osamos decir su nombre”⁵

Existe según el autor una resignación genuina y espontánea al destino y a la naturaleza así como una familiaridad indiferente a los muertos, una actitud propia del s. V d.C. muy diferente a épocas anteriores y que desaparece a finales del s. XVIII sin dejar influencia en las costumbres contemporáneas.

Esta actitud comienza con el acercamiento de vivos y muertos pues los cementerios penetran a la ciudad, a los pueblos, y a las iglesias posteriormente, pero *“termina cuando ya no se tolera esa promiscuidad”*

⁴ Ya desde sus comienzos en Egipto, el eremitismo había dado nacimiento a dos corrientes: el de la soledad individual, expresada por un San Antonio, y el de la soledad en común dentro de los monasterios, corriente cenobítica representada por un San Pacomio.

⁵ Ariès Philippe, El hombre ante la muerte. Pag. 33.

A pesar de dicha familiaridad que tenían los vivos con los muertos, se temía que éstos regresaran a perturbar, por lo que las sepulturas eran honradas. El cambio que pasa de la repugnancia hacia los muertos al acercamiento de éstos con los vivos cuando se introducen los cementerios tiene que ver en gran manera con la concepción cristiana de la resurrección de los muertos asociada al culto de los antiguos mártires y de sus tumbas. Sin embargo entre muchos cristianos no se le otorgaba ninguna importancia a la tumba y mucho menos se aprobaba el culto pagano a éstas pues pensaban que esto contrariaba a lo fundamental de la resurrección de los muertos. También existe entre algunos creyentes temor de no ser sepultado pues se creía que de esta manera no habría resurrección pues cuando los muertos esperaban el día del juicio final los malvados no resucitarían, además creían que la violación de la sepultura provocaba la no resurrección del difunto y por mas que los eclesiásticos hicieron para convencer de que Dios era poderoso para hacer resucitar bajo cualquier circunstancia no se logró convencer a la población en los primeros siglos.

Esta familiaridad de la que habla Ariès se nota en que tanto la iglesia como el cementerio fueron focos de la vida social durante la Edad Media y hasta bien entrado el s. XVII, se podía estar en el cementerio sin impresionarse ante la vecindad de las grandes fosas comunes dejadas abiertas hasta que estuvieran llenas.

Según Philippe Ariès no hay oposición entre el cristianismo medieval vuelto hacia el más allá donde la vida terrestre es “la antecámara de la eternidad” y el renacimiento vuelto hacia el presente donde la muerte ya no es el principio a una vida nueva, la verdadera ruptura según el autor se encuentra entre la primera y la segunda Edad Media, y con el cristianismo como lenguaje común no se puede decir que es más cristiana la sociedad de la Edad Media que el Renacimiento ni menos que en el s. XVII. El cambio de sensibilidad en el Renacimiento no podría interpretarse como una laicización, o al menos no más que otros movimientos intelectuales pertenecientes al medioevo.

Existen formas de comportamiento que caracterizan y marcan una diferencia entre las etapas y conductas que también van a lo que Ariès llama “la clericalización de la muerte”, sin embargo hay otras que tienen que ver más con actitudes paganas como la “lavatio corporis” donde se lavaba al difunto para ser enterrado.

Para centrarnos en los ritos que acompañaban a la sepultura al difunto y los cambios que se presentaron en estos, está la forma de expresar mediante el color el duelo. Antiguamente se iba vestido de rojo, verde, azul con los vestidos más hermosos que honraban al muerto así en el s. XII se señalaba como rareza que los

españoles vistieran de negro al morir sus parientes.

Posteriormente el uso del negro se volvió general para el s. XVI aunque aún no se había impuesto. El uso del negro refleja un carácter sombrío a la muerte que se desarrolla también con

la iconografía



Fig.2. Detalle de la figura yacente de Berenguera de Montcada (ca. 1136) Iglesia del convento trinitario de Avinganya (Iérida).

macabra y que la colma de gran dramatismo.

Otra conducta de gran importancia es la ocultación del difunto que se da a partir del s. XIII, el difunto se vuelve insoponible a la vista y se oculta



Fig. 3. Sepulcro de un miembro de la familia Penyafort (?). Resurrección de los Muertos. Iglesia de los franciscanos en Vilafranca del Penedés (Barcelona) (foto J. Yarza).

en una caja con una efigie de madera con los rasgos del difunto impresos en una mascarilla y con la vestimenta propia de su rango, una explicación diferente que le da Martines Gil a este acontecimiento es que en vista de que se exponía varios días se ponía su efigie para evitar exponer la corrupción del cadáver aunque en Castilla no fue tan usual exponer la efigie durante mucho tiempo como sí lo fueron los cortejos en las procesiones fúnebres. En cuanto al uso de la efigie según Ariès marca un cambio cultural importante ya que durante la Edad Media el cuerpo y el rostro del difunto aparecían visibles hasta que esto se vuelve insoportable. En los siglos XIII y XIV el epitafio se vuelve más largo y explícito pero no es sino hasta el s. XV y XVII que se afirma la voluntad del difunto o sus descendientes de imponer a la posteridad el recuerdo de las acciones modestas o gloriosas que haya realizado con largas inscripciones, lo principal era lograr la inmortalidad a través de la memoria. Así es como la epigrafía posterior del s. XVII invita a la plegaria pero también al recuerdo de una vida con intención moralista y biográfica. Tanto el epitafio como el retrato que sustituye la visión natural del cuerpo, son de suma importancia pues marcan diferencias entre las épocas y dan una clara idea de la visión que el hombre de estos tiempos tenía ante la muerte.

A pesar de esta visión medieval la muerte no significaba cosa espantable y fin terrible como en el siglo XV, pues en la Edad Media todavía era vista como natural mientras que después es vista como una experiencia personal para la que hay que prepararse durante toda la vida, que inspira terror y ante la cual solo la religión se presenta como única vía de salvación.⁶

⁶ Jaume Aurell, Julia Pavón, Ante la muerte (Actitudes espacios y formas en la España medieval) p.137

INFLUENCIAS LITERARIAS

Tomando en cuenta que el pueblo tenía una vivencia profunda de lo tangible así como de lo simbólico lo que quedaba grabado en su conciencia y pensamiento no eran ideas abstractas sino en manifestaciones del lenguaje del cuerpo, celebraciones religiosas, procesiones públicas mortuorias o el folclor en fiestas populares, era un mundo dominado por imágenes en donde la literatura era conocida solo por algunos y la mayoría la conocía en forma indirecta.

Dentro de la literatura que influencia en la Edad Media se encuentra un sin número de temas y obras que sería imposible citar completamente pero dentro de los más importantes está el tema *Contemptus mundi* que supone la más áspera filosofía de la vida y de la muerte con un absoluto desprecio de las cosas mundanas y una visión miserable del cuerpo. Este tema fue tomado por Inocencio III al escribirlo antes de su ascenso al pontificado en 1198, haciendo una extraordinaria obra titulada *De Contemptus mundi*, que tendría numerosas imitaciones entre ellas está la castellana *Libro de miseria de omne*. Toda esta visión también tuvo sus contrapartidas por ejemplo en San Francisco de Asís que también ejerció gran influencia, éste no condena la corporeidad sino que la toma como parte del mundo, de la naturaleza y que es considerado como espejo de Dios, así la muerte no es tanto en este contexto una derrota del cuerpo sino un sueño sereno de la vida. En este sentido se tenía una enorme dialéctica en cuanto a la idea del cuerpo miserable, comida de gusanos, y la idea del hombre y de su cuerpo como la más perfecta de las obras de Dios.

Dentro de un mismo autor, obra, poema, o cancionero es posible encontrar detalles macabros, hedonismos, la fe en la salvación, la angustia y el terror al vacío, temas del bien morir, y la esperanza de triunfar sobre la muerte a través de la fama y dichos temas están asociados a la doctrina cristiana pero también algunos han sido recuperados de la Antigüedad clásica.

A finales del s. XIV ya en Castilla se tienen los primeros signos de inquietud hacia una renovación espiritual permitiendo que se introduzcan doctrinas erasmistas a las tierras del Emperador Carlos V además de otras corrientes espirituales afines a la nueva manera de entender en el aspecto religioso. Dichas transformaciones generan una basta literatura, biografías con fines didácticos de modelos éticos y políticos procedentes del mundo grecolatino y del humanismo italiano. La literatura toma un gran interés por la muerte frente a los siglos anteriores al s. XV entre los cuales están *“los dezires contra el mundo”* herederos de los poemas *“de contemptus mundi”*, las *“defunziones”*, endechas, elegías y coplas por la muerte de algún personaje, las *“coronaciones”* que se celebran en visiones alegóricas los méritos del difunto, poemas, epístolas, y tratados consolatorios, epitafios, confesiones rimadas en muchos casos por los difuntos, testamentos con frecuencia en primera persona, lamentaciones, diálogos y razonamientos sobre la muerte de algún hombre ilustre, etc.

Dentro de las coplas contra el mundo es clara la manera ascética de concebir el mundo y subrayan la transitoriedad de los bienes terrenales.

Dentro de la literatura se encuentra una clara visión pesimista y negativa que incluye tanto la vida como la muerte y además no se muestra tanto como un fin que promete descanso para el cristiano sino que el hombre está conciente de la amenaza constante de la condenación eterna. Esto transmite un sentimiento de abandono y desolación ante la muerte que se expresa amargamente pero para contrastar esta visión muchos poemas terminan en conclusiones optimistas anteponiendo la necesidad de asegurar la salvación mediante las virtudes cristianas, dándose una gran desigualdad entre la muerte de justos y de pecadores gestada desde el principio del cristianismo pero expresada con más dureza.

En los cancioneros del s. XV están contenidos el miedo a la muerte y la esperanza de vencerla, la fe en la salvación y al mismo tiempo la incertidumbre de alcanzarla, la actitud ascética y la visión de que en los actos terrenales se puede alcanzar fama y salvación, todo esto influenciado ya desde que se buscó una nueva visión acompañada por un humanismo y una revalorización hacia los textos

grecolatinos y la revitalización del pensamiento de la Antigüedad. Es así como a partir de 1480 la élite nobiliaria y cultural busca nuevas respuestas que ayuden a su angustia ante la muerte en lugares fuera de textos piadosos o sermones. Además de buscar superar la muerte a través de una actitud ante la vida que tenga que ver con el cristianismo.

Entre los textos que influyeron en España se encuentra *El Fedón* traducido al castellano hacia 1440, éste habla acerca de la inmortalidad del alma, también están los *Libros o tratados de Séneca* donde desde una visión estoica hace reflexiones acerca de la vida y la muerte, así como sus *Epístolas familiares* donde los nobles castellanos comprendían que no hay muerte prematura si se vive con plenitud y que nacimos para morir. Leer a Cicerón les hace ver que esa plenitud tiene que ver con el estatus social y que la gloria, el realizar hazañas, haría su memoria inmortal. Por otro lado se hizo una traducción de libros de Aristóteles y a pesar de que los nobles no los conocieran directamente debieron conocerlos a través de conversaciones con los hombres de iglesia y de fuentes indirectas como las obras de San Agustín y Santo Tomás de Aquino o de obras atribuidas como el llamado *Libro de pomo* donde se cuenta la muerte de Sócrates vista como ejemplo cuya alma presa del cuerpo se libra de la ignorancia lo que le permite morir de manera serena. A estas obras se suman *La Consolación de la filosofía* de Boecio que aunque ya se conocían ahora se leen con otro interés.

Un autor de suma importancia es Petrarca, fundador del humanismo italiano. Para el siglo XIV en poesía, Petrarca marca también una gran influencia con sus sonetos en ellos entre otras cosas marca una diferencia también entre la muerte de justos y la de los pecadores:

“La muerte es fin de una prisión sombría, para las almas nobles, y amargura, para aquellos que viven en el fango”.

Según Jorge Manrique en su más conocida composición poética se concebían tres muertes como fines de vidas diferentes: hay una vida terrenal que se encuentra en el campo de lo hedonístico, una vida de la fama que es el terreno de lo ético y una vida eterna en el ámbito de lo trascendente.

En el *Secretum* Petrarca escribió que la gloria es consecuencia de la virtud justificando así que el buen cristiano la busque ya que la fama puede vencer a la muerte.

Existe una gran influencia de tradiciones ascéticas medievales y humanistas en la literatura mezclándose la moral cristiana y la enseñanza estoica romana estableciendo una especie de sincretismo cultural.

Fernán Pérez de Guzmán un poeta moralizante de inclinaciones ascéticas escribe *Coplas de los vicios y virtudes* donde en un apartado escribe sobre el deseo de la fama que califica de “inclinación natural”.

Por otro lado no faltan tintes macabros, exaltación de la fama, la denuncia de la vanagloria, y la promesa de la inmortalidad mediante el recuerdo expresados en un sin fin de poemas y la gran producción de cancioneros.

Gonzalo De Berceo es también parte fundamental pues éste desdramatiza la muerte y centra su atención en los temores del final de los tiempos enumerando los quince signos, *Signos que aparecerán antes del juicio final*. Naturalmente no es una nueva visión pues ya aparecían en el canto popular de la Sibila una pieza célebre a lo largo de la Edad Media que tuvo gran influencia educativa y que san Agustín incluyó en su *Ciudad de Dios* al hablar de la Sibila Eritrea como testimonio de Cristo que vendría. Estos versos se utilizan por donde quiera en las iglesias de la época medieval y moderna hasta que el concilio de Trento lo eliminó de la liturgia de las horas. Esta iconografía literaria del canto de la Sibila y las representaciones del juicio final conecta dos elementos: una muerte política (de reyes, príncipes nobles etc.) y un juicio estético al enfrentarse estos con el rostro de la muerte⁷

Existe también la visión de que la muerte es un mal que se opone a la vida como un indeseable final, esta visión es la contraparte de la buena muerte, una

⁷ Jaume Aurell, Julia Pavón, Ante la muerte (Actitudes espacios y formas en la España medieval) p. 204.

forma de aborrecer la muerte causa del gran amor a la vida terrestre y fue muy bien expuesta por el arcipreste de Hita

“¡ay Muerte! ¡muerta seas...!

(...)

Enemiga del mundo

(...)

¡de hablar en ti, Muerte, espanto me atraviesa!

A alguien, cuando muere, le aborrecen y de él huyen

¡Muerte, matas la vida, al mundo aborreces!

Enemiga del bien, e del mal amador

(...)

Tu morada por siempre es ynfierno profundo

¡Tú eres mal primero e él es el segundo”⁸

La muerte ya no se ve como un camino hacia la salvación, ahora es enemiga del mundo, en estos versos Juan Ruiz se dirige a la muerte como si fuera un individuo, lo hace en segunda persona. El autor no pretende ir contra la fe pues se dirige a Dios pero no ya serenamente sino en actitud desesperada y sin la seguridad de salvación. El libro del buen amor es considerado como la única composición macabra verdaderamente original de la literatura española del s. XIV, pues el artista está entre una visión cristiana y una profana de la muerte.

Poco a poco se gesta la idea que posteriormente inspirará el arte y pensamiento del Barroco, la comparación entre tiempo caduco y tiempo perdurable. Ya en los testamentos bajo medievales esta expuesta la idea de la fugacidad de la vida terrena en contraposición de la vida eterna, las imágenes usadas por autores barceloneses son muy expresivas y reveladoras. Algunos comparan la duración de la vida terrena con el florecimiento y la caducidad de una flor de primavera. También aluden a la imagen de la sombra que pasa con tanta celeridad como el tiempo, imágenes como la del humo cuando se evapora, todas estas son expresiones del

⁸ Libro de buen amor, Madrid, Espasa-Calpe, 1973, pp.142-146 citado por Fernando Martínez Gil, LA MUERTE VIVIDA, pp.63

hombre bajo medieval que toma conciencia de la caducidad del tiempo, de lo espiritual, eterno y lo material finito, dentro de lo cual se podrían encontrar ideas platónicas pues las realidades visibles tienen tendencia natural a no ser, mientras las sobrenaturales invisibles tienen el carácter de la no caducidad y a pesar de ello el hombre muestra gran preocupación por su muerte corporal aunque en realidad lo que debe preocuparle es la salud del alma y no la del cuerpo.

Además de los testamentos también la literatura como la de Dante juega un papel muy importante que refleja la conciencia de la corruptibilidad de la vida natural y la eternidad de la vida sobrenatural, así como de la precariedad de su vida corporal.

Poetas como Oliver de la Marche citado por Huizinga⁹ termina un poema edificante sobre el vestir de las mujeres y la muerte, que presenta un espejo a todas las bellezas y vanidades, otro ejemplo de "*memento mori*" que en palabras de Huizinga "*pasa de ser una transición imperceptible, a ser una lamentación fastidiosa, mundanal y egoísta de los males de la vejez*". Aunque por otro lado esta visión puede parecer un poco limitada ya que no se trata sólo de una lamentación por los estragos de la vejez (aunque inconscientemente eso formule) sino una advertencia a no confiarse de la belleza, a no darle mayor importancia de lo que tiene, ya que existen otros atributos más genuinos que deben desarrollarse, como ya Sócrates exhortaba en su mayéutica haciendo una comparación a mirarse en un espejo.

De esta manera, con visiones como éstas a finales de la Edad Media el hombre se adelanta a un pensamiento tan propio del barroco pero no exclusivo de éste.

⁹ Johan Huizinga, El otoño de la Edad Media, pag 202.

LA CONCEPCIÓN MACABRA

Hacia el s. XIV se dio al “cuerpo muerto” (no era usual la palabra cadáver) el nombre de los santos macabeos, y un cuadro de Rubens destinado al altar de los difuntos representa a Judas macabeo rezando por los muertos. Como macabro se puede designar a la visión de la muerte que se tenía a finales de la Edad Media y que llega en el siglo XV a una cima jamás alcanzada después, donde el cadáver en descomposición aparece como personaje principal. El termino “macabro” ha sido un problema etimológico para los investigadores, hay una teoría de su origen que se basa en el termino árabe “*maqâbir*” que significa “cementerio” y que se relaciona con la creencia de que los muertos salían a danzas de sus tumbas. Hay también otro término “*almacabra*” que se traduce como “cementerio moro” y que aparece después en Cervantes, existe otro término “*maqaber*” que significa “enterrador” o “sepulturero”, documentado en el antiguo testamento. Éste término aparece por primera vez en una danza francesa un poema de 123 versos titulado “*el Respit de la Mort*” de Jean Le Fèvre 1376.

Lo que mostraba el arte macabro era lo que no se veía, lo que quedaba bajo tierra, el trabajo oculto de la descomposición, no resultado de una observación de la realidad sino que era producto de la imaginación. Los temas macabros aparecen en la literatura como en la iconografía aproximadamente al mismo tiempo que las *Ars moriendi* pero expresan un mensaje diferente ya que las *ars moriendi* no recurren al cuerpo en descomposición, pero ambos tienen antecedentes como la amenaza de la muerte, la fragilidad de la vida que habían inspirado a los antiguos artistas romanos que ya en aquellos tiempos modelaban un esqueleto sobre un cuenco de beber en bronce o que dibujaban otro sobre el mosaico de una casa. Así a finales de la Edad Media la muerte según A. Tenenti, no es ya defunción o paso, sino fin y descomposición. El hecho físico de la muerte ha sustituido a las imágenes del juicio final.

Los temas macabros giran en torno al cuerpo, a lo físico y poco a poco se toma conciencia acerca del destino de éste, de la futura corrupción que esperaba a cada mortal hasta convertirse esto en una obsesión. La principal figura de la iconografía macabra de los siglos XIV-XVI es el cadáver a medias descompuesto, el tránsito¹⁰, que se encuentra tanto en basílicas como en tumbas, y aunque hay tumbas donde los signos cadavéricos son aparentes sin formas repugnantes de descomposición¹¹.

Entre los temas macabros se encuentra *“El encuentro de los Tres Vivos y los Tres Muertos”* algunos manuscritos con estas ilustraciones, del s. XIII y un gran número de murales que se han conservado desde los siglos XIV y XV y que pueden tomarse como antecedentes de las danzas macabras.

A pesar de esto los tránsidos no son parte de la funeraria popular de la Edad Media pues sólo constituyen un episodio marginal de ella y no es sino hasta finales del siglo XIV al XVI que el tema del cuerpo en descomposición logró imponerse entre los fabricantes de tumbas y además se apodera de las artes plásticas con fuerza realista, fuerza que alcanza hasta 1400.

Las tumbas fabricadas se caracterizaban por tener una efigie esculpida del difunto con signos más o menos avanzados de corrupción del cuerpo. En su forma más característica eran sepulcros que en su parte superior tenían la escultura del difunto, representado yacente con su figura, vestimenta y accesorios propios de su condición social: obispo, príncipe, duquesa. En un compartimento inferior el escultor reproducía el cadáver desnudo en proceso de descomposición. El fenómeno de reproducir al tránsito esculpido en las tumbas se habría desarrollado a partir de la baja Edad Media, en el norte de Europa e Inglaterra, inicialmente en sepulturas del alto clero y después de personajes laicos. Se conservan alrededor de 270: prácticamente no se encuentran en España, Italia ni sur de Francia.

La sepultura del arzobispo Chichele en la catedral de Canterbury fue construida con

¹⁰ La palabra tránsito se aplica en el sentido de cambio o transformación

¹¹El horror a la descomposición se puede encontrar en diferentes culturas como la propia de los egipcios en donde usaban una serie de amuletos para librar al cuerpo de la descomposición por medio de la momificación. Manfred Lurker, dedica un capítulo a la muerte (p.260) y a las diferentes concepciones de ésta en las distintas culturas en su libro: El mensaje de los símbolos.

antelación a su muerte, acaecida en 1443. Se ubicaba enfrente de su sillón episcopal, de modo que la podía contemplar como un motivo de meditación acerca de su propia defunción. En la parte superior yace el arzobispo con todos sus ornamentos. En la inferior se observa el cadáver desnudo. Una inscripción advierte: “*Quienquiera que seas tú que pasas, te ruego que me recuerdes, tú que serás como yo después que mueras: horrible en todo, polvo, gusanos, carne vil*”.

En un ejemplar de un poema del norte de Inglaterra “*Controversias entre el cuerpo y los gusanos*”, de mediados del siglo XV, se ilustra un sepulcro real: arriba, la efigie de la reina con suntuosos vestidos y adornos. Abajo, el dibujo del cadáver en descomposición con gusanos, reptiles y artrópodos.



Fig. 4. Según el poema “Debate entre el cuerpo y los gusanos”, adaptado de P. Binski: Medieval Death, Cornell University Press, Ithaca 1996

Boase describe la tumba de la duquesa de Suffolk, fallecida en 1475. Su figura yace en actitud de oración; sus rasgos envejecidos, están delicadamente marcados. Abajo, a través de un panel labrado, puede verse un cuerpo en descomposición, esculpido con detalle. El mismo autor refiere que en 1544, René de Chalons, mortalmente herido, ordenó que se le representara en su tumba tal como sería tres años después de muerto.

La relación entre la imagen del difunto con su pompa externa y el cadáver en descomposición se ha interpretado como que el cuerpo es un espejo del alma: la corrupción, que en algún sentido es tormento del cuerpo, es un signo del carácter pecador del hombre.

“Hasta bien entrado el siglo XVI se ve representado con abominable diversidad en los sepulcros el cadáver desnudo, corrupto o arrugado, con las manos y los pies retorcidos y la boca entreabierta, con los gusanos pululantes en las entrañas. El pensamiento gusta detenerse una y otra vez en esa espantosa visión”¹²

Dentro de la expresión del arte macabro se encuentra el asco por la vejez, la corrupción que incluso fue un género poético especial hindú citado por Huizinga que se llamó: bībhatsa-rasa o el sentimiento de lo asqueroso dividido en tres subgéneros, según que la repulsión fuese provocada por lo repugnante, lo espantoso o lo voluptuoso, (tratado por Huizinga en *De Vidúshaka in het Indisch tooneel, Groninga, 1897, pag.77.*)

Así en la obra de Odon de Cluny, es muy notoria la intención de exaltar la superficialidad de la belleza corporal cuando decía:

“la belleza del cuerpo está sólo en la piel. Pues si los hombres vieses lo que hay debajo de la piel así como se dice que el lince de Boecia puede ver el interior, sentirían asco a la vista de las mujeres. Su lindeza consiste en mucosidad y sangre, en humedad y bilis. El que considera todo lo que está oculto en las fosas nasales y en la garganta y en el vientre , encuentra por todas partes inmundicias. Y si no podemos tocar con las puntas de los dedos una mucosidad o un excremento, ¿Cómo podemos sentir el deseo de abrazar el odre mismo de los excrementos?”¹³

Existe un ejemplo muy representativo de esto mencionado por Huizinga. Entre otras tantas representaciones se encuentra en el Convento de los Celestinos de Avignon una pintura mural que aún estaba antes de la Revolución y que la tradición atribuía al fundador del convento, al propio René, conocedor de todas las artes. El mural representaba un cadáver de mujer puesto en pie, con un tocado y envuelto en su traje mortuario mientras los gusanos devoraban su cuerpo, y debajo una inscripción versada donde se leía que el rey había visto en el sepulcro a su

¹² Johan Huizinga, *El otoño de la Edad Media*, pag. 198.

¹³ Odon de Cluny: *Collationum*, lib III, Migne, t. CXXXIII, pag. 556. citado por Huizinga en *El otoño de la Edad Media*, pag.199

amada tres días después del entierro y la había pintado. Y por si fuera poco se señala a los vivos su propio cuerpo ahora bello pero pronto manjar de gusanos

Huizinga juzga este pensamiento de contener un espíritu materialista que no soporta la idea de caducidad de la belleza. Y esto se mostraba a la hora de enterrar a un difunto pues algunas veces se maquillaban para no hacer visible la caducidad antes del entierro, o existía la costumbre de abrir a los muertos, cocerlos hasta que se desprendiera la carne de los huesos, después éstos eran limpiados y enterrados solemnemente en un cofre mientras que las entrañas y el resto eran sepultados aparte. Esto era muy usual en los s. XII y XIII con obispos y reyes y aunque fue prohibido por el Papa Bonifacio VIII en 1299 y 1300, se siguió practicando hasta el siglo XV con dispensas papales.

La sensibilidad macabra no era solo una sugestión de morbo, era una visión menos religiosa de la muerte, dejando a un lado su trascendencia y enfocándose simplemente en la disolución material del cuerpo. Se dejó de considerar a la muerte como un camino al más allá para considerarla como el fin y la descomposición, a partir del s. XIV *“la relación entre signo y significado cambia, las cosas han invadido el mundo abstracto de los símbolos”*¹⁴

A pesar de que los temas macabros se habían vuelto profanos la iglesia no dejó de dominar pero parecía que perdía el control así que los tradujo enseguida en moral e hizo uso de esta sensibilidad integrando lo macabro en su discurso, no estaba satisfecha con el ideal de perfección de los claustros, y se proponía conquistar a un hombre que antes había sido mas o menos *abandonado a un folklore pagano-cristiano*, y así cambia la imagen religiosa de la muerte, no fue ya resultado del pecado original, muerte de Cristo en la cruz, sino que se convierte en cuerpo sangrante bajado de la cruz, Pietá, imágenes nuevas y perturbadoras, todo esto también con la finalidad de evitar herejías pero al paso del tiempo se dio cuenta del peligro y trató de volver a la pura doctrina. En España esto fue muy claro pues los españoles se mantuvieron más fieles a la tradición cristiana en comparación con otras culturas como la de los franceses y, la literatura del s. XVI recuperó una visión más optimista de la muerte.

¹⁴ Ariès Philippe, El hombre ante la muerte. Pag. 122.

Además el discurso de la iglesia influyó de manera considerable, donde lo macabro provenía de la reflexión ascética de los monjes despreciativos de los bienes terrenales, una obra muy representativa de esto es el *“De contemptus mundi”* de Inocencio III que suscita imágenes que serán repetidas por los grandes poetas macabros.

Por lo tanto para algunos lo macabro tiene origen profano que posteriormente tomo la iglesia, pero para otros este mecanismo fue producido por la iglesia.

Con la predicación y el auge de las órdenes mendicantes se hicieron más fuertes las exhortaciones en cuanto a la caducidad de la vida hasta volverse según Huizinga en un *“un coro amenazador que resonaba por el mundo con la vivacidad de una fuga”* ¹⁵ Además de la predicación hubo otra forma de exhortación visual, el grabado, siendo éstas, formas de expresión directa que contenía el concepto de caducidad de la vida y según Huizinga la etapa de finales de la Edad Media no sabía contemplar la muerte desde otro punto de vista que el de caducidad exclusivamente.

Pero además de pensar en el destino de la gloria terrenal, y en la corrupción de cuanto había sido un día belleza humana, finalmente se originó el tema de la danza de la muerte, la muerte arrebatando a los hombres de toda edad y condición.

Pero el tema acerca de ¿dónde irán a parar las glorias terrenales? Era ya muy antiguo dentro del cristianismo, del islam e incluso del paganismo helénico, sin embargo al parecer la melancolía no satisfacía, lo que Huizinga llama la necesidad de horror que se sentían ante la muerte, y para ello dice el autor: *“míranse los hombres de aquel tiempo en un espejo, que causa un espanto más visible: la caducidad en breve término, la corrupción del cadáver”, “enemigo del mundo siempre, se encontraba a gusto entre el polvo y los gusanos”*¹⁶

Para Huizinga el hombre se mostraba materialista al mismo tiempo que era enemigo del mundo.

¹⁵ Johan Huizinga, El otoño de la Edad Media, pag. 194.

¹⁶ Johan Huizinga, El otoño de la Edad Media, pag. 197.

Para Ariès y Tenenti lo macabro deriva menos del miedo a la muerte, que de un apasionado amor por la vida terrena.

“Jamás el hombre amó tanto la vida como en ese final de la Edad Media”¹⁷

“Lo macabro no es la expresión de una experiencia particularmente fuerte de la muerte en una época de gran mortandad y de gran crisis económica. No es sólo un medio de los predicadores de provocar el miedo a la condenación y de invitar al desprecio del mundo y a la conversión. Las imágenes de la muerte y de la descomposición no significan ni el miedo a la muerte ni al mas allá. Son el signo de un amor apasionado por el mundo terrestre, y de una conciencia dolorosa del fracaso al que está condenada cada vida de hombre”¹⁸

Según Huizinga el hombre medieval para vencer el dolor no hace más que difundir la doctrina de no apegarse a nada terrenal.

“El pensamiento religioso de la última Edad Media sólo conoce los dos extremos: la lamentación por la caducidad, por el término del poder, de la gloria y del placer, por la ruina de la belleza, y el júbilo del alma salvada en la bienaventuranza. Todo lo que hay en el medio permanece silenciado. En el espectáculo demasiado grosero de la danza de la muerte y del horrorífico esqueleto, petrifícase el sentimiento vivo”¹⁹

LAS DANZAS DE LA MUERTE

La sensibilidad macabra llegó a mediados del s. XIV al extremo de representar el cadáver en descomposición. Una de las formas más representativas de esto son las *Danzas de la muerte* también conocidas como *danzas macabras* y

¹⁷ Ariès Philippe, El hombre ante la muerte, p.122.

¹⁸ Ariès Philippe, El hombre ante la muerte, p.114-115

¹⁹ Johan Huizinga, El Otoño de la Edad Media, p 212.

*danzas de los muertos*²⁰, con versiones en pintura, escultura, literatura, teatro, danza, música, mímica, en procesiones etc. Temas que pertenecen al folklore europeo así como a fenómenos históricos y culturales.

Sobre el lugar de origen hay incertidumbre, el historiador Rosenfeld se inclinaba por Alemania, Huizinga y Emile Mâle por Francia, Solá Solé afirmaba su origen español-árabe.

Hay diferentes teorías al respecto como la de Emile Male que atribuye el género a los sermones rimados de los frailes y la teoría de Leo Spitzer, quien cree que las danzas macabras se originaron de la fusión de dos supersticiones, la de los muertos que salen de la tumba por la noche para bailar en el cementerio, aunque en la Edad Media tardía habían ya danzas funestas (1374), y fenómenos parecidos como los de los flagelantes.

En cuanto a la causa de estos fenómenos se ha atribuido a diferentes hechos como al ergotismo²¹ aunque hay muchas dificultades cronológicas pues esta intoxicación es ya muy tardía y no es contagiosa pues si toda una familia sufría de ataques convulsivos se explica por haber comido lo mismo. Pero en el caso de las manías colectivas de danzas o flagelación que se encuentran en la Edad Media siempre se contagian muy a menudo los espectadores.

Otra posible explicación es la peste negra que coincide cronológicamente con el periodo de mayor intensidad de estas manías aunque por otro lado ha resultado dudoso para muchos investigadores pues las víctimas de la peste solían morir rápidamente y no eran capaces de participar en danzas de este tipo sin embargo la peste si producía un ambiente pesimista causa en parte de las manías colectivas y de las danzas macabras además de algunas descripciones que se encuentran en los versos de las danzas como en la “danza general de la muerte”

²⁰ Huizinga destaca en no confundir la *Danza de la muerte* con la *Danza de los muertos* pues en la primera la muerte no tiene personificación mientras que en la segunda es un doble del vivo el que baila como si fuera un espejo de la muerte ya que ésta se muestra en la figura del muerto que refleja el futuro del vivo.

²¹ Enfermedad producida por la ingestión de pan de centeno infectado de cornezuelo (un hongo parásito) y tiene dos variedades, el ergotismo gangrenoso y el ergotismo convulsivo, esta intoxicación cobró muchas víctimas especialmente entre los pobres.

que se refieren a los síntomas de la peste negra, ergotismo e incluso del tarantismo que se origina por la mordedura de una especie de araña Italiana.

Pero el origen de las danzas y flagelaciones no es físico sino psicológico o espiritual y social ya que se trata de histerias colectivas que no solo se dan en la Edad Media tardía pero sí con más frecuencia e intensidad. Estos movimientos sociales tenían que ver con las ideas escatológicas que dominaban el pensamiento pero también con posibles inconformidades sociales pues en las danzas se tiene también una especie de crítica social ya que la muerte atacaba primero a los ricos y poderosos. Todas las danzas tienen jerarquía eclesiástica y seglar que no están dominadas por Dios sino por la muerte.

Además de estos posibles orígenes y causas existe un tipo de danza que tiene gran importancia y es la danza de las esferas que era una forma del hombre sobre todo con una formación cultural, de concebir el universo. Se creía que el universo estaba organizado por dos aspectos una jerarquía y una danza. Todo lo creado por Dios se movía en perfecta armonía impulsado por su amor lo cual se evidenciaba en la danza de los planetas y las estrellas, y del movimiento de los cuatro elementos.

Las raíces de las danzas macabras se encuentran en el baile y pantomima pues según Solá Solé los benedictinos cultivaban el tema macabro y en algunos banquetes de coronación real se hacían pantomimas en torno a la muerte y existen varias versiones literarias²².

Las danzas macabras se encuentran en decorados de cementerios, frescos que cubren las paredes de los osarios, en textos literarios con representaciones gráficas ya sean pinturas grabados o dibujos sobre pergamino, papel, tela y otros materiales que se pueden situar en lugares que van desde un

²² J.M. Solá-Solé, "En torno a la danza general de la muerte", *Hispanic Review*, vol XXXVI, n°4. (1968) p. 314. citado por Fernando Martínez Gil.

libro, manuscrito, la sala o la lámina, grabados en planchas para una tirada editorial o tallados sobre los lugares más sorprendentes como una campana o la vaina de un puñal o simplemente madera, frescos, relieves, bajorrelieves en conventos, cementerios, iglesias, catedrales, puentes etc. Esta representación gráfica puede o no ir acompañada de texto literario que puede ser una pequeña línea explicativa hasta una composición poética, leyenda, dístico latino, el comento en prosa, o el profundo epigrama. Existen danzas solo gráficas o solo de texto pero la mayoría son una combinación de ambas manifestaciones artísticas.

Las danzas macabras son como lo describe Ariès rondas sin fin, donde alternan un muerto ya sea un esqueleto, un cadáver o hasta un viviente en descomposición junto con un vivo. Los muertos son quienes dirigen el juego y son además los únicos que bailan, así cada pareja esta formada por una momia desnuda, podrida, asexuada y muy animada, junto con un hombre o una mujer, vestido según su condición, y estatus. La prefiguración de la muerte del viviente o sea su esqueleto respectivo se acerca al vivo y lo arrastra dando un paso de danza, mientras éste debate en vano oponiendo inútiles argumentos. Así el arte de las danzas macabras marca un contraste entre el ritmo y movimiento de los muertos y el entumecimiento de los vivos.

El texto más antiguo es el de la Danza General Castellana conservada en El Escorial compuesta por 79 estrofas de arte mayor, y 33 personajes además de la Muerte, a esta danza se añaden dos versiones impresas mucho más tardías: una danza catalana de 1497 y la de Sevilla en 1520 además de la danza ampliada que publicó Juan Varela de Salamanca con 136 estrofas y 58 personajes de la calle, entre artesanos y comerciantes.

La imprenta jugó un papel muy importante en la difusión de las danzas macabras pues aunque ya gozaban de fama con la imprenta se logró expandir estos temas de manera veloz, y esto lo muestran las 80 danzas contabilizadas entre los

siglos XV y XVI ya sean pintadas, esculpidas, bordadas o en vidrierías y para el s. XVI las danzas impresas ya habían alcanzado una madurez iconográfica.

En España nunca se ilustró una danza macabra o no se ha conservado ninguna. Las danzas españolas no tuvieron tanta divulgación como otras y no chocaron con la tradición cristiana pues ahí se pierde toda significación profana convirtiéndose en puntos de partida de discursos doctrinales de la iglesia y ya en el barroco en divertimentos cómicos. Existe una diferencia entre las danzas de la muerte de otros lugares y las de España pues en las primeras la muerte no aparece personificada sino que es el doble de cada personaje, sin embargo en la española el protagonista es la verdadera Muerte lo que explica Solá- Solé según Martines Gil como influencia del Al-mawti o “Ángel de la muerte” islámico. Es así como se encarna la idea abstracta y se hace tangible con el cadáver en que habrá de convertirse todo ser humano.



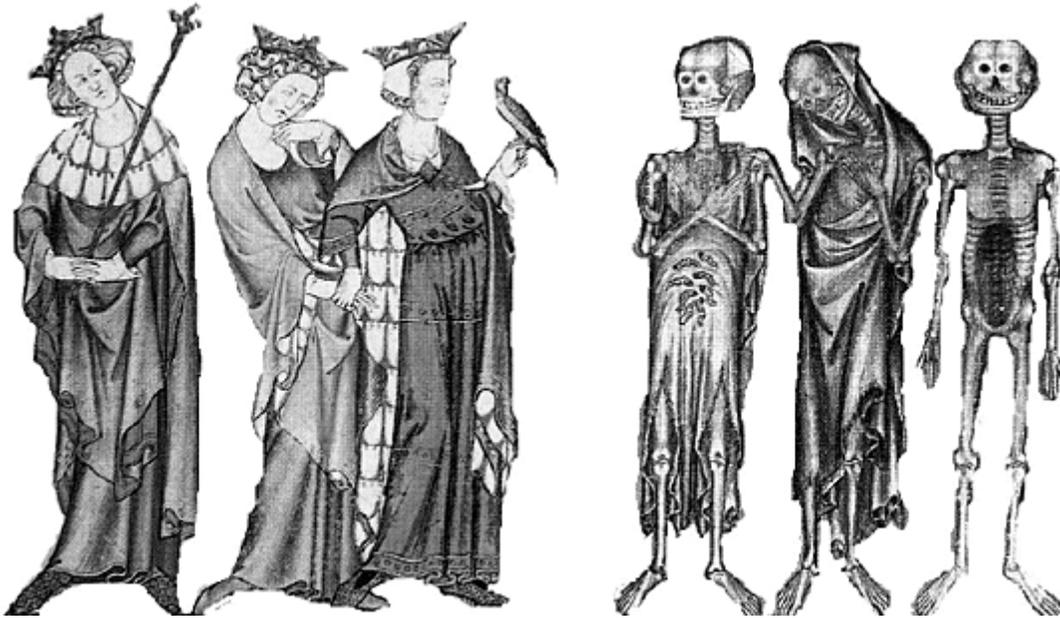
Fig. 5. La muerte igualadora “pisa açudas y caperuzas, coronas y tyaras”
De las Cien oraciones fúnebres de fray Luis de Rebolledo, Madrid, 1600.²³

²³ Rebolledo, Luis de, *Primera parte de cien oraciones fúnebres en que se considera la vida, y sus miserias: la muerte, y sus prouechos*, Madrid, herederos de Iuan Iñiguez de Lequerica, 1600., citado por Martines Gil

El objetivo moral de las danzas macabras es recordar la incertidumbre de la hora de la muerte y la igualdad de los hombres ante ella, pero todas las edades y estados sociales desfilan en un orden jerárquico. Simbolizan pues la finitud de la vida, cargadas de un mensaje moral, una ironía y denuncia social del mundo. La desigualdad de la vida siempre se resuelve en la igualdad ante la muerte. Su finalidad esta llena de contradicciones pues por un lado tiene enseñanzas basadas en la doctrina cristiana y por otro expresa críticas sociales y en contra del clero, se satirizan los excesos y las injusticias sociales. Además durante los s. XIV y XV se integran ideas y concepciones bíblicas y paganas, la simbología e iconografía macabra es de origen pagano. Como pagana la idea de las danzas de los muertos en los cementerios. En general las danzas en cuanto a texto tienen mayor participación por parte de la iglesia por medio del sermón y la parte iconográfica participa más de lo pagano. Sin embargo en el s. XV los grandes murales en las iglesias se fueron alejando de su trasfondo doctrinal cristiano y se acercaban más a una sátira de la sociedad y un minucioso análisis del hombre y sus condiciones.

Entre los temas característicos del género están: el *vanitas terrenal, ubi sunt?*, *de putredine cadaverum*, *memento mori* y *el quattor hominum novísima*.. que abarcan la muerte el juicio final, el infierno, la gloria y el *tempus fugit*. Como antecedentes están el *Vado mori* un poema latino en estrofas de dos versos, el *Contemptus mundi* de Inocencio III, el “*Debate del Alma y el Cuerpo*” y el “*Encuentro de los Tres Vivos y los tres Muertos*” de Baudoin de Conde, una leyenda donde tres jóvenes muy elegantes, que disfrutaban en los bosques de la cacería, se encuentran con tres cadáveres en diversos estados de descomposición. Se produce un diálogo en que los jóvenes expresan su sorpresa, desagrado y susto; los difuntos les aconsejan que rectifiquen su modo de vida y que ponderen la esencial transitoriedad y vulnerabilidad de la condición humana. La leyenda era ampliamente conocida en el siglo XIII, especialmente en la zona del Mediterráneo. Se conservan alrededor de 60 versiones del relato. Alrededor de 1300 empezó a popularizarse como tema para dibujantes y pintores, encontrándose principalmente en los muros de las parroquias y en libros iluminados. Por ejemplo, en el devocionario de Robert de L'Isle elaborado

alrededor de 1310, se ilustran los tres cadáveres, dos desnudos y uno con restos de mortaja.



*Fig. 6. Los tres vivos y los tres muertos.
Según el salterio de Robert de l'Isle, adaptado de P. Binski:
Medieval Death, Cornell University Press, Ithaca 1996.*

El texto en verso cuenta que los tres vivos y los tres muertos son reyes. El primer vivo se sorprende de las tres sombras extrañas y roídas por gusanos. Le responde el primer muerto, advirtiéndole que sus ricos ropajes y posesiones no le hagan olvidar las leyes de Jesucristo. El segundo vivo reconoce que se ha entregado con exceso a los placeres y desea enmendar su vida. El segundo muerto expresa: lo que ustedes son, nosotros fuimos; lo que nosotros somos, ustedes serán. El tercer vivo se lamenta de por qué el hombre fue creado tan vil, que tenga una vida tan breve y tan grandes placeres. El tercer muerto recuerda que él fue cabeza de una estirpe de reyes y nobles y se regocijaba en su poder; pero ahora está tan repugnante y desnudo que aun los gusanos lo desdeñan.

Artistas como Hans Holbein o Durero entre muchos más mantuvieron vivo el motivo de las danzas de la muerte con pinturas. En el caso de Holbein también con una obra que talvez sea la danza mas conocida “Les simulachres & hoistories faces de la mort” impresa por primera vez en Lyon en 1538.



Fig.7 “¡Ay de los que a lo malo llaman bueno, /y a lo bueno, malo; De quienes de la tiniebla hacen luz, y de la luz, tiniebla, que truecan lo amargo en dulce y lo dulce en amargo”. (Isaías 5:20.

*“Malditos Ustedes que así osan
El mal por el bien nos devuelven
Y el bien como mal exponen
Mezclando el dulce con lo amargo”
(Hans Holbein, el joven)*

*Fig.8 “El príncipe se revestirá de desolación.
Ezequiel 7:27. Y pondré fin a la soberbia de
los poderosos”. (Ezequiel 7:24).*

*“Ven, príncipe conmigo y abandona Honores
mundanos todos se han de acabar
Huye sólo de quien apoya
El orgullo y la pompa de los poderosos”
(Hans Holbein, el joven).*





Fig. 9 “Venid a mi todos cuantos andáis fatigados y agobiados, y yo os aliviare” (Mateo 11:28)

“Ven y junto a mi marcha
Tú que caminas tan cargado
Es demasiado caminar así
Serás por mí aliviado” (Hans Holbein el joven)



Fig. 10 “Médico, cúrate a ti mismo”.
(Lucas 4:23)

“Tu conoces bien la enfermedad para
asistir al paciente y sin embargo no
podrías decir
Del mal que tú deberás morir”.
(Hans Holbein, el joven)
La danza de la muerte, 1538



Fig. 11 “El que cierra su oído al clamor del pobre/ también él gritará y no será escuchado”.
(Proverbios 21:13.

“A los ricos aconseja siempre
Y a los pobres cierra los oídos
Ustedes gritarán también los últimos días
Pero Dios les hará lo mismo”.
(Hans Holbein, el joven)
La danza de la muerte, 1538



Fig. 12 “Y exterminaré de en medio de él al jefe” (Amos 2: 3)
“De en medio de ellos te arrebatarán Juez corrupto por preferencias
En ningún modo serás excepción
Pues más allá también te transportarán”
(Hans Holbein)
La danza de la muerte, 1538

Además esta también el Libro de los Muertos que refleja la visión de la cultura egipcia con temas como la vanidad y la muerte . Entre las danzas que se relacionan con el teatro estaba la procesión o la mímica, la pantomima, ceremonia y la danza con elementos litúrgicos pero también teatrales como el dialogo, la personificación, escenografía, etc. Además de su relación con la especie dramática medieval de *“las moralidades”*, se cree que su espacio teatral era la iglesia o el cementerio, con escenas cortas y con el tiempo se volvieron de protesta y rebeldía.

Tienen también relación con aquellas danzas orgiásticas de las culturas primitivas europeas que se realizaban ante la muerte de un miembro del clan con movimientos no armoniosos, sino convulsivos y descontrolados, donde el ritmo se seguía por instinto e improvisación con la búsqueda de un paroxismo y se realizan generalmente en círculos girando en torno al eje que es el muerto o un tótem. Estas danzas influenciaron a las siguientes pues en éstas últimas se tiene una estructura en espiral con un eje que es la muerte.

A pesar que la palabra danza haga referencia a música, no se tienen registros de que alguna danza macabra estuviera acompañada por música

La más antigua representación conocida es bastante posterior a la peste negra y se encuentra en el fresco del cementerio de los Inocentes pintado en 1424 pero desapareció cuando fue derruido el cementerio, aunque a partir de él se construyeron nuevas danzas. Desde el s. XV están las del cementerio del Perdón en Londres (1430), la capilla ducal de Dijon (1436), convento de los agustinos en Basilea (1440), templo nuevo en Estrasburgo (1450), Rosslyn en Escocia (1450), Kermania en Lsquit al norte de Francia (1460) y la Chaise Dieu en Auvernia de (1470) por citar las más antiguas.

En 1485 hubo una edición tipográfica de la Danza Macabra con texto e imagen y se cree que sus grabados pudieron ser inspirados en los frescos desaparecidos del cementerio de los Inocentes. Basados en estos frescos están también los grabados de Guyot Marchant.

La iglesia siempre trató de infundir miedo, pero en los s. XIV-XVI todo sucede como si aquellas predicaciones se tomaran demasiado en serio, hablan de la

muerte para hacer pensar en el infierno, pero talvez el miedo al infierno fue sustituido por el impacto que causaban las imágenes de la muerte. De cualquier forma la iglesia encontró en este género un excelente medio didáctico, pero el pueblo pudo haber encontrado un medio de protesta masivo.



Fig. 13. Danza de la Muerte: el Papa y el emperador. Según xilografía de Guyot Marchant. Adaptado de J. M. Clark: The dance of Death in the Middle Ages and the Renaissance. Glasgow University Publications, Glasgow, Scotland 1950.

Hoy en día expresa Ariès habrían rechazado con repugnancia esta forma de expresión. Antes del s. XIV como después del s. XVI dice el autor habrían sido recibidas con la indiferencia de gente demasiado familiarizada con las imágenes de la muerte para conmoverse por ellas.

LA ENCARNACIÓN DE LA MUERTE

Existe un momento en la historia del pensamiento medieval en el que la muerte deja de concebirse como un hecho, como una acción, algo abstracto para convertirse después en la muerte hecha carne. La muerte se personifica, es alguien a quien se le puede hablar, incluso reclamar como lo hicieron muchos poetas medievales y posteriores, se puede mirar su imagen en algunas danzas de la muerte o hasta en algún *ars moriendi* aunque no fue frecuente encontrar allí una personificación de la muerte.

La Muerte²⁴ ya tenía sus representaciones en el arte medieval europeo como una mujer aunque en algunos pueblos como los germánicos la representaban como hombre, como ejemplo de muerte femenina está la representación del “*Triunfo de la muerte*” del Campo Santo de Pisa, cuyas representaciones iconográficas macabras, tienen sus primeras representaciones en Italia. El nombre se basa en el poema del mismo título, terminado por Petrarca hacia 1369. El poeta describe cómo la Muerte triunfa sobre su amada Laura, quien en 1348 fue víctima de la peste negra.

Petrarca describe el personaje la Muerte como una mujer iracunda envuelta en negros ropajes, que se jacta de ser importuna y fiera, e indiferente a los ruegos de los que van a morir.

Las imágenes gráficas que han recibido el título de *Triunfo de la Muerte*, la personifican como 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, anterior al poema de Petrarca. En su mitad derecha, la obra representaba un grupo de jóvenes nobles y damas que conversan, y se divierten con libros y música. Del aire baja una anciana con una capa negra, cabellos sueltos y ojos desorbitados, que empuña una guadaña. Sus pies terminan en garras y con grandes alas como de murciélago. Un rollo advierte que ni sabiduría, riqueza, nobleza o

²⁴ La palabra “Muerte” con mayúscula es una referencia que hace Fernando Martínez Gil a la personificación de la muerte, deja de ser muerte para convertirse en “la Muerte”.

hazaña lograrán protegerlos de los golpes de Aquella que llega, porque se han complacido más en bienes terrenales que en Dios. En un cercano montón de cadáveres hay gobernantes coronados, un pontífice y un caballero confundidos con los cuerpos de los pobres, mientras ángeles y diablos se disputan en el cielo unas pequeñas figuras desnudas que representan sus almas.

El tema de la dama alada que vuela en medio del aire levantando la hoz es una representación italiana, según autores italianos. Otros han relacionado esta imagen con las arpías o furias²⁵.

Otra imagen similar del personaje se observa en la portada de la edición de 1496 del arte de bien morir, de Savonarola. El grabado ilustra una Muerte, vestida con atuendos de mujer, con el pelo rizado, con cara esquelética, sin alas. Lleva un pergamino que dice *Yo soy*, desplazándose por el aire con una guadaña sobre los cadáveres.

El motivo del Triunfo de la Muerte se encuentra también en un grabado hecho en cobre por Charles Vigoureur en el siglo XVI: aparecen tres personajes femeninos inspirados en la mitología grecolatina: las Moiras o Parcas, que eran diosas ancianas encargadas de manejar el hilo de la vida humana. Van en un carro de triunfo, tirado por bueyes, que es el carro de la Muerte. Una de las parcas, Cloto, hilaba la hebra de la vida; otra llamada Láquesis enrollaba el hilo, es decir, asignaba a cada persona su destino; y la tercera, Atropos, cortaba el hilo: en este sentido Atropos se considera una imagen de la muerte.

Un fresco pintado alrededor de 1485 en la Iglesia de San Bernardino combina la representación del Triunfo de la Muerte en el panel superior, y la Danza Macabra en el panel inferior. En el centro hay una gran tumba que contiene los cuerpos de un Papa y un emperador, con gusanos y serpientes sobre ellos, mientras unos sapos saltan alrededor. En el borde de la tumba está de pie una alta figura de la Muerte en forma de cadáver esquelético, revestida con una capa y corona en el cráneo, sitiada por dos esqueletos menores. Alrededor del sarcófago yacen varios cuerpos traspassados por las flechas de la Muerte, hay también grupos de

²⁵ monstruos de la mitología grecorromana, mitad mujeres y mitad aves rapaces con alas y garras; su nombre significaba precisamente 'raptoras'.

suplicantes, entre los que se pintan altos dignatarios eclesiásticos y civiles: algunos ofrecen monedas y joyas a la Muerte.



Fig. 14. Esquemática del fresco sobre el triunfo de la Muerte en el Oratorio de San Bernardino. Publicado por Turismo pro Clusone, Bergamo.

Estas representaciones no pertenecen únicamente a la Edad Media o a Europa pues tenemos ejemplo en otras épocas como a finales de la antigüedad donde se encuentra un mosaico de Pompeya donde la muerte aparece como un copero con dos jarras, o como un jinete armado con espada, recogiendo una imagen del libro del Apocalipsis. También está la imagen del segador con la hoz, y desde el s.XIV con una guadaña. Estas imágenes pueden remontarse a la Biblia, en libros como el de Job (5:26) donde la muerte se compara al hombre que baja al sepulcro con los haces o gavillas que se amontonan a su tiempo, o el Apocalipsis (14:14) cuando el Hijo del hombre que acude al juicio final se presenta “con una hoz afilada en la mano” o en el libro de Salmos 49:14 donde pastoreará rebaños.

Esta visión que tampoco es exclusivamente europea tiene vastísimos ejemplos en las culturas mesoamericanas donde la muerte al mismo tiempo es acción, un hecho abstracto, deidad venerada, dualidad con la vida, el paso al mas allá, a la eternidad, al conocimiento de los dioses, etc. con un sin número de representaciones

en el arte de la poesía, escultura y arquitectura, donde incluso también se tenía conciencia de la caducidad del tiempo, de la caducidad del cuerpo, y que tuvo en poesía grandes representantes como

Nezahualcoyotl quien comparaba la caducidad de la vida con las flores, el viento y un sin fin de simbologías no ajenas tampoco a una visión barroca



Europea. En el Renacimiento la

Fig.15 Dürero, "Ritter, Tod und Teufel", El caballero, la muerte y el diablo", 1513

muerte se presenta a menudo como una especie de Dios Cronos que Dürero representa en el "Ritter, Tod und Teufel" (El caballero, la muerte y el diablo).

Otro ejemplo está en “El triunfo de la muerte” de Pieter Brueghel el viejo (Madrid, Museo del Prado) constituye una síntesis del Apocalipsis y de la Danza de la muerte, la muerte descarnada aparece con guadaña, espada o reloj de arena, tocando la campana, fúnebre o golpeando un timbal. El cuadro sugiere un “memento mori”.



Fig. 16 Pieter Brueghel, el viejo, “el triunfo de la muerte”

Hieronymus Bosch en “El jardín de las delicias” (Madrid, Museo del Prado) representa a Satanás como devorador de hombres. Satanás a favor de la muerte así como Dios está a favor de la vida y de la creación.

ARS MORIENDI

Las *Ars moriendi* fueron un tipo de literatura doctrinal muy difundido a partir del siglo XV pero que sus orígenes se remontan a la baja edad media. La hipótesis que parece aceptada sobre el origen del *Ars moriendi* dice que el manuscrito original fue redactado por un dominico del priorato de Constanza. Los dominicos y padres del concilio se encargaron de difundir el texto y gracias a la imprenta en el s. XV alcanzó gran difusión y mucho éxito.

Existieron factores que podrían relacionarse con la llegada de lo macabro y la difusión del *Ars moriendi* en la baja edad media europea como son los estragos de la peste negra, y otras catástrofes aunque por otro lado existieron obras fundamentales²⁶ para la espiritualidad medieval que lograrían gran influencia como son el *De contemptus mundi* de Inocencio III, obras de san Agustín, san Juan Clímaco, san Jerónimo, san Gregorio y Tomás Celano, además de libros bíblicos que el jesuita Nieremberg recomendaba a los enfermos como el de Job, aunque las fuentes directas del *Ars moriendi* son posteriores, entre obras más recientes después del medioevo están las de autores como Gabriel Biel, Ludovico Blosio, Luis de Granada y Alonso de Villegas. De esta manera la literatura, arte y religión hicieron de la muerte el acontecimiento central de la vida del cristiano en el s.XV.

Lo que ilustran las *Ars moriendi* es la intimidad de un enfermo cuyos últimos momentos se ven perturbados por la obtención del alma que ángeles y demonios se disputan. Morir era un verdadero arte que había que aprender para superar de modo airoso la prueba y evitar las acechanzas del demonio. Este género tenía dos destinatarios: los religiosos que ayudaban a bien morir y aquellos que estaban dispuestos a una buena muerte. Así la iglesia deja un poco el control sobre la vida para tomar completamente el de la muerte.

²⁶ Una recomendación de libros es a través de la pintura de Valdés Leal perteneciente al Barroco conocida como “jeroglífico del arrepentimiento o conversión de Mañara, asesorada seguramente por Mañara, entre los libros están los de Martín de Roa, Fray Luis de Granada, Alonso de Vascones y Antonio de Alvarado todos estos sobre las artes de morir o memoria de las postrimerías.

Existen varias versiones de esta literatura, la primera se articula en seis capítulos: recomendaciones sobre el arte de morir; las tentaciones que saltan al moribundo; las cuestiones que se le han de plantear; las oraciones que debe pronunciar; la conducta correcta de los circundantes; y las oraciones que estos deben hacer. La segunda versión describe las cinco tentaciones que en el momento de la muerte ocurren que son: la duda contra la fe; la desesperación; el apego a los bienes terrenales; la impaciencia; y la vanagloria pero cada una de las tentaciones iba acompañada de una inspiración que hacía posible vencerlas. Esta versión es conocida como “*Xilográfica*” ya que va acompañada con once grabados, las cinco tentaciones, las cinco inspiraciones del ángel y una escena de la buena muerte. En 1480 se imprime en España el primer *Ars moriendi* y al igual que la edición latina comprende las cinco tentaciones y las cinco inspiraciones del ángel así como los once grabados y con mayor claridad narrativa.

Para el s. XV la muerte ha tomado una imagen amenazadora, se ha convertido en una obsesión y se ha dramatizado. El temor que ahora causa una mala muerte, la inseguridad de la salvación, etc. son armas contra conductas que desestabilizan el orden religioso e incluso social. La literatura del s. XV hizo de la muerte uno de sus temas principales, y la religión toma todo el control dándose así el fenómeno llamado por Ariès Philippe “*la clericalización de la muerte*” pues estuvo siempre al servicio de la instrucción católica.

Una aportación muy importante a la época que marcó un cambio en la visión de la vida y la muerte es que prestaba atención más que al juicio final y a los destinos escatológicos, al momento de la muerte individual, del que dependía en gran parte la salvación, algo muy personal, un concepto alcanzado en lo último de una evolución que Ariès llama “*La muerte propia*”²⁷ la muerte ya no es un hecho general y abstracto, se ha convertido en un hecho individual. Ha dejado muy atrás

²⁷ Philippe Ariès, *El hombre ante la muerte*, Madrid, 1983. p. 41.

todas aquellas imágenes y conceptos del juicio final y parte ahora de la muerte. Se ha transformado ahora en una vivencia íntima de la muerte. La batalla entre el bien y el mal así como la sentencia de un juicio inmediato, particular en el lecho del moribundo haciendo del momento mismo de la muerte lo más importante. Así la suerte del alma ya no se demora hasta el final de los tiempos sino que ahora depende de este juicio individual al que cada hombre es sometido en el momento de su tránsito. La vida anterior pasa a segundo plano, la lucha que se lleva en el lecho es un momento decisivo, y esto estaba apoyado en la afirmación de san Agustín que dice que más pecó Judas en desesperar que en traicionar a Cristo, esto se interpretó a favor del *ars moriendi* y se le dio gran importancia al momento final así como al valor del arrepentimiento, los sacramentos y la misericordia de Dios, pues esto bastaba para salvar a una persona aunque hubiera cometido todos los pecados del mundo.

El tema de las *ars moriendi* y su iconografía influenciaron al arte de la época y al posterior. Como un ejemplo esta la obra del Bosco que en una de sus pinturas el moribundo aparece en su cama, en actitud de recibir una bolsa que le tiende un demonio mientras un ángel trata de lograr su arrepentimiento mientras el diablo acecha en su cabecera. Además de esto el Bosco introduce un elemento nuevo en la iconografía de las *ars moriendi* ya que por una puerta se asoma la Muerte en forma de espantoso tránsito y en ademán de arrojar una lanza al enfermo, fig 10.

Otra es la muerte del pecador representado en uno de los cuatro tondos dispuesto en las esquinas de *los siete pecados capitales*, y que hoy se encuentra en el museo del Prado.



Fig. 17. El Bosco, *La muerte del avaro*, 1490-1500 National Gallery of Art de Washington

En esta pintura del Bosco, *La muerte del avaro*, la muerte es representada como un esqueleto que se apresta a golpear al avaro moribundo con una larga lanza, pero éste al instante de la muerte cae por última vez en su pecado dándole la espalda al ángel que intercede por él y estira los brazos para tomar el saco con dinero que un demonio le ofrece, a los pies del lecho está él mismo ocupándose de guardar algunas monedas de oro en el cofre, olvidándose de su fe que esta representada por el rosario de la mano izquierda. Abajo aparecen animales monstruosos que representan una vez más la victoria del mal en su lucha contra el bien²⁸.

Otro ejemplo de esto está en el arte del *bene moriendi* de Savonarola, hacia 1497, donde el cadáver en descomposición está sentado al pie del lecho del moribundo. En otra arte del bien morir italiana de 1513, aparece éste en el momento de tranquear la puerta de la habitación. Esto es inusual pues se combinan la iconografía propia de las *ars moriendi* con la propia del arte macabro y es que en las *ars moriendi* no se tenía la presencia de la Muerte personificada.

²⁸ Stefano Peccatori y Stefano Zuffi, Serie de monografías, El Bosco, vicios y virtudes, entre realidad y fantasía, Art Book, Electa Bolsillo, pag. 42



Fig. 18. Escena de la buena muerte.
 “ars Moriendi”,
 Zaragoza, hacia 1480-1481,
 Biblioteca de El Escorial.

La muerte es solo el acontecimiento esencial pero no hay rastro de lo macabro que por entonces llegaba a su máxima intensidad. De esta manera se tienen diferencias entre arte macabro y *ars moriendi* pues el arte macabro estaba obsesionado por el cuerpo mientras que las *ars moriendi* se encontraban dentro de un plano mas cristiano, el de la eternidad que se juega el alma de forma inmediata y donde el cuerpo en descomposición no es lo mas importante sino el alma en forma de niño que en actitud orante sale de la boca del que acaba de morir para ser recogida por los ángeles. Además en el arte macabro se presenta al cuerpo desnudo, siendo este un desnudo de cadáver en descomposición a diferencia de las *ars moriendi* donde el moribundo conserva

aún su ropa. El concepto de las *ars moriendi* cambió con el paso del tiempo y para el siglo XVII los humanistas reformaron con una gran cantidad de literatura naciendo así “las artes del bien vivir y del bien morir”.

Capitulo .vij. como tiempra el diablo de vana gloria.



c Como vee el diablo que no puede induzir y arrabar al ombre para que se desuie dela via y carrera de saluacion .por infidelidad/ o desespersion

q se puenen esto por palabras de nuestro señor diziente. Sin mi non podeys fazer



cosa alguna. En otra parte es scripto. non te ensoberuecas. non te alces nin te alues soberuiosa y vanamente. non attí buyas attí el bien ni presumas de tus vic

Fig. 19. Tentación de la vanagloria y buena inspiración del ángel. *Ars moriendi*



A final temptación de q̄ el diablo
 zépta en el artículo dela muerte
 es de auaricia. dela qual mas vsa
 contra los seglares y carnales. q̄ es la mu
 cha ocupación delas cosas temporales et
 exteriores. como cerca delas mugeres et

sa de salud te puede causar y dar. mas an
 tes muy grand impedimento y estoruo de



en salud spiritual. E deues te acordar de
 las palabras del redemptor nuestro señor
 bú cristo. que dize assi. a los que se alegrá

Fig. 20 La tentación de la avaricia y buena inspiración del ángel. *Ars moriendi*, *idem*.



el que non guarda los mandamientos de
 dios. por que dios dize. Si q̄reos entrar
 en la vida perdurable. guarda los manda



na vocal confession vasta. segund q̄ esto se
 prouea por el psalmista. El corazón edri/

Fig. 21. Tentación de desesperación y buena inspiración del ángel, "*ars moriendi*"

Capitulo primero como el diablo tēpra
en el artículo dela muerte cerca dela fe.



c Como la fe catholica sea fundamē
to y principio de toda la salud nu

Capitulo segundo dela buena inspiracion
del angel cerca de la fe.



c Contra la primera temptacion del
diablo. da el buen angel consejo y

Fig. 22 Tentación del diablo contra la Fe y buena inspiración del ángel.

Por q̄ padefces tu este dolor tā grande y in
soportable a toda creatura . y así del todo



sin provecdo. ni avn en gerno dolor de la
deusa dar por derecho y buena justicia.
pues nō has cometido tales y tantos peca
dos q̄ sean dignos de tan cruel tormento.

Capitulo .viij. dela buena inspiracion del
angel de paciencia.



c Contra la temptacion del vicio cee
ca de la impaciencia. da el buen an/
gel buena inspiracion y consejo de



Fig. 17 El sacerdote expulsa a los demonios y controla el ceremonial de la buena muerte en la obra de B.Bosch de Centellas, Prácticas de visitar a los enfermos y ayudar a bien morir, Amberes, 1701.



Fig. 18 Portadas de las Prácticas de visitar a los enfermos, de Baltasar Bosch de Centellas, en sus ediciones de Amberes. 1701, y Madrid, 1713.



Fig. 19 Los Padres Camilos mostrando al enfermo el camino del cielo,

BUENA MUERTE, MALA MUERTE

El concepto de muerte ideal que se tenía era aquella producto de un acto natural, apacible y hasta deseable, aunque por otro lado se tenía como un modelo de muerte, la heroica de los mártires cristianos pues era el ideal supremo para obtener la salvación. Para formar este ideal tuvo gran influencia la obra de Santiago de la Vorágine, la Leyenda Dorada, una recopilación hagiográfica en donde los santos, víctimas del martirio no temen la muerte física, ni al dolor y además son capaces de perdonar a sus verdugos.

La leyenda Dorada logra grande fama en el s. XIII y la buena muerte se vuelve un término familiar en la Edad Media. Por otro lado el tema fue tratado en obras de otros autores como la obra de los Santos de Berceo que a diferencia de los de Vorágine mueren de manera apacible, conocen la hora de su muerte, la planean, dirigen y hasta controlan.

Pero ésta muerte no solo la podían lograr los santos de Berceo pues algunos pecadores que se arrepintieran también podían alcanzarla y para esto había que cumplir ciertos requisitos: Limosnas, deudas saldadas, despedirse de sus allegados, sacramentos de confesión, comunión, oración, y aceptación serena de la muerte.

A pesar de esto hay una diferencia entre la muerte de los religiosos y la muerte de los laicos que se puede apreciar en las escenografías que muestran las *miniaturas de Las Cantigas*²⁹ donde la buena muerte de los religiosos se muestra mas serena, tranquila, rodeada de frailes, y objetos simbólicos como los cirios, la cruz, un aspersorio, libros, incensarios y ángeles sosteniendo dichos objetos, a diferencia de la buena muerte de los laicos donde los que asisten lloran con llantos desconsolados, jalándose los cabellos de las sienes, sin ningún objeto, ni religiosos cercanos, cosa que para el periodo Barroco no podría imaginarse. Además de esto la obligación de escribir un testamento, cobro gran importancia para el siglo XIII y la iglesia lo promovió e impulsó hasta convertirlo en requisito indispensable para la

²⁹ Miniaturas del libro de J.Guerrero Lovillo, Las Cantigas. Estudio arqueológico de sus miniaturas, Madrid, C51C, 1949.

salvación aunque siempre el requisito fundamental fue la recepción de los sacramentos.

La práctica del testamento fue también promovida por el poder laico. En la primera mitad del s. XIV los testamentos se redactaban en el momento en que la muerte estaba ya demasiado cerca, y no fue sino hasta la segunda parte del siglo cuando se promovió redactarse en plena salud y este cambio puede atribuirse a la peste de 1348.

Con todos los requisitos que marcaba la iglesia para llegar a una buena muerte, lograba tener un control desde el bautismo a la extrema unción³⁰, desde su entrada así como la salida de esta vida. A pesar de su difusión tanto el testamento como la extremaunción tardarían aun mucho tiempo para imponerse así como toda la escenografía que posteriormente necesitaría de la imprenta para llegar a una verdadera difusión efectiva.

Por otro lado esta el antagónico de la buena muerte, la mala muerte que es cruda y violenta debido a los tormentos de los demonios además existe la convicción de la vida eterna, tras el tránsito, por lo que temen fallecer repentinamente y sin advertencia, fallecer sin un tiempo para arreglar todos aquellos asuntos terrenales y sobre todo ponerse a cuentas con el Creador, es decir, tener un tiempo para el arrepentimiento final y el cumplimiento de ritos y ayudas para que su alma al menos se garantice el purgatorio. Así el instante de la muerte adquiere cada vez mayor atención.

Morir repentinamente es un castigo y esta idea es usada tanto para atemorizar como para desprestigiar a un rey ya que al morir una mala muerte se entiende que dejó de tener el favor divino, desprestigiar a un rey o a un enemigo era una forma también de manipulación por parte de la iglesia para infundir temor y combatir de esta manera las herejías y desviaciones sociales, este temor se reforzó a partir de la crisis bajo medieval pero no fue originado ahí pues ya San Agustín

³⁰ Se acostumbraba dar al enfermo la extrema unción antes del viático para perdón de pecados y sanidad, no se debía dar a locos o niños que no estaban en plena conciencia y se aplicaba en los miembros con los que peca el hombre que eran siete: ojos, orejas, nariz, boca, manos, pies, en los lomos de los hombres y en los ombligos de las mujeres. Para el s. XII fue probable que haya recibido el calificativo de extrema y con el tiempo llegó a ser entendida como el preludeo a la muerte inmediata.

había fomentado antes el temor al castigo eterno y el modelo de la mala muerte había surgido desde entonces.

Así mismo la forma de morir tenía que ver con esta idea ya que la muerte súbita era concebida como una maldición, aunque algunos como el Obispo Guillaume Durand en el s. XIII pensaban que el muerto violentamente no debía considerarse como maldito, pues en aquella época para sepultar a un asesinado había que pagar una multa. Sin embargo Durand creía también que no debían ser llevados a la iglesia al morir pues su sangre mancillaría el pavimento del templo de Dios por eso la misa se debía celebrar sin el difunto y todavía hasta el siglo XIV se les negaba incluso la reconciliación religiosa y era preciso que fueran malditos en el otro mundo así como en éste.

De cualquier forma se puede alcanzar la gracia de tener una *muerte anunciada* y para ello se extiende en gran manera el culto a determinados santos: Santa Bárbara, Santa Ana, ó San Jorge, protectores, según la doctrina católica, frente a la muerte súbita o repentina, también esta San Cristobalón presente en todas las iglesias junto a la puerta de salida, en figura gigantesca con frecuencia trazada, al cual se le pide por el lento transito del alma hacia la muerte.

LAS CUATRO POSTRIMERÍAS

Muerte, juicio final, cielo e infierno

Desde que el cristianismo tuvo un lugar en la cultura, la idea de dos lugares opuestos como recompensa y castigo estuvo presente en todo momento, pero el concepto de un lugar subterráneo se remonta a tiempos anteriores, como ejemplos, se encuentran el Hades griego o el Seol judío que también se encuentra en las profundidades de la tierra. El Infierno tuvo gran representación en el arte gótico del s. XIII, y se consolida para este tiempo entre demonios y seres monstruosos que torturan a los condenados no sufriendo todos las mismas condenas pero si todos privados de ver a Dios sin alivio alguno por la eternidad, esta idea fue muy común a pesar de que la teología de este siglo había incrementado lugares intermedios entre estos dos pues hacia 1268 Hugo de Estrasburgo ya habla de cuatro lugares:

el limbo de los santos padres ó seno de Abraham que estaba vacío desde que Cristo bajara a liberarlos, el segundo lugar era el purgatorio, el

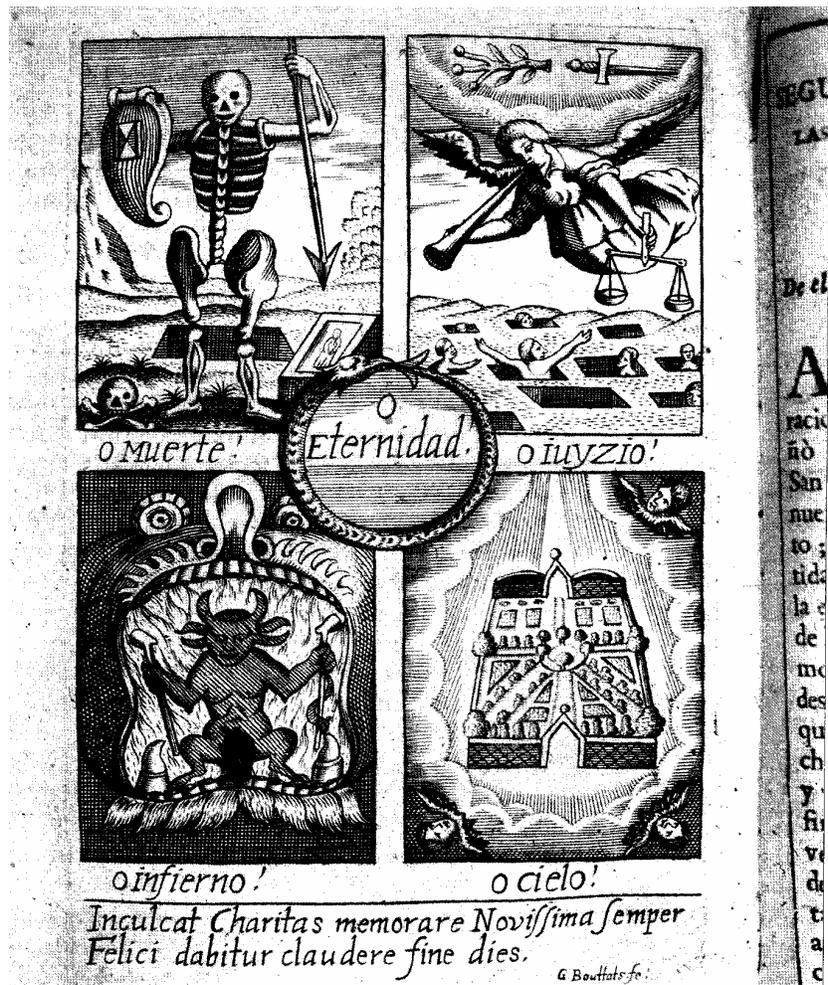


Fig. 20 La eternidad en el centro de las cuatro postrimerías, Bosch de Centellas y Cardona, Baltasar, Prácticas de visitar a los enfermos y ayudar a bien morir, Amberes, Baltasar de Wolschaten, 1701.

vacío desde que Cristo bajara a liberarlos, el segundo lugar era el purgatorio, el

tercero el limbo de los niños y el infierno de los condenados. Esta idea fue apoyada por Santo Tomás de Aquino y San Alberto Magno.

Casi al mismo tiempo que nace la idea del purgatorio, se producen los limbos, a esto Le Goff le llamo “la gran remodelación geográfica del más allá en el s. XII”³¹.

El limbo de los niños nace gracias a que en el s.XIII San Alberto y Sto. Tomás lo convierten en un lugar vecino del infierno aceptando la existencia de este lugar pues la idea que antiguamente se tenía era la de San Agustín que dejaba fuera del paraíso y de cualquier lugar intermedio de descanso y felicidad a aquellos



Fig. 21 El Bosco, Los siete pecados capitales, 1475-80, Madrid, Museo del Prado. Los cuatro tondos en los ángulos del “iris” central representan Los Misterios novísimos, o Los cuatro novísimos, muerte, juicio final, cielo e infierno.

que no habían sido bautizados. A fin de cuentas la “remodelación geográfica” quedo reducida a tres lugares, cielo, infierno y purgatorio, aunque la idea del purgatorio aún no estaba tan clara y no tiene gran consideración sino hasta el

s. XIV cuando el mundo deja de ser una masa para convertirse en seres individuales , cuando se valora la muerte propia, el juicio individual y la importancia del momento

³¹ Le Goff Jacques, El nacimiento del purgatorio, Madrid, Taurus, 1981 pag. 60

entre la muerte y el juicio final, pues esto fue lo que convirtió al purgatorio según el historiador Fernando Martínez Gil³² en un lugar intermedio y centro de las cuatro postrimerías o los cuatro novísimos: cielo, infierno, muerte, y juicio final



Fig. 22 El Bosco, Tríptico del Juicio Universal, El Infierno, 1504c, Viena, Academia de Artes Figurativas.



Fig. 23 El Bosco, Tríptico del henno, Construcciones infernales 1500 c, Madrid, Museo del Prado.

³² Fernando Martínez Gil, La muerte vivida, pag.56

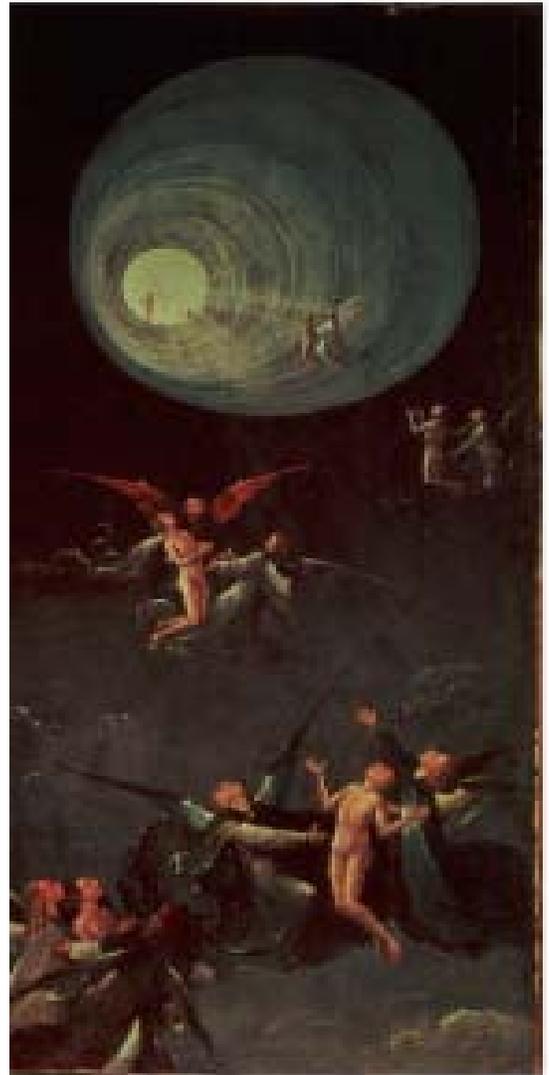
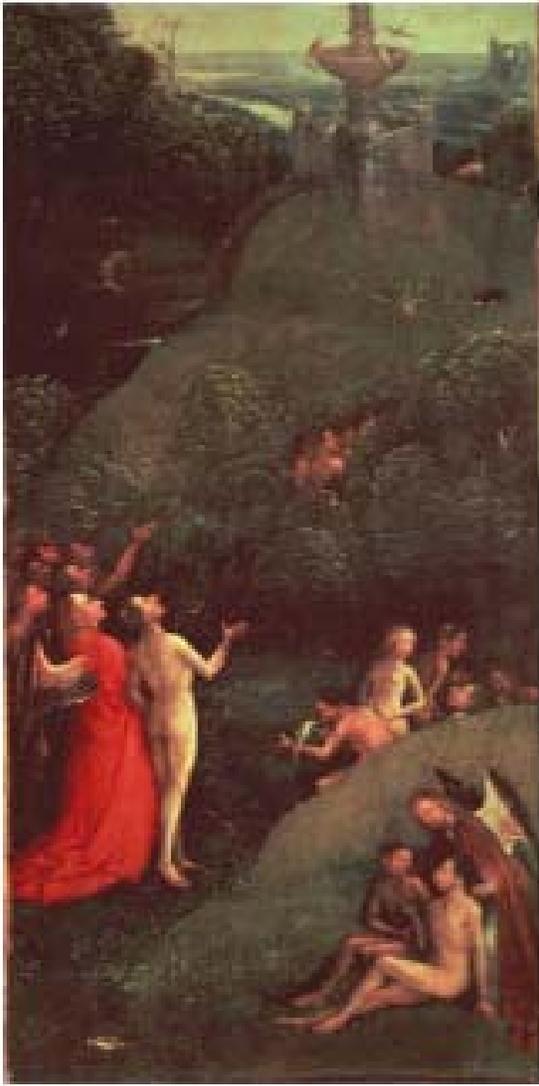


Fig. 24 Estas tablas, conservadas en el palazzo Ducale de Venecia, representan El paraíso terrenal, la subida al Empíreo, la caída de los condenados y El infierno. Es muy probable que constituyeran, en parejas, los postigos de un tríptico perdido, realizado en 1500-1504. Falta, por tanto, elemento central, una tabla cuadrada.



Estos cuatro novísimos o postrimerías, se expresaron en un sin número de obras literarias posteriores y en algunos casos van ilustradas con grabados.

Fig. 25 El Bosco, El infierno

Hasta el s. XVII no se habla de purgatorio, el testador lo ignora por completo hasta mediados del s. XVII. Con la Reforma nació la polémica respecto al purgatorio y los sufragios y ésta uso dichos temas para su batalla, El catedrático de Zaragoza Martín Carrillo publicó en 1600 una *“Explicación de la bula de difuntos en la qual se trata de las penas y lugares del purgatorio; y como pueden ser ayudadas las ánimas de los difuntos, con las oraciones y sufragios de los vivos”*, Alcalá de Henares, 1600. En esta obra se trataban temas escatológicos, después apareció de Dimas Serpi *“Tatado de purgatorio contra Lutero, y otros herejes”*, y *“Apología de la bula de los difuntos”*. Posteriormente el jesuita Martín de Roa autor de obras sobre el estado de las almas después de la muerte y sobre los lugares a que son destinadas según haya sido su vida terrena *“Estado de las almas del Purgatorio”*, Sevilla, 1619.

El Purgatorio se convirtió en un destino probable de la mayoría de las almas y para ser auxiliado cuando llegare el momento se debía hacer lo propio con las ánimas pero en vida ofreciéndoles oraciones y sufragios fortaleciendo así la comunión entre vivos y muertos.

El culto a las animas del purgatorio continuaría siendo muy fuerte en los siglos XVII y XIX.

A finales del s. XVII se toman nuevas formas en la devoción hacia las almas del Purgatorio, se vuelve un rito sólo católico pues desde la de la ruptura de Lutero con Roma, se negó en las ortodoxias protestantes a los vivos el derecho de

intervenir a favor de los muertos cuyo destino sólo depende de Dios.



El juicio final que describe ya la Biblia ha sido un tema que durante el s. XIII cobra gran fuerza acompañado del temor a la muerte segunda de la que habla el

Apocalipsis y que San Agustín retomó insistiendo en que ésta

Fig. 26 El Bosco, El Juicio Final constituye el panel central de un tríptico (1504?), Viena, Academia de Artes Figurativas. El Pecado Original y el Infierno aparecen en las tablas laterales, mientras en las caras externas están representados Santiago de Compostela y Bavón de Gante. El tríptico pudo ser encargado por el duque de Borgoña Felipe el Hermoso.

muerte era la verdaderamente temible. Este temor se concreta así en la consideración del juicio final y en la iconografía medieval. Dentro de las meditaciones escatológicas el libro del Apocalipsis fue primordial a pesar de que muchos no habían aceptado su autoridad y para el s. XII fue el libro más comentado de la Biblia, así la idea de juicio final se impuso y la iconografía estaba impregnada del tema, de esta manera el Cristo en majestad fue sustituido por el Cristo Juez que después de la muerte separa a los justos de los condenados. El juicio final fue el tema principal de la Edad Media y se sustentó en el libro del Apocalipsis 20:12-15.

A pesar de que siempre se había temido al juicio final, a partir del siglo XII aumentó el interés pues se añadió junto con la iconografía evangélica la apocalíptica. Dentro de la iconografía se incluyen la resurrección de los muertos, el cielo, infierno, demonios torturando a los condenados, Ángeles que levantan a los fieles, y se establecen tres planos: el inferior que ilustra la muerte eterna, el intermedio de la muerte del cuerpo, y el superior que ilustra la lucha ganada sobre la muerte.

Poco a poco el tema del Juicio Final se impone como el término de una lucha y pasa de un juicio universal y hasta lejano a un juicio inmediato particular y unido más a la muerte corporal que a la segunda muerte.

Con el paso del tiempo el tema se agota y para el siglo XIV la idea del Juicio final ya no poseía el poder que antiguamente tenía para infundir horror pues el tema de la muerte y lo macabro se mostraba tan cercano como amenazante y para este siglo se había ya concretado. A pesar de esto no fue completamente abandonado pues se encuentra en los s. XV y s. XVI en Van Eyck o en J. Bosch.

Cuando la participación del espectador parece hacerse cada vez más directa y angustiosa alcanza su punto culminante en la pared de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina del Vaticano. El Bosco hereda la tradición pictórica flamenca y alemana del siglo XV y reproduce la imagen de Cristo Juez sentado en el arco iris y la estructura compositiva general. Pero el Bosco se ocupa con gran fantasía de los tormentos, torturas, los instrumentos imprevisibles de los verdugos, las formas de las construcciones infernales, y las figuras monstruosas de los demonios. Así en el caos del infierno se pierde la sobria simetría de las imágenes que le preceden para dar

pie a un dramático e irónico triunfo del mal que acompaña el momento de la definitiva victoria de Cristo.

CAPITULO II

MARCO HISTÓRICO

EL SIGLO DE ORO ESPAÑOL

El “siglo de oro” o mejor dicho la “edad de oro” comienza en los últimos años del s. XV, abarca todo el s. XVI y la mitad del s. XVII y su esplendor en el pensamiento, arte y política tiene su fundamento en la religión. España llega a dominar al mundo muy rápidamente con su poderío político a la vez que por su influencia religiosa.

“Lo que caracteriza a un siglo y lo realza -escribió Villemain- es el número de hombres eminentes y el progreso general de los espíritus. Cuando varios hombres resplandecen y dominan, y el espíritu de las masas se transforma, el siglo de oro es grande”.

“El siglo de oro nos parece un día de sol que amanece con los reyes católicos, tiene su mañana luminosa en el reinado de Carlos V, su cenit en el de Felipe II, y cuyo largo crepúsculo en los de Felipe III y Felipe IV , lanza todavía rayos de un sorprendente esplendor”.¹

La expresión “siglo de oro” es de origen relativamente reciente y tiene dos sentidos distintos, unos los aplican nada mas a la primacía espiritual, literaria y artística ejercida por España en aquella época. Otros se refieren al reinado de los cinco monarcas y quieren ver un armonioso conjunto no solo por el pensamiento de la época sino por la hegemonía política.

El advenimiento del siglo de oro fue facilitado por el crecimiento de su economía gracias a sus colonias y por la cultura, pues en España hubo escuelas desde el s. X y más tarde se fundaron universidades, secundarias y bibliotecas y con esto nace el humanismo español. Pero España estaba dotada desde mucho antes de finales de la edad media de una fuerte estructura universitaria, sus reyes

¹ François Piétri, La España del siglo de oro, p. 25

favorecieron la importación de libros y la imprenta. El siglo de oro nació en un momento preciso dejando a España consecuencias que aún trascienden en su historia.

EL SIGLO XVI

El siglo XVI significa una nueva era en la historia de España, el poder y la riqueza que obtuvo con sus colonias de América, la unidad territorial y política, y la introducción de la península en la política imperial de los Hasburgo, la supuesta unidad nacional lograda por los Reyes Católicos, la elevada moral de guerra que produjo la derrota a los árabes en Granada y Córdoba, así como la debilidad de Francia e Inglaterra, propiciaron el absolutismo teniendo un cambio notable en la historia de España.

La sociedad del s. XVI, heredada del medioevo es una sociedad de privilegios y no de derechos, en la que la desigualdad no es sólo un hecho real sino que además está apoyada jurídicamente. Lo que da pie a inconformidades pues aun imperan las estructuras feudales heredadas del medioevo.

En cuanto a la población se tiene un crecimiento demográfico pero se interrumpe una década antes de la muerte de Felipe II, no variaron los índices de natalidad y mortalidad, la espantosa mortalidad infantil crece de manera considerable, reaparecen así crisis de mortalidad y azotes epidémicos, ya vividos en la Edad Media, como el de la lepra que reaparece en esta época y otros como la peste que no había desaparecido completamente de Europa desde que en 1348 se sitió en ella. Surgen brotes importantes de peste bubónica como la de 1489, y 1507, constituyéndose así el siglo XVI en "*el año de la peste*" por excelencia, al menos hasta que se produce la gran oleada epidémica que cierra el siglo con un saldo de víctimas cercano al medio millón.

Sin embargo estas cifras no deben llevar a pensar que fueron la única causa de la interrupción y caída del crecimiento demográfico, sino también, porque existieron grandes movimientos migratorios.

LA PESTE

La peste tuvo un gran impacto social ya que fue la enfermedad epidémica mas importante desde 1348 y no hubo persona que no viera de cerca lo que la plaga producía y en las que el hombre se veía impotente ante la muerte.

Las ciudades cerraban sus puertas al exterior, se interrumpía el comercio, la administración se debilitaba por la falta de funcionarios. Las grandes pestes parecieron contribuir a incrementar el sentirse indefenso ante lo desconocido, frente a una muerte no “*domesticada*” y que rompía los esquemas del proceso del buen morir.

Tuvo un gran impacto psicológico pues cambió completamente la visión ante la vida y la muerte. Se pensó que era causada por aire (aerismo) y contagionismo. Se hicieron regulaciones sanitarias como hospitales, cuarentenas, certificados de salud y cordones sanitarios ya que si venían de un lugar dudoso eran rechazados, los que morían de forma sospechosa eran sepultados bajo cal y sus ropas quemadas, se expulsaba a los vagabundos, y se evitaban espectáculos públicos o procesiones.

Junto con la guerra y el hambre se creyó que la peste era causada por la ira de Dios, Nieremberg expresaba que los males que azotaban al s. XVII eran consecuencias de pecados públicos pues a un país católico: “*Dios quiere advertir a España, no acabarla, y su remedio no le ha de dar la prudencia política, sino la enmienda reconocida*”

La peste era el fruto del castigo de pecado colectivo como cualquier otra catástrofe. Fray Martín invitaba a Toledo para que adoptase medidas contra la epidemia que no consistían en la purificación del aire o la evitación del contagio sino arrepentimiento y penitencia pues eran para él la más eficaz medicina contra la ira de Dios hacia la ciudad.

CRISIS DEL S. XVII

Después de cerrar sus sesiones el Concilio de Trento en 1563, dos décadas siguientes se experimentó una detención del crecimiento o, en algunos lugares una prolongación de alza, lo cual se refleja en las Relaciones de Felipe II, la crisis sin embargo se manifestó a fines del siglo marcada por la gran peste que azotó Castilla, y en las primeras décadas del siguiente cuando se da una caída de la población y producción agrícola.

Surgieron enfermedades como el tifus, y la amenaza de la peste andaluza y levantina, así como el proceso de despoblación de extensas zonas rurales y el desinterés de la tierra, las dificultades del capital correspondiente a la corona favorecieron el proceso de apoderamiento de tierras antes pertenecientes a la monarquía, la crisis incidió gravemente en el medio urbano disminuyendo la población de las principales ciudades castellanas, como mejor exponente estaba Toledo pues había perdido ya en 1591 bastante población, perdiendo mas durante toda la mitad del s. XVII. Esta despoblación se atribuye a la decadencia progresiva de su industria en seda por la competencia de los tejidos extranjeros así como a las epidemias pues esta ciudad era considerada a finales de siglo como de gran mortandad. También fue muy importante la instalación de la corte de modo permanente en Madrid a partir de 1606 pues absorbió el abastecimiento, comercio y población.

Existen muchos factores que contribuyeron a la crisis como la expulsión de los moriscos, epidemias, movimientos migratorios, etc., pero ninguno de ellos pudo desencadenar una crisis por sí mismo.

DECADENCIA POLÍTICA Y ECONÓMICA

Desde 1500 hasta 1700 reinan los Hasburgos que hicieron el siglo de oro con Carlos V, Felipe II, Felipe III, Felipe IV y finaliza con Carlos II para dar inicio al reinado de los Borbones con Felipe de Borbón, duque de Anjou.

Se pretendió una hegemonía de la casa de Austria en sus dos ramas: la española y la alemana sobre toda Europa pero posteriormente la decadencia física de los tres últimos Austrias favoreció la ocupación del poder por parte de la alta nobleza que no llegó a la altura política que de ellos se esperaba al suplir, la poca actividad de los monarcas. Aquellos nobles eran faltos de cultura y patriotismo pues sólo defendían los intereses de su clase y mantenían el poder a como diera lugar. Por otra parte en el s. XVII aumentó la tendencia a “ennoblecerse” haciendo uso de títulos de Hidalguía y a finales del siglo se calcula casi la duodécima parte de la población eran miembros de la nobleza, pero se exigía además del abono, “limpieza de sangre” y no ejercer un trabajo manual considerado como “deshonra legal” además después de los patronos industriales, tenderos, comerciantes y orfebres muchos de los cuales eran extranjeros, estaban los rígidos gremios y el campesino, pero también estaban los que no trabajaban como el pícaro tan dibujado en la literatura de la época, mendigos, vagabundos y bandidos.

Si consideramos los beneficios que la España reportó de la posesión de sus grandes y ricas colonias, hallaremos que sacó de ellas inmensos tesoros de la labor de sus minas, y al cabo de poco tiempo se extendían por el mundo quedando España barrida por el comercio exterior. España logró saciarse de la gran riqueza de las conquistas, satisfizo su vanidad pero entre tanto la agricultura estaba debilitada, las antiguas fábricas desaparecían, el comercio se apagaba mientras crecía en Holanda, Inglaterra y Francia, también subían los tributos y la deuda del estado, y a pesar de los tesoros de las Indias, el rey estaba empeñado. Cuando llegaba una flota a Sevilla ya estaba su valor consumido, España no supo administrar la basta riqueza concentrada, y la decadencia económica comienza a

agravarse en los años 1627, 1647, 1656 y la peor en 1680 a partir de la cual se inicia una recuperación. Pero todo esto se da por una carencia de mentes comerciales, falta de eficiencia pues Desde el siglo XVI España se había convertido en el mayor imperio conocido hasta entonces; sin embargo, no impulsó la modernización de sus industrias, los monarcas españoles se enfrentaron a constantes guerras contra potencias rivales como Inglaterra, Francia y Holanda y tuvo problemas internos para mantener la unidad de los territorios de Aragón, Cataluña, Valencia, Navarra y Portugal, que con sus deseos de independencia amenazaban la estabilidad de la monarquía absolutista.

Felipe III que toma posesión a los veinte años no estaba dotado políticamente para ejercer su cargo además de que mostró siempre escaso interés y esto fue una de las razones para que en su reinado se acentuara la decadencia ya iniciada en los últimos años del gobierno de su padre aunque esta no fue la única razón, pues Felipe III muy defensor de la religión expulsó a los moriscos de 1609 a 1614 porque no se integraban a la sociedad ni se fusionaban es decir que no se convertían

En la obra del Quijote se muestran las dos partes de España: una el caballero símbolo de la España guerrera, militante contra protestantes y musulmanes, representación de la España de Carlos V y de la primera parte del reinado de Felipe II. La otra Sancho Panza simbolizaría la España "chata", sin ideales, integrada por una nobleza solo preocupada por su crecimiento y por una población sin ánimos, sumisa al final de Felipe II y reinado de Felipe III.

Felipe IV tomó el trono en 1621 y su reinado duró 44 años. Aunque más inteligente que su padre, Felipe IV sólo intentó regir sus estados en algunos momentos de su reinado y así como Felipe III confió la administración de sus reinos a validos o privados, se asesoró en sus esposas, amantes, nobles o religiosos, es por eso que Felipe IV no pudo regir completamente.

Además, muchos de los españoles que emigraban a América para mejorar sus condiciones de vida abandonaban las tierras de cultivo, por lo que la producción de alimentos disminuyó de manera considerable; hubo hambre y miseria en algunos lugares y la economía se estancó. Por todo eso el imperio

español se debilitó, Aunado a esto Portugal que había formado parte de España a partir de 1580, en 1666 se independizó gracias a su alianza con Inglaterra y Francia, se inicia la guerra de Cataluña y movimientos separatistas de Andalucía y Aragón así como los de algunas regiones italianas, todo debido a la debilidad española y a su unidad nacional, pasando entonces al espacio de influencia política y económica de Inglaterra. A fines del siglo XVI el imperio español había decaído.

Durante el s. XVII existe una disminución en la población frente al aumento obtenido en el siglo anterior, incluida la incorporación de Portugal, además de que se da la separación de los dos estados peninsulares. Entre las causas están la expulsión de los moriscos, la emigración a América, las muertes por luchas en Europa y la reiteración de epidemias con la de mayor peso en 1648 que se extiende hasta 1654 causando 60,000 víctimas en Sevilla y 17,000 en Valladolid, entre muchas más en el resto de la península.

Se dieron guerras con Francia y el sucesor Carlos II no tuvo descendencia así que a su muerte se abre un proceso de una larga guerra con la que se había de iniciar el s. XVIII en España.

CAPITULO III

EL CONCEPTO DE MUERTE EN EL BARROCO

REFORMA Y CONTRAREFORMA

Existen tres iniciativas de gran influencia en este movimiento que menciona François: El Concilio de Trento, el refuerzo de la Inquisición y la organización de la compañía de Jesús.

La Contrarreforma encontró su mayor cumbre en España a causa de las enseñanzas de sus universidades, el número y la calidad de sus teólogos y el infatigable apostolado de la compañía de Jesús, todavía compuesta casi exclusivamente de españoles, y que llevaba como lema, para bien de la iglesia, la defensa de la religión y la difusión de la cultura. Para entonces ya las reformas de Cisneros y las predicaciones de Juan de Ávila ya habían alzado su voz en contra del relajamiento y la corrupción del clero.

La compañía de Jesús prestó gran apoyo a la contrarreforma y el siglo de Oro debe a la orden de san Ignacio que no cesará de ser considerada por sus detractores como el centro de la intolerancia, la organización y la difusión de una enseñanza pública aparte de la estrictamente sacerdotal, que proporciona a las clases media y popular el acceso a una cultura más amplia y más libre, dentro de la cual la pintura y el grabado fueron el medio por el cual se llegó a todos los estatus sociales, una manera muy prudente frente a los progresos de la imprenta que ya había usado muy bien la reforma protestante.

La tercera fuerza que dio gran respaldo a la contrarreforma fue la inquisición, si las anteriores estuvieron en manos de jesuitas, ésta estuvo a cargo de los dominicos que la dirigieron con una lógica implacable: la ley, la propaganda y la sanción.

No fueron los reyes católicos, ni Carlos V, ni Felipe II quienes inventaron el santo Oficio, éste se formó fuera de España mucho antes de que todos ellos hubiesen nacido. Con mucha frecuencia se olvida que la inquisición es de origen e iniciativa francesa, la idea nació en el s. XII, de misión dada por petición suya a los cistercienses de Montpellier por el Papa Inocencio III a fin de

perseguir la herejía albigense en el Languedoc. Inocencio III encargó a santo Domingo que fundase con ese propósito la orden que lleva su nombre. Domingo fue nombrado inquisidor en Tolouse y bajo sus auspicios y con la ayuda militar de Simón de Montfort, la rebelión albiguense sería aplastada. San Luis estableció el tribunal en Provenza. La institución no penetró en España hasta 1233 implantándose primero en Aragón pero en el s. XIII y XIV funcionaron muy inconsistentemente y no fue sino hasta el s. XV cuando se hizo fundamentalmente española y por una razón más nacional que religiosa pues en ese entonces vivían en la península una gran cantidad de moros y judíos a quienes no se lograba asimilar con sus conversiones voluntarias o forzosas y constituían una amenaza política que se hizo más viva en 1453 a raíz de la toma de Constantinopla por los turcos. Así Fernando V estableció solemnemente la Inquisición en España en 1478 y fue confiada al dominico Fray Tomás de Torquemada, siendo nombrado gran inquisidor y encargado de designar a los inquisidores provinciales, actuó con gran dureza contra judíos y moros siendo expulsados de Castilla y contra los conversos (llamados también marranos) convictos de irreligiosidad, así cerca de ochocientos mil abandonaron España.

El historiador Llorente en su Historia de la Inquisición, calcula más de un millar por año las víctimas sometidas a la macabra ceremonia del auto de fe o al suplicio de la hoguera.

Pero la inquisición no se privó de atormentar a varios de los más ilustres pensadores de la época, sin exceptuar a los teólogos, lo que prueba la libertad que tenía esta institución.

Poco a poco se forman expedientes provocados muchas veces por denuncias anónimas, el inquisidor examina los hechos y si los cargos son admitidos se detienen el acusado para que comparezca ante el tribunal y se pronuncia la sentencia, si se declara arrepentido es absuelto de la excomunión pero si persiste en su herejía es declarado “impenitente” y si reconciliado vuelve a su herejía se declara “relapso” pero en los dos casos es entregado a expiar ante el pueblo su crimen.

El pueblo entero aplaudía ésta institución por un oscuro deseo de venganza pero también por ese deseo de sentirse en una cruzada mística que llevaba en sí todo lo español del siglo de oro por lo cual a la inquisición no le fue nada difícil aclimatarse en España. Todos la veían como un medio riguroso pero necesario. Y todos sabían además que si Felipe II terminaba con la herejía le evitaba a su país la guerra civil.

Para comprender la inquisición dice Descola hay que situarla en el clima de fe ardiente y de nacionalismo salvaje en el que la intolerancia era más que virtud, lejos de sublevar las conciencias españolas del s. XVI les parecía que la inquisición respondía a una urgente necesidad además de ser un gran instrumento político.

Así poco a poco el concilio de Trento y la inquisición cumplieron en España su propósito, el protestante fue casi aniquilado pero Felipe II lo perseguirá en Francia, Inglaterra y Países Bajos. Así las costosas guerras que emprenderá contra Enrique IV, Guillermo el Taciturno e Isabel de Inglaterra son también una guerra religiosa.

Por tanto la contrarreforma fue el gran acto que impidió, más que las guerras civiles o exteriores, la difusión del cisma luterano y una resistencia semejante encontró la mejor muestra en España.

MISTICA Y ASCÉTICA

“Carlos V sueña con instalar en España la “monarquía del mundo” Luego Felipe II. Mientras se edifica el prodigioso imperio español y paralelamente, los místicos construyen y ensanchan un imperio interior que sobrevivirá al otro. Aquí más que nunca el hecho espiritual va unido al hecho histórico 1515 subirá al trono de España Carlos de Gante y nace en Ávila Teresa de Cepeda 1542... se le da al archipiélago malayo el nombre de Felipe II y nace en Fontiveros Juan de la Cruz 1567... Los flamencos se rebelan contra sus amos españoles y Teresa conoce a Juan de la Cruz en Medina del Campo 1571... Batalla de Lepanto y “boda espiritual de Teresa con Dios 1572... Entra en Bruselas el príncipe de Orange y es encarcelado Juan de la Cruz 1588... Derrota de la Armada Invencible y priorato de Juan de la Cruz en Segovia. 1582... Felipe II se apodera de Portugal y muere Teresa 1591... Apogeo político de España y muerte de Juan de la Cruz. Fechas señaladísimas que marcan la conjunción y la simultaneidad de dos empresas desmesuradas”.¹

Para hablar de Misticismo y ascetismo es necesario decir que España se encontraba en un clima religioso sensible a causa de la reforma del s. XVI lo cual creó el desarrollo de estos géneros literarios, variantes en realidad de uno solo.

El misticismo es la forma más elevada que toma la religión en algunas almas excepcionales que por la contemplación, oración y éxtasis tienden a adquirir una intuición directa del más allá, un conocimiento más íntimo y un amor más perfecto de Dios, no se puede decir que fue un privilegio exclusivo del siglo de oro y de España, pero sí que las figuras más grandes pertenecieron a esa época y a ese país.

Se ha remontado el origen del misticismo español a los árabes. Algunos de sus poetas del s. X hispanizados o convertidos y grandes conocedores de los textos sagrados se dice que esbozaron en sus escritos una

¹ Jean Descola, Historia de la España Cristiana, pag 160

especie de erotología piadosa vagamente parecida al concepto del amor perfecto, tal como aparecerá, quinientos años mas tarde en la obra de San Juan de la Cruz. Pero no se pueden confundir las fantasías de un delirio poético que no tiene que ver con el dogma o disciplina, con la perfecta ortodoxia en que se mantuvieron los grandes místicos españoles.

Pero es más admisible según François Piétri,² la tesis de Asín Palacios, según la cual el misticismo español en sus orígenes pudo ser la continuación de ciertas interpretaciones judías de las relaciones entre el hombre y Dios, servidas y hermoeadas por la poesía de la Biblia. Esta unión con la cultura judía explica la aversión de la inquisición respecto al misticismo y la guerra que contra él harían Melchor Cano y otros teólogos del Siglo de Oro.

Para comprender el misticismo es necesario según Jean Descola penetrar en el mundo de la Gracia, pues la histeria religiosa y todos los accidentes nerviosos que de ella derivan son una cosa y corresponden puramente a la patología. Pero el hecho y estado místico son otra cosa y deben ser estudiados dice Descola *“a la luz de la fe”*.

Para evitar confusión hay que separar a los alucinados, neuropatías, simuladores y falsos místicos es decir que es necesario acercarse a los grandes maestros.

Los caminos que conducen a la mística son tres: la *vía purgativa*, es decir, la limpieza interior, deliberación de la materia que ahoga el espíritu, un desprendimiento total de todo lo que nos ata a la vida terrena, vaciarse, quebrantar la carne para que de ésta manera Dios pueda conceder una iluminación de Él mismo lo que conduce a la *vía iluminativa* para así llegar a la *vía unitiva* o la unión del alma con Dios, después de haberse ofrecido entero al amor universal es decir no sólo contemplar a Dios sino unirse e identificarse con Él, siendo ésta la finalidad inmensa que muchos desean alcanzar pero que pocos lo logran. Así el verdadero místico es el que se rebasa a sí mismo. Deberá ser capaz de renunciar a todo incluso a los éxtasis y a las visiones y más que a los

² François Piétri, La España del siglo de oro, p. 176

impulsos de su corazón obedecerá a esa intuición misteriosa. La ascética se queda en el primer camino, la mística llega hasta el final.

“...El místico para llegar al fin necesita tener la inclinación a la conquista, una mente fría, una razón firme, juicio, heroísmo y fuerza, ha de encontrar en las profundidades del subconsciente esa tendencia hacia Dios...”³

Sus más grandes realizadores son Santa Teresa de Ávila y san Juan de la Cruz, para ellos el misticismo es desarrollado con rigor casi matemático y su fin es esencialmente práctico.

“...Para apreciar hasta que punto supieron los grandes místicos conciliar la contemplación y la acción basta verlos vivir...”⁴

“...Santa Teresa llevó al grado supremo el realismo característico de su raza, pero desbordando el límite de lo real para llegar a realidades trascendentes que escapan al control de los sentidos. Santa Teresa es la gran española, como san Agustín fue el gran africano...”⁵

Louis Bertrand

³ Jean Descola, Historia de la España Cristiana, pag 162

⁴ Jean Descola, Historia de la España Cristiana, pag 162

⁵ François Piétri, La España del siglo de oro, p. 178

VANIDAD DE VANIDADES...

*“Vanidad de vanidades, dijo el predicador;
Vanidad de vanidades, todo es vanidad”.*

Eclesiastés 1:2

El Vanitas o desengaño fue un pensamiento muy desarrollado para el s. XVII, que tomo como fuente de inspiración el libro de Eclesiastés de la Biblia, el cual expresa una visión sabia de la vida terrenal por un Rey que podría ser Salomón. El autor se pregunta si el hombre consigue un provecho real de todos sus esfuerzos.

“¿Qué provecho tiene el hombre de todo su trabajo con que se afana debajo del sol?”

Generación va, y generación viene; mas la tierra siempre permanece.”

Ec. 1:3-4

El predicador descubre que en la búsqueda del placer no está el todo del hombre y tampoco está en su afán por trabajar y amontonar logros y gloria.

“No negué a mis ojos ninguna cosa que desearan, ni aparté mi corazón de placer alguno, porque mi corazón gozó de todo mi trabajo; y esta fue mi parte de toda mi faena.

Mire yo luego todas las obras que habían hecho mis manos, y el trabajo que tomé para hacerla; y he aquí, todo era vanidad y aflicción de espíritu, y sin provecho debajo del sol”

Ec. 2:10-11

Descubre también que la sabiduría es superior a la necedad, pero que ni del sabio ni del necio habrá memoria para siempre pues así morirán los dos y que todo lo que se ha afanado en su trabajo, a lo que ha dedicado su vida quedará en manos de otro que nunca trabajó en ello y que no sabe si será sabio o necio y también esto es vanidad.

“Porque ni del sabio ni del necio habrá memoria para siempre; pues en los días venideros ya todo será olvidado, y también morirá el sabio como el necio”

Ec.2:16

¿Qué provecho tiene entonces atesorar gloria en la tierra, y reconocimiento del mundo, si el mundo olvidará tanto al sabio como al necio?

“Todo va a un mismo lugar; todo es hecho del polvo y todo volverá al mismo polvo”

. Ec.3:20

En el capítulo cinco el autor habla sobre la vanidad de la vida y las riquezas terrenales.

“El que ama el dinero, no se saciará de dinero; y el que ama el mucho tener, no sacará fruto. También esto es vanidad”.

Ec.5:10

“Dulce es el sueño del trabajador, coma mucho, coma poco; pero al rico no le deja dormir la abundancia”.

Ec.5:12

Finalmente termina diciendo:

“Ahora, hijo mío, a más de esto, sé amonestado. No hay fin de hacer muchos libros; y el mucho estudio es fatiga de la carne.

El fin de todo discurso oído es este: Teme a Dios, y guarda sus mandamientos; porque esto es el todo del hombre.

Porque Dios traerá toda obra a juicio, juntamente con toda cosa encubierta, sea buena o sea mala”.

Ec. 12:12-14

El libro de Eclesiastés se muestra como un libro lleno de sabiduría y con gran profundidad, cuestionando el quehacer del hombre y su afán por las cosas terrenales sobre las espirituales pues finalmente nada le queda al hombre cuando muere, más que su espíritu, por eso termina rebelando al final algo tan buscado: *el todo del hombre.*

ICONOGRAFÍA DEL VANITAS

La idea del vanitas sigue una tradición y los elementos de su iconografía apenas sufrieron transformaciones. El renacimiento y el manierismo reavivaron esta idea y su expresión iconográfica cobró personalidad. Las ruinas romanas, la calavera, el espejo, la flor, la pompa de jabón, etc. Son elementos tradicionales que en la época barroca sufrieron transformaciones de matiz.

Bergstróm, en su libro sobre la naturaleza muerta en el arte holandés,⁶ diferencia tres grupos de símbolos en las composiciones sobre las vanitas:

a) Símbolos de la existencia terrena.

Se refieren a la actividad humana y se dividen en tres fases: vita contemplativa, vita práctica y vita voluptuaria

b) De la mortalidad de la vida humana

Las joyas y las insignias de poder, símbolos humanos del dominio y de la riqueza

c) De la resurrección a la vida eterna.

Objetos relacionados con los placeres humanos (copas, instrumentos musicales, cartas de juego etc.).

“la vanitas del s. XVII es, ante todo, didáctica, tal como se hizo en la Edad Media. A veces parece como si la vanitas se hubiera convertido en una ironía debido a tanta perfección y belleza como han incluido estos pintores en las imágenes de los objetos perecederos de esta tierra. En algunos cuadros parece como si el carácter perecedero de las cosas representadas haya sido superado por la perfección del arte humano, que sabe dar a los objetos viejos el esplendor de una belleza infinita”⁷

De este modo en la casa o sobre sí mismo se llevaban los mismos motivos que invitaban a la conversión y hablaban de la melancolía por la vida

⁶ citado por Sebastián Santiago, Contrarreforma y Barroco(lecturas iconográficas e iconológicas). Pag.94

⁷ Sebastián Santiago, Contrarreforma y Barroco(lecturas iconográficas e iconológicas). Pag.95

finita. Así la muerte se refleja mediante símbolos abstractos. Así las vanidades han permitido descubrir una idea nueva, no, de la muerte, sino de la vida mortal, una idea salida de la Iglesia pero que llegó hasta el inconsciente colectivo e inspiró un comportamiento nuevo.

La idea del desengaño está muy arraigada en la literatura del s. XVII lo cual tiene un fondo psicológico y religioso que logra influenciar de manera notable al arte. Y responde tanto a una conciencia sobre la decadencia nacional, una depresión entre los españoles que veían la pérdida de las virtudes del español glorioso, como a una especie de sabiduría o un mirar las cosas como son al margen de cualquier apariencia.

Por otro lado la palabra “*desengaño*” fue una clave para la literatura, filosofía, y el arte

“Cuerdo es el que vive cada día como quién cada día y cada hora puede morir (...) Yo soy el desengaño...” ⁸

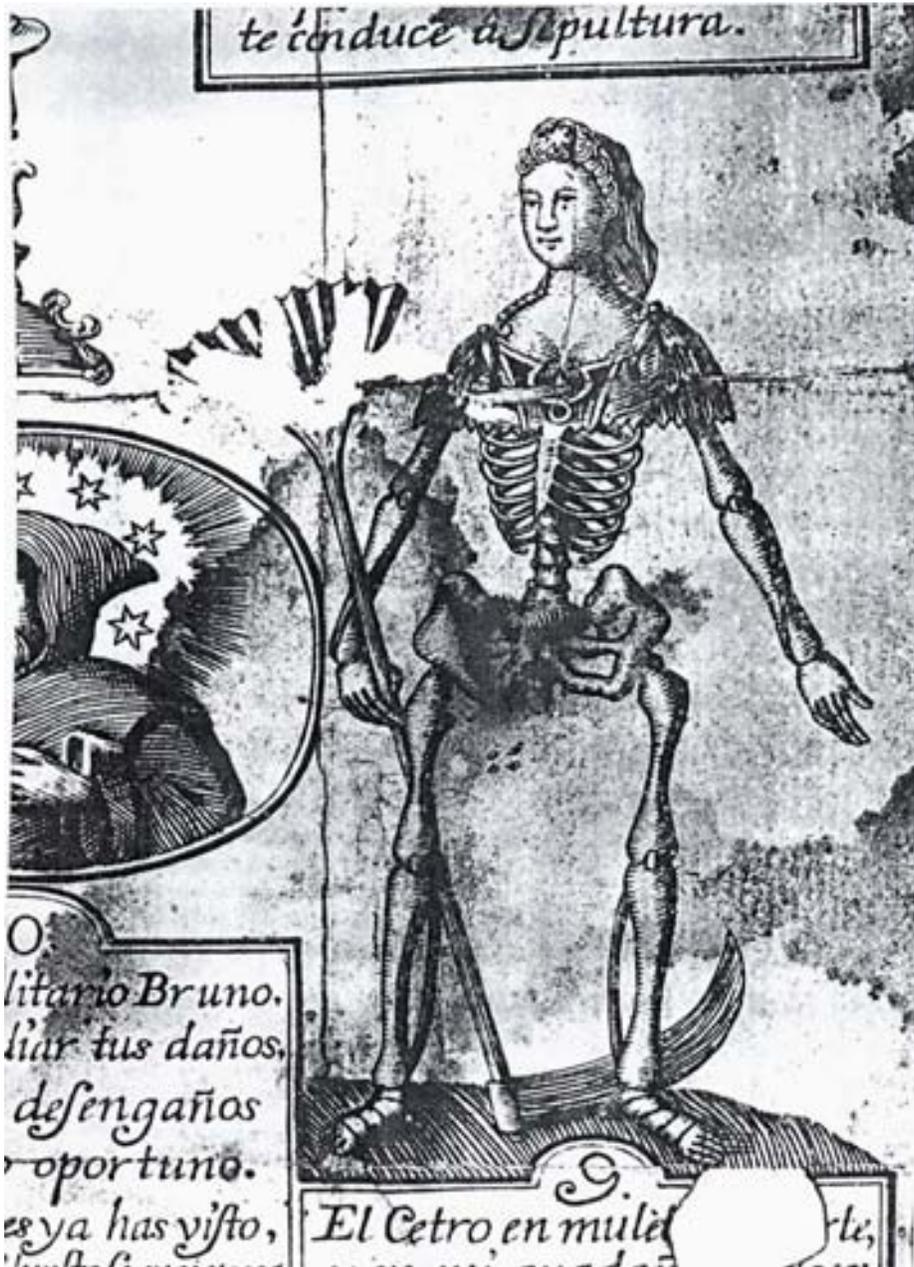
Quevedo

Esta palabra apareció en numerosos libros: *El desengaño del mundo*. (1602), *Desengaño del mundo* (1611), *Engaño y desengaño del mundo* (1656) etc.

Entre otras obras, el “*Criticón*” de Gracián expone una censura al hombre responsable de la confusión que reina el mundo; el hombre sufrió el engaño de Satanás y le pasó inadvertido el “*desengaño*” del árbol del conocimiento del bien y del mal.

Existen además también grabados anónimos titulados “la carta del cartujo”, que refieren al desengaño expresando la vanidad de la belleza física, tomando como imagen el esqueleto.

⁸Francisco de Quevedo “*El mundo desde adentro*” (1612) citado por Manuel Maiceras Fafián (ed) p.45



“la carta del Cartujo”, Anónimo. Siglo XVIII (principios)
col. Privada.

Pero uno de los más grandes exponentes del “desengaño” es Calderón de la Barca dada su fuerte conciencia cristiana, declara la inconsistencia de todo lo terreno. En “*la vida es sueño*” (1637), que evoca “*el sueño del caballero*” una pintura de Pereda

En esta obra hay una gran exhibición de objetos que hay en la mesa del caballero, es una muestra clara de la insignificancia de lo terrenal, riquezas, dignidad y poder, gloria militar, belleza física, placer amoroso, ciencia o saber etc.

La muerte como desengaño de las falsas ilusiones de la vida es un tema muy cultivado por los pintores. El sueño y la muerte son los dos conceptos dominantes en esta obra, el sueño en vida, es lo que le da más fuerza a la muerte, respondiendo al verso:

*“Pues así llegué a saber, Que toda la dicha humana
En fin pasa como un sueño”
“...Pues tan parecidas a los sueños son las glorias,
que las verdaderas son tenidas por mentirosas
y las fingidas por ciertas”⁹*

Pereda como buen católico no podía expresar cosas que no significaran mucho para llegar a Dios. De ahí que los objetos representados, la composición, la idea expresada, el todo de la obra conduzca a crear conciencia. España estaba en constante angustia y ese clamor del siglo lo debían atender los pintores.

⁹ Versos citado por Sánchez Camargo, La Muerte y la pintura español, pag 197.



Fig. 27 Antonio de Pereda, "El sueño del caballero" 1608-1678, Academia de san Fernando, Madrid.

En esta pintura el caballero duerme en un sueño del que evidentemente no desea despertar para enfrentarse a lo banal de la vida, todo pasa, hasta sus sueños libres y sin desasosiegos muy alejados seguramente de la otra realidad, así se tienen dos espacios: el de los sueños, donde se encuentra despreocupado, inconsciente, y hasta tranquilo, insensible, ignorante, no siente dolor ante las cosas y por otro lado esta el del mundo, la falsedad de la vida, lo finito, la muerte entre un sin número de objetos, como la máscara, que no podrá cubrir la verdadera cara que es la muerte representada por la calavera.

El caballero ha preferido el sueño que la espada, pero inevitablemente despertará a la muerte que se esconde detrás de la carne, de las joyas, de las flores, libros etc. Todo depende de un instante como ese instante entre el sueño y el despertar, la vigilia. La muerte esta presente y muchos dormidos pero inevitablemente despertarán a la verdad. No sabe este caballero en que momento ha de despertar, la hora es incierta pero la muerte cierta. Pereda invita a la meditación sin recurrir a la podredumbre de un cadáver, una manera suave para expresar la angustia ante el sueño de los inconscientes.

Otra obra de Antonio de Pereda, "*Vanitas*" presenta la muerte en todo su apogeo, no hay vida que pase a muerte, es solo muerte. La calavera esta sobre un libro que representa indudablemente el saber humano representando lo poco que valen las enseñanzas humanas ante la muerte. A un lado la baraja que expresa el juego de la vida y lo incierta que es. El espejo duplica la imagen de la muerte, creando distancias entre muerte e imagen de muerte, en lo real e irreal la muerte está presente.

Juan Valdes Leal tiene dos obras muy significantes "Jeroglíficos de la vanidad" Existe una obsesión hacia el tiempo, sentir que el tiempo se va, el

dinamismo que no para rebelando la brevedad de la vida, lo más cierto del desengaño, es que camina hacia la muerte.

En la literatura barroca influenciada por la contrarreforma se habla también de la vida después de la muerte o como en Quevedo, sobre el entusiasmo por la eternidad del amor. Esta preocupación de los pensadores por la brevedad de la vida, fugacidad del tiempo y acabar en la muerte no se refiere nunca a un desvanecimiento total, ni a una desaparición del todo, sino a descubrir el desengaño y despertar del sueño, por lo que la muerte es fin pero también, un empezar de nuevo.

“No pueden ser inmortales en la muerte los que vivieron como muertos en la vida” (el Criticón, Gracián)¹⁰

Además también hubo la idea de que la vida era como una comedia que cada uno debía representar con el papel que Dios le había dado, esto llegó a ser un tema de predicadores y escritores barrocos, pero su origen es más antiguo ya que esta idea se encuentra en Séneca y Epicteto.

Calderón en *El gran teatro del mundo* expone totalmente la idea de que *“Toda la vida humana representación es”* así el desfile de personajes hace recordar las *“danzas de la muerte”*.

En relación con la muerte el sueño fue considerado su prefiguración. Gracilazo ya había hablado del sueño como *“la imagen de la muerte”*. Quevedo expone una visión inquietante.

*“La noche con el sueño, que cada día le descansa del afán de todo el día, le acuerda de la muerte, que es el descanso de la vida. Por esto llaman al sueño hermano de la muerte y algunos que apuran más este linaje de la muerte, la llaman sueño, y al sueño muerte cotidiana”*¹¹

Así mismo algunos autores de las artes de morir recomendaron hacer ejercicios como imaginarse en la agonía antes de la muerte cuando fueran a conciliar el sueño por ejemplo a Fray Luis de Granada:

¹⁰ citado por Manuel Maiceras Fafián (ed), Pensamiento filosófico español, vol II, pag. 45

¹¹ F. De Quevedo y Villegas, virtud militante contra los cuatro fantasmas de la vida, BAE, t. LVIII, p. 304).
citado por Fernando Martínez Gil, Muerte y Sociedad en la España de los Austrias pag. 342

*“Cuando nos acostamos, dice San Juan Clímaco que nos pongamos como estaremos en la sepultura y será bien decir el hombre sobre sí un reposo, como sobre un difunto”*¹²

Jerónimo Gracián decía que era muy buena regla ésta para bien morir. *“que no sabes si amanecerás vivo, y muchos desde el sueño de la noche se han partido al sueño eterno”*¹³

Todo lleva a la idea de que la vida es vanidad ya sea que esta idea sea expresada como comedia, sueño, fugacidad etc. Convirtiéndose en un tema de la literatura y el arte.

Fray Luis de Granada medita sobre la sepultura de príncipes y grandes señores:

*“En esto paran los sceptros y las coronas? Este es el fin de la gloria del mundo?”*¹⁴

Fray Alonso de Cabrera:

*“Todo hombre viviente, es no sólo vano, sino toda vanidad; su vida es imagen, sombra, figura de comedia, hoja de árbol, río y juego de axedrez...”*¹⁵

*“Todo lo que tiene fin es vano; pues todo este mundo ha de tener fin, todo cuanto en él se estima vano es, y todo él es vanidad de vanidades”*¹⁶

Existían ejercicios para llegar a meditar sobre la vanidad de la vida como escribir memorias, a la manera de Ignacio de Loyola con sus *“ejercicios*

¹² Fr. L. De Granada, breve memorial y guía de lo que debe hacer un cristiano, BAE, t. XI, p.180). citado por Fernando Martínez Gil, Muerte y Sociedad en la España de los Austrias, pag 342

¹³ s. Gracián de la Madre de Dios, op. Cit.,f.410. citado por Fernando Martínez Gil, Muerte y Sociedad en la España de los Austrias pag. 343

¹⁴ fr. L. De Granada, De la oración, BAE, t. VIII, p.40. citado por Fernando Martínez Gil, Muerte y Sociedad en la España de los Austrias. pag. 343

¹⁵ fr. A. De Cabrera, Sermones funerales en las honras... de Felipe II...,f.44) citado por Fernando Martínez Gil, Muerte y Sociedad en la España de los Austrias. pag. 343

¹⁶ J.E. Nieremberg, Dela diferencia...,p.90. citado por Fernando Martínez Gil, Muerte y Sociedad en la España de los Austrias. pag. 343

espirituales” que estaban a la búsqueda del tiempo perdido, donde el tiempo se recupera únicamente como vanidad, como vacuidad, como “*nada*”.

LA MUERTE BARROCA

*“Qualquier estado que tengas
viene a tener por encuentro a la muerte,
que es su centro”¹⁷*

El Barroco no relegó la muerte al final de la vida sino que la instaló en su centro y todo el movimiento de contrarreforma exaltó una constante memoria de la muerte y para esto uso de las artes. Además la presencia de la muerte se imponía por sí misma en una sociedad en crisis.

“La muerte estaba en el centro de la vida como el cementerio estaba en el centro del pueblo”¹⁸

La muerte está en el centro de la vida, la vida es un *memento mori* como amenaza cercana a todas las edades y estados como lo expresa un grabado aparecido en la obra de Mateo Salcedo, sobre las postrimerías del hombre en el que se ve una calavera en el centro de la esfera de un reloj cuyas horas son las seis edades del hombre: “ynfancia, puerilitas, adolescentia, iuventus, virilitas y senectus”.

La muerte para los hombres del barroco era algo muy cercano en lo que había que pensar mucho pues la tasa de mortandad era excesivamente alta, en el pueblo Toledano de Mocejón el promedio de vida se reducía a 23.5 años y en Zaragoza y Galicia superaba en poco a los 25 en un porcentaje alto, por esto era escasa la duración de los matrimonios y había un número excesivo de viudas.

Valiéndose de estos acontecimientos la Iglesia convirtió la muerte en una de sus piedras angulares dentro de su discurso. El arte y literatura de la reforma católica utilizarán el tema de la muerte tanto por razones estéticas como

¹⁷ Una sentencia que tiene un grabado que aparece en la obra de Mateo de Salcedo sobre las postrimerías del hombre (M. De Salcedo. Postrimerías del hombre y enemigos del alma, y alabanzas del santísimo sacramento, Madrid, 1610), citado por Fernando Martínez Gil, Muerte y sociedad en la España de los austrias, pag 322

¹⁸ J. Fourastié, según indica F. Lebrun en su op. BIT; p.416, citado por Fernando Martínez Gil, pag 324.

moralizadoras. Había que prepararse para morir, meditar y anticipar la propia muerte con la imaginación así como contemplar la propia muerte.

Además la imagen de la muerte fue de gran utilidad para el arte de la contrarreforma que no sólo difunde por todo lugar la figura del esqueleto, sino que representa las buenas muertes de los santos y otras mucho más realistas. Se redescubren los martirios y es el tiempo en que artistas hacen uso de esto y como ejemplo está Caravaggio que marca un hito con su *muerte de la virgen*.

El arte ensalza lo que el protestantismo ataca: la Virgen, los santos, el papado, las imágenes, los sacramentos, las obras de misericordia y la oración por los difuntos; celebra el martirio, convierte el éxtasis en la más alta cima de la vida cristiana y sitúa al creyente frente a la muerte, en forma de calavera o esqueleto, para enseñarle a temerla. La muerte barroca es una muerte macabra, omnipresente, moralizante, recubierta de gran aparato y ceremonial.

Dentro de la imagen de la muerte barroca la sensibilidad macabra tiene gran influencia pues desde el siglo XVI parece disiparse, pero no desaparece por completo. Todavía en 1520 se publica en Sevilla una danza de la muerte reproducida por Saugnieux y la ya mencionada danza macabra de Holbein de 1538. Así para el s. XVII renace la sensibilidad macabra pero ahora encaminada a intereses como el de la contrarreforma. La muerte tenía el aspecto que el arte macabro le había dado en los dos siglos anteriores, sólo cambia el escenario. De las danzas pasó la muerte esqueleto a los autos sacramentales y al arte barroco, en donde fue uno de los protagonistas más notables.

En la literatura del s. XVI uno de los rasgos de la muerte es su subordinación a la divinidad, nunca tuvo poder autónomo sino que estaba dentro de un plan divino que la usa como mensajera o ejecutora de sus designios, la muerte es que entonces se declara como instrumento divino para meter al hombre en la doctrina de prepararse adecuadamente para morir.

“La muerte, poder terrible y disuasorio, al servicio de Dios, de la religión y de la conservación del orden dentro de cada uno de los estados que componen

la sociedad. Mas que la muerte dulce y blanca interesa la imagen dinámica y combativa legada por las danzas y los triunfos de la muerte”¹⁹

Esta imagen dominaba en todo, incluso en el arte teatral pues a los comediantes que montaran sus farsas proponía Sánchez de Badajoz un aspecto semejante para el personaje de la muerte “Que se puede hazer con una máscara como calavera de finado, con su aljaba a las espaldas llena de saetas y un arco en la mano con su harpón”²⁰

La imagen de la muerte arrebatada también la vida de los humanos disparando sus flechas y guadaña en mano, El franciscano Luis de Rebolledo fundamentaba esta iconografía en el tópico de la muerte niveladora

“Pintan la muerte, con hoz en la mano; porque con ella yguala la yerua grande y menuda”

Existen grabados como el titulado “Alegorías de la muerte” con fuertes referencias apocalípticas y medievales, publicado en 1614, obra del jesuita Luis de Alcázar donde la muerte sigue siendo un esqueleto cabalgando sobre un caballo y con una larga hoz. La alegoría también refiere al cuadro de Ignacio de Ríes.”El árbol de la vida”, en el que la Muerte es un esqueleto anatómicamente perfecto, que derribará con su hoz el “árbol de la vida”, en cuya copa se celebra un banquete y quienes



Fig 28 El Árbol de la Vida de Ignacio de Ríes pintado para la capilla de la Concepción de la catedral de Segovia en 1653.

gozan en el banquete no son precavidos creyendo que aun tendrán tiempo para

¹⁹ Fernando Martínez Gil, Muerte y Sociedad en la España de los Austrias, pag. 328

²⁰ D.Sánchez de Badajoz, Farsa de la muerte, en farsas, edic. cit.,p.210. En el Coloquio de S. de Orozco también se alude a la “Saeta” de la muerte. Es una herencia de las danzas macabras, cit. Por Fernando Martínez Gil, Muerte y Sociedad en la España de los Austrias, pag. 328

arrepentirse al final, están cegados por el engaño del mundo. La muerte esta siempre a punto de asestar el golpe definitivo con la guadaña, ayudada por el Diablo que con una cuerda tira del árbol para derribarlo, mientras que en la zona derecha Jesucristo, mirando hacia arriba con gesto de alarma, advirtiendo a los sordos del banquete con una campana de la que emana el sonido que podría interpretarse como su palabra, la palabra de Dios. También nos hace recordar, la escena en la que Cristo va a la higuera a buscar fruto y al no hallarlo la maldice secándola, Cristo busca el fruto del amor, pero encuentra al mundo en banquete sin la más mínima señal de amor hacia Él.

Todo este programa iconográfico viene completado de forma escrita, ya que en el ángulo superior izquierdo puede leerse: *“Mira que te has de morir”*, *“Mira que no sabes quando”*, y en el ángulo superior derecho: *“Mira que te mira Dios”*, *“Mira que te está mirando”*.

De ésta manera los grabados difundidos por la imprenta, los cuadros sobre las paredes de las iglesias y sepulcros, los cuales enseñaron la imagen convencional de la Muerte en todas las capas sociales, fueron grandemente propagados en la literatura y estuvieron presentes aún en los autos sacramentales barrocos.

ARTES DEL BIEN MORIR

La intención del *Ars moriendi* no era legitimizar una vida de pecado para después tener una buena muerte pues el texto dice que para tener una buena muerte hay que tener una buena vida, pero la iglesia mostraba la misericordia de Dios aun para los pecadores como un permiso para pecar pues necesitaba ganar adeptos, ganarse a aquellos hombres del renacimiento apegados a los negocios del mundo, que no se sintieran amenazados a dejar sus negocios para obtener salvación. Las *Ars moriendi* así poco a poco se convirtieron en manuales para morir, una serie de rituales y formulas que debían cumplirse mecánicamente para asegurar la salvación. Es por eso que a mediados del s. XVI los humanistas quisieron combatir toda esta serie de practicas y se le dio mayor importancia a la idea de que para morir bien hay que vivir bien y excluía la posibilidad de salvación a los que se arrepintieran solo por miedo al juicio, o sólo por cumplir con ciertos lineamientos y fórmulas sin haber tenido un arrepentimiento genuino.

“No es razonable ni justo que cometamos tantos pecados durante toda nuestra vida y que no queramos más que un día o una sola hora para llorarlos y arrepentirnos de ellos”

(J. de Vauzelles) ²¹

Se prestó atención a la vida considerándola como un continuo memento mori y nacieron lo que Alberto Tenenti llamó “artes del bien vivir y del bien morir” que fue la evolución del genero lograda por los humanistas, con obras como: “*De preparatione ad mortem*” De Erasmo de Róterdam, 1534 y “*La Agonía del tránsito de la muerte*” escrita por el toledano Alejo Venegas 1537.

Hay gran cantidad de obras humanistas que cuestionaban todo el planteamiento de salvación que manejaban las ars moriendi, los requerimientos estipulados por la iglesia y fundamentaban que el bien morir se integraba por el bien vivir. La obra de Erasmo tuvo gran influencia, denunciaba la superficialidad

²¹ (J. De Vauzelles citado por N.Z.Davis, op.cit., pag.115) citado por Philippe Ariès pag. 254.

de todos los pasos para bien morir y otorgaba mayor importancia a la actitud interior que era la verdadera religiosidad. Erasmo criticaba todo el proceso que la Iglesia establecía para una buena muerte, y la condena que emitía para quienes morían de muerte dolorosa.

“es posible que alguno, por haberse levantado en armas y promovido un movimiento sedicioso, acabe descuartizado y sea conducido al paraíso por el coro de los ángeles, al paso que otro, amortajado con hábito de san Francisco y sepultado en tierra sagrada, vaya de cabeza a los infiernos”.

Erasmo

Erasmo crítica el monopolio y control de la muerte que la Iglesia está conquistando, la muerte es presentada como el gran negocio de las órdenes, y ese control es uno de los distintivos de la muerte barroca, critica Erasmo la vanidad de los ricos que embellecen las iglesias con suntuosos sepulcros sin atender al socorro de los pobres, templos vivos de Dios. La muerte que propone no es ostentosa, como la barroca emanada de las directrices de Trento, por el contrario es sobria desnuda, depurada de inútiles ceremoniales, aceptada con responsable serenidad.

Para Erasmo es supersticioso creer en la efectividad de las ceremonias pues incitan a vivir de manera corrompida para salvarse al último momento.

“Repruebo a los criminales y a los supersticiosos, o para templar mi lenguaje, a los ingenuos y a los ignorantes que enseñan a los fieles a poner su confianza en esas ceremonias [de la muerte] y a descuidar precisamente lo que nos transforma en verdaderos cristianos... Cuando por fin suena la última hora, las ceremonias están dispuestas para la circunstancia. El moribundo hace su confesión general. Se le administra la extremaunción y el viático. Ahí están los cirios y el agua bendita. Han tenido mucho cuidado de no olvidar las indulgencias. Se despliega una bula papal ante el agonizante, llegado el caso se la venden incluso. Luego se regula el dispositivo pomposo de los funerales. Se arranca al moribundo su último compromiso solemne. Alguien le vocifera al oído y apresura

*su fin, como ocurre con frecuencia, bien por unos gritos excesivos, bien por un aliento que apesta a vino”*²²

Este comportamiento que promovieron las artes moriendi fue intolerable para Erasmo. Se trataba ahora de nuevos libros para devoción de todos los días, y aunque para algunos católicos sigan teniendo intensidad las antiguas ars moriendi para muchos ya no, principalmente para los anglicanos.

*“Un arrepentimiento sobre nuestro lecho de muerte es como el aseo del cadáver, pero esto no cambia nada por dentro”*²³

Este mismo autor mostraba que era necesario vivir toda una buena vida para una salvación ya que el infierno estaba plagado de gente que cumplía con todo lo estipulado pero que había llevado una vida pagana y que si lo que se proclamaba respecto a las indulgencias y todos los ritos para morir fuera cierto entonces Cristo sería mentiroso.

Por otro lado la obra de Venegas fue de gran importancia en la literatura ascética española en la época de Carlos V.

Existe diferencia entre las dos obras a pesar de que se hable de una posible vinculación y de influencia Erasmista en Venegas ya que Erasmo critica las indulgencias y los sufragios mientras que Venegas les otorga en cambio un importante papel, pues en Venegas se encuentra un humanismo católico.

El concilio de Trento jugo un importante papel pues acabó con supuestas desviaciones que llenaban la espiritualidad y alentó todo lo que consolidara la ortodoxia para de esta manera combatir el protestantismo.

Así las artes de morir son ya artes de vivir pero en continuo “memento mori”, como en el *“Contemptus mundi”* la vida es la preparación de la muerte. Gran parte de la literatura se enfocaba al ascetismo, sobre el engaño de la hermosura del mundo, el desprecio de la muerte temporal y el temor de la eterna, así como la conciencia de que la muerte era inevitable, su hora incierta y que la

²² Erasmo, “Le Naufrage”, citado por Ariès Philippe, El hombre ante la muerte, pag. 254

²³ Miroir de l’ame du percheur et du juste, op.cit., pags 22, 60, 188. pendant la vie et à l’heure de la mort. (citado por Ariès Philippe, El hombre ante la muerte, pag, 255

existencia era una carrera hacia la muerte, idea posteriormente retomada que inspiraría el “*vivir muriendo*” barroco.

Entre las obras que influenciaron a las ars moriendi esta también la producción jesuítica del siglo XVII aunque la muerte estaba ya muy ligada a la pedagogía jesuítica ya desde los primeros tiempos de la compañía.

Como mayor exponente esta san Ignacio de Loyola que en sus “*Ejercicios espirituales*” proponía para la primer semana: “*No querer pensar en cosas de placer y alegría*”, “*mas tener delante de mí quererme doler y sentir pena, trayendo más en memoria la muerte, el juicio*”²⁴. Entre otros Autores están: Juan Alfonso Polanco, Roberto Belarmino, pilares de las artes de morir jesuíticas, este segundo es para Alberto Tenenti culminación del arte de bien vivir y bien morir, Belarmino habla de un desapego a los bienes terrenales, existe una basta literatura en cuanto al tema que sería interminable citar pero las obras más significativas son: “*La practica de ayudar a bien morir*” de Juan Bautista Poza, “*La práctica de ayudar a bien morir*” de Luis de la Puente, “*La partida a la eternidad*” y “*Preparación para la muerte*” del P. Nieremberg, “*Lecciones de bien morir y Jornadas para la eternidad*”, “*Espejo Christiano*” de Miguel Díaz entre otros. La literatura jesuita demuestra que fue una compañía que cultivo en gran manera las artes de morir.

Las ars moriendi fueron de gran importancia para el arte y la literatura de épocas posteriores como su gran influencia en el Barroco así como en el pensamiento y la visión de la muerte que a partir de la gran difusión de las ars moriendi tuvo un cambio bastante notable.

“De este modo se perciben en las artes barrocas del s. XVII importantes pervivencias de algunos de los planteamientos del ars moriendi bajo medieval y a la vez, no menos significativo cambios que, de forma genérica, podrían responder al concepto de clericalización de la muerte, uno de los

²⁴ Ignacio de Loyola, *Obras Completas*, Madrid, 1963 p. 216. Citado por Fernando Martínez Gil, *Muerte y Sociedad en la España de los Austrias*, p. 72.

*procesos a mi entender más cargados de consecuencias entre los que han sido desvelados por los estudios de historia social sobre las actitudes ante la muerte*²⁵

Según el historiador Fernando Martínez Gil, la influencia del *Ars moriendi* siguió sobre las actitudes ante la muerte pues constituye el punto de partida del concepto de muerte en el hombre moderno, individualista y profano, creyente pero apegado a lo terrenal. Con el inicio de las *Ars moriendi*, así como desde el nacimiento del purgatorio y la consolidación del juicio particular la muerte pasó a ser el momento cumbre de la vida humana.

*“la muerte era la culminación de la vida, el hito fundamental que ahora separaba claramente la existencia terrena de la escatológica”*²⁶

Posteriormente aparece el “arte del bien vivir y del bien morir” y su mayor apogeo fue alcanzado en 1600 y de esta producción editorial la mayor parte pertenece a autores religiosos. Las artes del bien morir eran la preparación para la muerte, y son una evolución de las *ars moriendi* culminando en el protagonismo absoluto del religioso junto al lecho del agonista.

En 1550 aparece el “*Baculus clericalis*” de Bartolomé Cucala, una obra presentada como de gran provecho para sacerdotes, curas, etc. Pues ellos comunicaban al enfermo la proximidad de la muerte, le interrogaban y les daban sacramentos dirigiéndoles oraciones. El autor les proporcionaba las palabras que debían pronunciar. El dominico Juan Viguer publicó “De *consolatione agonizantium*” y en 1565 el carmelita Jaime Montañés publicó “*Espejo y arte muy breve y provechosos para ayudar a bien morir en el incierto día y hora de la muerte*”.

En la segunda mitad del s. XVI era costumbre generalizada llamar a uno o más religiosos a la cabecera de un enfermo grave para que le ayudare a bien morir, para confesarlos y descargar sus conciencias, ordenar sus almas administrarles los sacramentos y, en definitiva ayudarles a bien morir.

²⁵ Jaume Aurell, Julia Pavón, *Ante la muerte (actitudes, espacios y formas de la España medieval)*, p.220

²⁶ Fernando Martínez Gil, *La Muerte Vivida*, p.153

En el barroco el enfermo había perdido el protagonismo de su propia muerte en beneficio del religioso que alcanzaba ahora la cima de su influencia.



*Fig. 29 “La buena muerte” (Escuela de Pereda)
Anónimo (¿Hacia 1690?)
Col. Dr. Blanco-Soler. Madrid.*

Después de considerar las cuatro postrimerías las artes abordaban los pasos por los que se debía guiar a un enfermo generalmente eran cuatro: la redacción del testamento, los tres sacramentos de la penitencia, viático y extremaunción, el sacerdote se valía de rituales de exorcismo, imágenes y objetos sagrados, oraciones y letanías.

La salvación dependía de este arte y la iglesia barroca no dejó de proclamar esta idea. Había que luchar contra el diablo que era para la iglesia una realidad indiscutible. Santa

Teresa le describía burlescamente como un “espantajo” o un “negrillo muy abominable”, pero en otras ocasiones no puede disimular el

espanto que su visión le ocasionaba. Según el jesuita Arana la vida del hombre era como una perpetua guerra donde los combatientes eran el clero, el hombre y el demonio aliado con el mundo y la carne. Pero la más encarnizada batalla era la final, a la hora de la muerte.

Había además toda una serie de objetos que siempre están presentes en los motivos iconográficos relacionados con la agonía. Objetos como la candela encendida que podía relacionarse también con el pasaje evangélico de las

esposas que velan con sus lámparas encendidas esperando la llegada del esposo ó la llama de la vida, que no se apaga con la muerte y continúa ardiendo en la eternidad y el uso del agua bendita para expulsar demonios.

En un momento donde el erasmismo había sido reprimido, el protestantismo cortado de raíz, expulsadas las minorías religiosas, quedó el campo abierto para que se impusiera el ceremonial de la muerte barroca como expresa Martínez Gil una muerte exhibicionista, pública y propagandística, morir deja de ser cuestión de instantes ahora es cuestión de toda una vida entendida como preparación, como continuo acercamiento a la muerte.

MEMENTO MORI

*“La vida nos da la muerte,
y por eso quien la olvida,
tiene olvido de la vida”²⁷*

En primer plano estaba la exhortación al recuerdo de las postrimerías, así en traducción de Fray Luis de Granada, el contemptus mundi de Tomas de Kempis exhortaba a los lectores españoles:

“Bienaventurado el que tiene siempre la hora de su muerte ante sus ojos, y se apareja cada día a morir. Si viste morir algún hombre piensa que por aquella carrera has de pasar. Cuando fuere de mañana, piensa que no llegarás a la noche y cuando noche, no te oses prometer de ver la mañana; porque muchos mueren súbitamente. Por eso vive siempre aparejado y con tanta vigilancia, que nunca la muerte te halle desapercibido”²⁸

Así mismo Alonso de Orozco consideraba que: *“Todos los, males que se cometan nacen del olvido de aquel día espantoso de la muerte”²⁹*

“La meditación de la memoria de la muerte haze despreciar el mundo y su gloria y vanidad, y mata los estímulos de la carne. Sacude de sí los bienes presentes...Destierra la soberbia, planta la humildad, corta todas las vanidades del mundo, y abraça la templança... No teme la pobreza en este siglo, porque ama las cosas que siempre han de durar. Lleua de amor de Xto. Todas las injurias por el pago de la eterna remuneración. Destierra las disoluciones y liuiandades, y causa una saludable tristeza”³⁰

²⁷ D. Sánchez de Badajoz, farsa de la Muerte, en Farsas, edic. cit., P. 232, (citado por Fernando Martínez Gil, muerte y sociedad en la España de los Austrias, pag. 344)

²⁸ T. De Kempis, Contemptus mundi o menosprecio del mundo y imitación de Cristo, pag 389, citado por Fernando Martínez Gil. Pag. 344.

²⁹ Alonso de Orozco, citado por Fernando Martínez Gil, Muerte y sociedad en la España de los austrias, pag. 344.

³⁰ M. de la Guerra, Discurso de la memoria de la muerte y tratado que trata de cómo deben ser ayudados los enfermos a bien morir, Valladolid, 1604, f.177. citado por Fernando Martínez Gil, Muerte y sociedad en la España de los austrias, Pág. 344.

Además de esto Savonarola había recomendado visitar los cementerios, asistir a los entierros y agonías de amigos y parientes y tener una imagen de la muerte en el dormitorio en su *“Predica dell’arte del bene morire”* También estaban las técnicas destinadas a tomar conciencia de la fragilidad de la vida a través de la sugestión recomendadas por san Ignacio de Loyola en *Los ejercicios espirituales*. Los jesuitas recomendaban vivamente la simulación cotidiana de la propia muerte. Fray Luis de Granada propuso siete consideraciones para los días de la semana: Lunes- consideración de los pecados, Martes- de las miserias de la vida humana, Miércoles- de la muerte, Jueves- del juicio final, Viernes- de las penas del infierno, Sábado- de la gloria, y Domingo de los beneficios divinos.

El carmelita Gracian invitaba igualmente a tener este tipo de reflexiones *“Entre los siete días de la semana escojamos uno para morir, y en los otros seis hagamos todas las diligencias que hemos de hazer cuando viniere la verdadera muerte”*

Así entre sus siete reglas para morir estaban: pensar en la muerte, escoger un día a la semana para morir, pensar que cada mañana nacemos y cada noche morimos, y la otra que exhorta a imaginarse que le están enterrando cada vez que se fuera a dormir.

*“Del Emperador Carlos Quinto, y de muchos santos se lee, que al tiempo que se acostauan, echauan los braços y dedos, haziendo de la misma suerte, que si les echaran en la sepultura, y es muy buena regla esta para bien morir”*³¹

Se recomendaron todo tipo de prácticas para tener presente el momento de la muerte como por ejemplo tener preparado el hábito que servía de mortaja y visitar la sepultura era un buen ejercicio para alimentar diariamente la memoria de la muerte.

La memoria de la muerte y de las demás postrimerías fue puesta en el centro de la pedagogía católica. Y de esta manera el género vivió un renacer en el

³¹ J. Gracian de la Madre de Dios, citado por Martines Gil, Muerte y sociedad en la España de los Austrias, pag.345

s. XVII y se multiplicaron los títulos referentes a las cuatro postrimerías, por eso algunos como Juan Eusebio Nieremberg trataron de llegar más allá advirtiendo

“Mas han de procurar hacer concepto de la eternidad que de temer a la muerte”

Pero cada vez era más difundida la idea del memento mori y se llegaron a usar instrumentos que contribuyeran a dichos ejercicios, uno de ellos es la calavera con la que de un modo más íntimo y discreto se podía llegar a una buena meditación de la muerte. La contrarreforma dio un gran impulso a la calavera tanto en la iconografía como en la vida real. Así después de Trento la calavera aparece en manos o a la vista de santos como: San Jerónimo, San Bruno, la Magdalena, Santa María Egipcíaca y los demás santos contemplativos, de esta manera, cráneo y crucifijo llegaron a tener gran importancia para el memento mori; consideraban la meditación sobre la Pasión de Cristo, consideraban también la muerte de otro o la propia. Los capuchinos en Roma por ejemplo conservaban junto a sí los cráneos de sus hermanos muertos y los de Palermo mostraban los esqueletos revestidos de su hábito. Así la calavera se convirtió en un objeto de uso doméstico volviéndose totalmente indispensable para religiosos y ermitaños.

Los jesuitas por tanto adoptaron la calavera como elemento de gran importancia para los ejercicios espirituales.

“ Esta meditación debe hacerse con las ventanas cerradas; porque la oscuridad del lugar ayuda mucho a imprimir en el alma el horror de la muerte. Al mismo tiempo es conveniente tener una calavera” ³²

Emile Mâle encuentra analogías del s. XVII con el s. XV

“El arte católico del s. XVII es a menudo tan apasionado como el s. XV; como éste, quiere hablar a la sensibilidad: de ahí, el retorno a esas antiguas fuerzas emocionales que el renacimiento había rechazado. Parece incluso que la imagen de la muerte sea más terrible en el s, XVII que en el s. XV”

³² citado por Emile Mâle, EL BARROCO: Arte religioso del s. XVII, Italia, Francia, España, y Flandes,, citado por Martines Gil, Muerte y sociedad en la España de los Austrias, pag.349

Esta doctrina del vivir muriendo se encuentra ya en Séneca y de una misma tradición están las primeras artes de morir castellanas, así Venegas define exactamente el vivir muriendo

*“Cada día morimos porque cada día quitamos alguna parte de nuestra vida en tanto que cuando crecemos decrece la vida”*³³

Este pensamiento estuvo muy presente en la poesía del s. XV y jugó obsesivamente con temas como la muerte de amor o el vivir muriendo dejándolo como legado para el Renacimiento y Barroco.

Venegas exhortaba al lector a la conciencia de la muerte

“Haga cuenta que no tiene más que aquel día que tiene en presencia. Que los passados ya no los tiene, de los por venir no tiene seguridad. Resta que se aproveche del que tiene presente y no dilate de oy para mañana”

Fray Luis de Leon consideraba la vida como un *“continuo perder el ser y el vivir que se tiene”*, *“una pérdida continua de la vida”*³⁴

*“No sólo el hombre muere cuando llega al fin de ésta vida, mas aún desde que comienza a vivir, también comienza a morir; de manera que nos estamos muriendo todo el tiempo que vivimos”*³⁵

De la misma manera Fray Luis de Rebolledo y Fray Pedro de Oña llamaban la atención a cerca del pasado perdido y lo efímero del presente: *“que no es mío mas que un momento”* por lo que *“es verdad decir, que ahora y aquí me estoy muriendo”*³⁶

Pero los máximos exponentes del *“vivir muriendo”* fueron Juan Eusebio Nieremberg sobre todo, Francisco de Quevedo, en su tratado *“De la diferencia entre lo temporal y lo eterno”* Nieremberg expresa una de las más angustiosas concepciones del tiempo.

³³ A. Venegas, *Agonía...*, f, II v.; *Memoria eterna*, P49, citado por Martínez Gil, *Muerte y sociedad en la España de los Austrias*, pag.351

³⁴ Fr. L. De León, *Exposición del libro de Job*, en *Obras*, BAE, t. XXVIII, p.314, citado por Martines Gil, *Muerte y sociedad en la España de los Austrias*, pag.351

³⁵ Alonso de Orozco, citado por Fernando Martínez Gil, *Muerte y sociedad en la España de los austrias*, pag. 352

³⁶ Fr. P. De Oña, pag, 724; L. De Rebolledo pag, 120-122, citado por Martines Gil, *Muerte y sociedad en la España de los Austrias*, pag.352

“No vivimos sino un punto, porque no tenemos de vida sino este instante presente... El día de ayer se desvaneció; y el de mañana no sabes lo que será; del de hoy ya se te han pasado muchas horas que no vives, y te faltan de vivir otras que no sabes si vivirás; de manera que, sacado todo en limpio, no vives sino el momento, y en ese mismo te estas muriendo”³⁷ (Nieremberg)

De esta forma Nieremberg lleva este argumento hasta el extremo dividiendo el tiempo en brevísimos instantes que forman a su vez otras tantas muertes. El objetivo de Nieremberg es por tanto deshacer lo consistente de la vida humana, despreciar lo que es imposible poseer y morir voluntariamente a la vida para obtener el valor supremo de la eternidad.

Así la fugacidad de la vida, debe llevar al aprovechamiento del presente para estar bien con Dios, por eso el forzoso vivir muriendo conduce al voluntario memento mori, pues al morir el hombre cada instante, todo momento debe ser considerado el último y vivir de acuerdo a esto. De esta manera tras las *ars moriendi*, después de las artes del bien vivir y bien morir, se podría utilizar según Martínez Gil ahora el termino de *“artes de vivir muriendo”*.

Quevedo funde estoicismo y cristianismo con su visión pesimista de que la vida es un morir continuo, y escribía acerca de la vida humana

“ cuán frágil, cuan mísera, cuan vacía”, “Jornada desde la tierra cuna a la tumba, enlutada, vuelve a ser presa del tiempo y del morir”.

“¡Cómo de entre mis manos te resbalas!

¡Oh cómo te deslizas, edad mía!”

(F. Quevedo y Villegas, El Parnaso español)³⁸

“Señor don Manuel, hoy cuento yo cincuenta y dos años, y ellos cuento otros tantos entierros míos. Mi infancia murió irrevocablemente; murió mi niñez, murió mi juventud, murió mi mocedad; ya también falleció mi edad varonil. Pues ¿Cómo llamo vida una vejez que es un sepulcro, donde yo propio soy entierro de

³⁷ Nieremberg, de la diferencia ..., BAE, t. CVI, p38, citado por Martínez Gil, Muerte y sociedad en la España de los Austrias, pag. 352.

³⁸ F. De Quevedo y Villegas, el Parnaso español, en Obras, BAE, t LXIX, p. 242. citado por Fernando Martínez Gil, Muerte y sociedad en la España de los Austrias. Pag. 354.

*cinco difuntos que he vivido? ¿Por qué pues desearé vivir sepultura de mi propia muerte, yo no desearé acabar de ser entierro de mi misma vida?*³⁹ *“Ayer se fue, mañana no ha llegado, hoy se está yendo sin parar un punto, soy un fue, y un será y un es cansado”*⁴⁰

Quevedo también hace comparaciones de la vida con elementos que se usarán en la iconografía del arte barroco, como la comparación que hay con una vela *“que va consumiendo lo mismo con que se alimenta; y cuanto mas extrema, te acabarás”*.

Para Quevedo era necesidad tanto el que tiene horror a la muerte como el que vive sin pensarla y como lo hacía Nieremberg presentaba la vida como un *ars moriendi* que no se limitaba a momentos sino que duraban desde al nacimiento hasta la sepultura, pero en él no son recursos para predicar, sino el resultado de una expresión dolorosa que lo lleva unas veces a rebelarse y otras a aceptar el terrible paso del tiempo, la enfermedad de la vejez y la irremediable muerte, así como la pérdida del goce de vivir.

Para los religiosos la eternidad era lo que quedaba al hombre como fin de la vida, Pero Quevedo se rehusó a renunciar por completo a lo que la vida terrenal había sido, prisión, desengaño, pero también amor, luchaba por creer que algo de ese ser débil permanecería para siempre venciendo al tiempo y a la muerte, dedicando así un soneto al *“amor constante más allá de la muerte”*.

Según Martínez Gil, la insistencia en lo macabro y en la memoria de la muerte, así como en la consideración de la vida como realidad engañosa, comedia sueño o vanidad de vanidades, no son signos de renuncia voluntaria,

³⁹ F. Quevedo y Villegas, *Virtud militante contra los cuatro fundamentales de la vida* BAE, t. XLVIII p 138. citado por Fernando Martínez Gil, Muerte y sociedad en la España de los Austrias. Pag. 354.

⁴⁰ (F. Quevedo, *El Heráclito cristiano*) citado por Fernando Martínez Gil, Muerte y sociedad en la España de los Austrias. Pag. 354.

sino de apego a los bienes y placeres terrenales, pero también esta conciencia de su fugacidad que no tiene remedio, de la incapacidad de *“retener en el puño cerrado el agua”* dio al Barroco algunas de sus mas bellas y mejores páginas.

EL CADÁVER DEL BARROCO



*Fig. 30 “Cadáver de hombre” Anónimo
hacia 1690
Museo Diocesano, Segovia*

El cuerpo que queda después de la muerte, ya no es nada, se convierte en un horror para quien lo contempla una cosa de gran repugnancia, está destinado ahora a las terribles transformaciones de la muerte, destinado a caer en un abismo de carroña y degradación, cubierto de gusanos, incapaz de mover ni un solo dedo para alejar al gusano que le roe y que se alimenta de su carne.

Esta idea del cuerpo después de muerto fue algo muy arraigado y ligado al sentimiento de vanidad, de la brevedad de la vida, así como de la pequeñez del hombre. El hombre viene al mundo y termina siendo “nada”, de ahí

que para los siglos XVII y XVIII las tumbas de los reyes en lugar de elevarse como las de los s. XIV-XVI, se han hundido y descendido bajo tierra.

Durante la Edad Media y el Renacimiento los hombres de la Iglesia eran los mediums de las creencias comunes, mas adelante, expresa Philippe Ariés⁴¹, son sustituidos por los médicos, y ya para el s. XVII, la medicina ha empezado a interesarse más por el cadáver y su estudio. Paul Zacchia escribe en 1674 un tratado de medicina legal "*Totius Ecclesiastici protomedici generalis quaestionum medicolegalium libri tres.*" En el cual destina un lugar particular al cadáver. La muerte y el cuerpo muerto se vuelven objetos de estudio científico.

El cadáver es todavía del cuerpo y ya es el muerto, pero podría conservar algún residuo de vida, ésta idea se tenía ya desde Plinio. Aunque existió otra tesis que negaba la supervivencia del cadáver pues el cuerpo sin el alma ya no es nada.

Estas dos ideas opuestas fueron expresadas en un mismo tiempo, por un lado los que creen en la continuación de la vida en el cadáver y cierta sensibilidad, y por otro lado los que creían que la unión o separación del alma y cuerpo dan cuenta de la creación y de la muerte.

Se hicieron investigaciones posteriores como la de Garmann Fred (médico luterano alemán de Dresde, 1640-1708) que creía en la sensibilidad del cadáver, puesto que el cadáver se mueve aunque instintivamente pero como un vivo, puede seguir sudando, su pelo, uñas y dientes continúan creciendo después de la muerte, (creencia difundida aún en nuestros días. Además se creía que los cadáveres proporcionaban la materia prima de remedios eficaces, que sólo pacientes ilustres podían utilizar por lo costoso que era y difícil de preparar.

El hombre empieza a interesarse por la constitución de su cuerpo, lo cual se muestra en las lecciones de anatomía tan reproducidas en grabados y pinturas del s.XVII como una ceremonia social. Pero este tipo de representaciones con cadáveres diseccionados son según Ariès Philippe, también vanidades, sermones sobre la muerte, meditaciones sobre la "*nada*", la fuga del tiempo.

⁴¹ Ariès Philippe, El hombre ante la muerte, p. 288

Las artes visuales usaron el cadáver como representación de la muerte, los pintores buscaron con agrado los colores que distinguen al muerto y los signos de la descomposición, tonos verdes que, según Ariès, la pintura del s. XV no conocía.

“Los mismos tintes lívidos y fungosos son buscados por Rubens para una Medusa o para un descendimiento de la cruz (museo de Viena), sin voluntad de expresar el horror, diríamos que casi por el placer del color y de su suntuosidad. Una tela bolognesa de Donato Creti (1671-1749) representa a Aquiles desnudo, arrastrado detrás de su carro el cadáver de Héctor. El contraste entre el vivo y el muerto es sorprendente”⁴²

El artista tomo de modelo un cadáver también en el estado de descomposición más repugnante, para expresar de manera impresionante, la forma en que paran las cosas del mundo, respondiendo al verso que dice:

*“Como te ves, yo me vi;
Como me ves, te verás.
Todo para en esto aquí;
Piénsalo, y no pecarás”.*

De esta manera el cadáver aquí representado, corroído, asegura terminantemente, que no hay cosa más cierta que la muerte y nada más doloroso que la hora en que ésta llega. A este cadáver olvidado y mísero se le debe observar y tener presente para poder fácilmente menospreciar todos los vanos placeres.

⁴² Ariès Philippe, El hombre ante la muerte, p. 311

CAPITULO IV EL ARTE MACABRO

SENSIBILIDAD MACABRA

La sensibilidad macabra tan fuertemente manifestada en la Edad Media no desapareció por completo y reapareció en el Barroco. La reforma católica utilizó algunos elementos macabros como la calavera, y el esqueleto para representar las vanidades del mundo e invitar al “*memento mori* “ y a la meditación de las postrimerías.

Uno de los episodios macabros más invocados por los autores del s. XVII es el de la conversión del duque de Gandía, el padre Nieremberg compuso una biografía de san Francisco de Borja también protagonista de los agravios satisfechos del desengaño y la muerte escrito por Luis de Fuenmayor¹, en la primera parte de la obra se habla sobre el desengaño del mundo que el duque de Gandía experimentó al contemplar los estragos de la muerte en la emperatriz Isabel y en la segunda parte el mundo, el demonio y el placer tratan de llevar al duque en pos de sí, pero el Desengaño y la Muerte consiguen encaminarlo hacia el seno de la iglesia así los elementos macabros están al servicio de la Iglesia Católica, la Muerte es un personaje positivo que ayuda a Francisco a alejarse de los placeres mundanos.

Este resurgir macabro se da de una manera más marcada en la Sevilla de la segunda mitad del s. XVII En la obra “*Discurso de la verdad*” de Miguel de Mañara y Vicentelo, editado en Sevilla, 1671, se percibe como en ninguna otra obra de manera terrible la fugacidad de la vida desde su primera página:

“Memento homo quia pulvis est, et in plverem reberteris. Es la primera verdad que ha de reinar en nuestros corazones polvo, y ceniza, corrupción y gusanos, sepulcro y olvido; todo se acaba, ayer somos, y mañana no parecemos;

¹ Sevilla, 1671, obra compuesta por la canonización del santo, citado por Fernando Martínez Gil, Muerte y sociedad en la España de los austrias, pag 75.

oy faltamos a los ojos de las gentes, mañana somos borrados de los corazones de los hombres. Breves son los días del hombre... pasan como flores, y sus años son semejantes a los rocíos, que nunca vuelven atrás y así son irre recuperables, passaron, y con ellos nuestras obras. El hombre nace para trabajar, llorando entre en el mundo, en trabajo vive, y con dolor muere; sus días florecerán como la flor del campo, dice el profeta. A grandes peligros está puesta esta flor, el sol la quema, el cierço la seca, vn hombre la pisa, vn animal la pace, el agua la hoga, el calor la marchita ; pues a tantos riesgos está sujeta tu miserable vida, hombre vano, razón es que la cuides”²

Y la terrible descripción macabra que reprodujo con total exactitud Valdes Leal en “Finis Gloríae Muindi”

“Si te acordaras que has de estar cubierto de tierra, y pisado de todos, con facilidad olvidarías las honras, y estados de este siglo; y si consideraras los viles gusanos que han de comer esse cuerpo, y quan feo, y abominable ha de estar en la sepultura, y como esos ojos que están leyendo estas letras han de ser comidos de la tierra, y essas manos han de ser comidas, y secas, y las sedas, y galas que oy tuvistes, se convertirán en una mortaja podrida, los ámbares en hedor, tu hermosura, y gentileza en gusanos, tu familia, y grandeza en la mayor soledad que es imaginable... y toda tu compostura ha de ser desecha en huesos áridos horribles y espantosos; tanto, que la persona que hoy juzgás más te quiere, sea tu muger, tu hijo, o tu marido, al instante que espire se ha de asombrar de verte”³

“y quando menos pienses, entrará desnudo en vna sepultura llena de huesos, y calaveras, que será tu obscuro aposento hasta el final del mundo” , “pocos días vivirás, y muchas edades habitarás con los gusanos, y lombrices de la tierra”⁴

Estas ideas se encuentran en cualquier arte de bien morir pero con una fuerza desconocida de cuyo impacto no se puede desviar el lector, en sus paginas

² “Discurso de la verdad” de Miguel de Mañara y Vicentelo, editado en Sevilla, 1671, Pág.1-2

³ “Discurso de la verdad” de Miguel de Mañara y Vicentelo, editado en Sevilla, 1671, Pág.7-9

⁴ “Discurso de la verdad” de Miguel de Mañara y Vicentelo, editado en Sevilla, 1671, Pág.10-11

esta contenida en buena parte los temas de la muerte barroca, como el memento mori que se mantiene dominándolo todo.

Aquí se desborda el espíritu macabro con toda crudeza y horror, donde también se relata otra conversión motivada por un impacto macabro: Mañara, un hombre libertino que había contemplado su propio entierro cuando se dirigía una noche a una de sus aventuras galantes, sobre la radical conversión de Mañara y la ruptura repentina con su pasado, él mismo dice:

*“Y yo que escribo esto (con dolor de mi corazón, y lágrimas en los ojos lo confieso) más de treinta años dexé el Monte Santo de Jesu Christo, y serví loco, y ciego a Babilonia, y sus vicios, bebí el sucio cáliz de sus deleites, e ingrato a mi Señor serví a su enemiga (la ramera de Babilonia, el Mundo), no hartándome de beber en los sucios charcos de sus abominaciones: de lo qual me pesa, y pido a aquella Altísima, e Imperial Bondad perdón de mis pecados”*⁵

Uno de los tópicos más insistentes respecto a la muerte es su función igualadora. El mensaje de las danzas macabras continuo siendo válido a lo largo de los siglos, pasando al Renacimiento en los autos sacramentales renacentistas y de ellos pasa a las composiciones barrocas. Pocos expresaron con tanta fe la creencia en el poder nivelador de la muerte como el Miguel de Mañara.

*“Llega a un huesario que está lleno de huesos de difuntos, distingue entre ellos el rico del pobre, el sabio del necio, y el chico del grande, todos son huesos, todos calaveras, todos guardan una igual figura, la señora que ocupaba las telas, y brocado en sus estrados, cuya cabeza era adornada de día antes, acompaña las calaveras que traían caperuzas en los campos. ¡Oh! justicia de Dios, cómo igualas con la muerte a la desigualdad de la vida! ¿Qué cosa ay tan horrible como el hombre muerto?”*⁶

el mejor ejemplo del arte macabro español en el s. XVII es “Jeroglíficos de las postrimerías” Donde el primero “*IN ICTU OCULI*” muestra la muerte como esqueleto, con ataúd, sudario y guadaña, apagando inclemente la llama de la vida

⁵ “Discurso de la verdad” de Miguel de Mañara y Vicentelo, editado en Sevilla, 1671, Pág.60

⁶ “Discurso de la verdad” de Miguel de Mañara y Vicentelo, editado en Sevilla, 1671, Pág.35-36

y pisoteando el conocimiento humano, riquezas y dignidades, en “*finis gloriae mundi*” se descubre el interior de una cripta y el cuerpo en descomposición de un prelado metido en su ataúd. En la parte superior se aprecia como la oración y el arrepentimiento equilibran en la balanza el platillo de los pecados capitales (*Ni más, Ni menos*), siendo necesaria la caridad para desnivelarlo en favor de la salvación.

Esta obra es de gran importancia pues, como interpretó J. Brown⁷, en ninguna otra manifestación del barroco español, el macabro llegó tan lejos

Así por medio de descripciones y comparaciones Mañara consigue que su discurso afecte a la sensibilidad del lector e incluso llegue a impresionarlo y llenarlo de terror, esto también se ve influenciado por las danzas macabras. “*El Discurso de la Verdad*” no es propiamente un arte de morir. Para Mañara es más importante definitivamente, el modo en que se vive que la forma de morir. Su discurso posee mucha más fuerza que el ya conocido de los manuales del bien morir. Mañara también llama a la conversión pronta y radical, de manera que pueda volverse una vida dedicada a las obras de caridad.

*“Hermano mío, si quieres tener buena muerte, en tu mano está; ten buena vida, que con buena vida no hay mala muerte, ni buena muerte con mala vida”*⁸

Si el arrepentimiento no bastara no hay que esperar hasta el momento de la muerte, el trance de la muerte además no es propicio para el arrepentimiento sincera, y lo manifiesta con una conclusión bastante cercana a las artes del morir barrocas.

⁷ J. Brown, “Jeroglíficos de muerte y salvación: la decoración de la iglesia de la hermandad e la caridad en Sevilla”, imágenes e ideas... p. 207

⁸ “Discurso de la verdad” de Miguel de Mañara y Vicentelo, editado en Sevilla, 1671, Pág.33-34

LA PINTURA EN EL ARTE MACABRO

CABEZA DE MUERTO

Por otro lado existen obras que expresan de una manera bastante clara el arte macabro como *“Cabeza de muerto”*, anónimo (hacia 1680) de la colección particular Madrid.

Donde el artista estos tiempos, ya había experimentado la curiosidad y el interés por el funcionamiento del cuerpo humano, pues desde el renacimiento se hizo evidente la disección de cadáveres. La Universidad de Valladolid y el



*Fig. 31 “Cabeza de muerto”, anónimo (hacia 1680)
colección particular Madrid*

monasterio de Guadalupe fueron los primeros centros que dejaron al artista acercarse a ver abrir los cadáveres y así muchos artistas pudieron acercarse a la observación de la disección de cadáveres. El autor anónimo de ésta obra debió encontrar en la contemplación de un cadáver la forma más precisa para representar el fin irremediable de la carne. Además de que no era cualquier cadáver sino uno con la

expresión de un ahorcado, en el punto intermedio de la descomposición, cuando se hincha el vientre y los colores de la carne cambian.

Para apreciar la cabeza, el pintor la colocó cercana a una luz pero en un ambiente oscuro. La pintura se fundamenta en contemplar la muerte, considerando lo que vale la gloria del mundo y la vanidad de sus honras y riquezas pues la carne se acaba y todo queda deshecho. El cadáver llega a ser como el vestido que cubría el cuerpo corruptible para vestirse después con el vestido de cuerpo incorruptible. La intención de representar esta idea apelando a la sensibilidad del hombre es la razón por la cual el artista pinta detenidamente aguantando el hedor de la carne putrefacta.

Lo más sorprendente de la cabeza del cadáver es la expresión angustiada con la boca muy abierta que parece gritar desesperadamente frente al tiempo simbolizado por el reloj que ha dejado pasar el último grano de arena, pues para el cadáver en putrefacción, el tiempo en el mundo ya pasó, y lo que le queda es una terrible mueca, un mal recuerdo de su despedida a la vida.

Dentro de la composición, el libro, el reloj, la débil mecha del candil y la cabeza comida ya de gusanos, se vuelve un todo que claramente expresa el paso de la materia hacia la putrefacción. Algo que obliga al espectador a meditar acerca de lo que le espera a su carne, acerca del valor del espíritu sobre su carne, el tiempo pasa pronto y en un abrir y cerrar de ojos la muerte reinará, si el hombre es carne, alma y espíritu, más le vale no descuidar el espíritu por la carne pues la carne al final se vuelve nada.

DOS OBRAS DE JUAN VALDES LEAL

“Finis gloriae mundi”, In ictu oculi”

También están las dos pinturas de Juan Valdés Leal “*Finis Gloriae Mundi*”, “*In Ictu Oculi*” que están inspirados en el pensamiento de Mañara quien con su obra ya mencionada “*Discurso de la Verdad*” influyó en gran manera al pintor encargándole los lienzos para el hospital de la Caridad del que era fundador Mañara.

Existen un sin número de leyendas que hablan sobre los motivos por los que Mañara se convirtió de su mala vida y fundó la hermandad, como la que dice que el arrepentimiento le llegó al contemplar el cuerpo de su mujer corroído por los gusanos, ante el cual hizo la promesa de convertirse de su mal camino. Otra dice que al seguir la bella figura de una mujer quiso mirarla esperando encontrar un hermoso rostro, pero encontró una calavera desdentada. Otros afirmaban que al volver de una orgía, encontró luces en el interior de una iglesia y al entrar preguntó por el nombre del muerto,” Se trata de Miguel de Mañara” le respondieron, asustado Mañara fue hacia el ataúd y al levantar la tapa se encontró con su propia imagen, lo que provocó un arrepentimiento repentino. Las leyendas eran muchas y cada cual contaba la propia.

Valdés Leal aprendió mucho a lado de Mañara, quién le encargó los dos lienzos que ya estaban muy maduros en su imaginación para pronto colocarlos en el edificio que donó para el Hospital de la Caridad, junto con los versos que el mismo Mañara compuso para ornato de la entrada:

*“Esta casa durará mientras a Dios temieren y a los pobres de Jesucristo sirvieren, y, entrando en ella, La codicia y la vanidad se perderá”.*⁹

No es de extrañarse que el enfermo que entrara en aquel hospital olvidara las vanidades después de ver los espantosos lienzos de Valdés Leal quién atendía de manera muy precisa las descripciones de Mañara cuando le explicaba la mueca que queda en los cadáveres que mueren por hambre y frío, o los residuos últimos que expulsa el cuerpo...pero sobre todo logró hacer carne la

⁹ Verso citado por Sánchez Camargo, *La Muerte y la pintura español*, pag 258.

frase de Mañara: “Hay que hacer que los hombres, en la vida, se hagan dignos de la muerte”.

Valdés Leal logró un dramatismo tal que Murillo, para elogiar su labor dijo: “*Esto no puede verse sin taparse las narices*”.

La pintura de Valdés Leal llegó a la cumbre de la expresión plástica como mejor representación del arte macabro y muy acorde con el pensamiento que se había formado desde la Edad Media, exponiendo sobre la tela esos cuerpos repugnantes, descompuestos, llenos de fauna cadavérica. De esta manera el artista no escatimó detalle, es un naturalismo tal que los cuerpos se huelen, para dar a la obra la capacidad de impactar el corazón de quién la aprecia. De esta manera llegó a ser llamado “el pintor de la muerte”.

La composición en ambas obras sigue una disposición triangular con un potente foco de luz, que procede de una esquina incidiendo sobre los cadáveres. El colorido es muy sobrio, dominado por blancos, grises y marrones, revitalizándose solo por algunos tonos de rojo intenso.

En la obra “*Finis gloriae mundi*”, cuyo verdadero título es “*Ni más, Ni menos*”, existe la mejor expresión del cadáver. En una oscura e imponente bóveda, se pueden apreciar tres féretros deteriorados y descubiertos; dos en primer plano, con direcciones opuestas entre sí, que muestran los cadáveres medio corrompidos de un obispo con capa, mitra blanca, y un báculo entre sus descarnadas manos, así como un caballero envuelto con el amplio manto de la orden de Calatrava; en el fondo está el tercer féretro que ya ha pasado por la descomposición sin marcha atrás pues el tiempo se terminó para él.

En la parte superior de la obra, se encuentra una balanza extendida por la mano de Cristo llagada, en cuyo plato izquierdo, junto con la leyenda *ni más*, aparecen símbolos de los pecados capitales que conducen a la condenación del alma. En el otro plato aparece la inscripción *ni menos*, junto con símbolos de la virtud en los ejemplos de oración, penitencia y caridad. Así la interpretación del equilibrio de ambas balanzas junto con el significado de los rótulos puede definirse como “*ni más* pecados son necesarios para la condenación *ni menos* virtudes son necesarias para la salvación”, pues será la conducta del hombre la

que siguiendo su libre albedrío, inclinará la balanza hacia su condenación o salvación. Además se encuentra también una lechuza y un murciélago, animales que habitan en las sombras y que refuerzan aquí la dramática alusión al mundo terrible de la muerte.

De esta manera la ascética representada por medio de la pintura se vuelve más fuerte que la mística, volviéndose más útiles las admoniciones y flagelación que las representaciones de santos en éxtasis. La fuerza que la pintura macabra toma es asombrosa.

En "*IN INCTU OCULI*" , existe el juego de la alegoría de la vanidad, aparece un esqueleto que lleva bajo el brazo izquierdo un ataúd y guadaña, mientras extiende la mano derecha, descarnada, que tapa el pabilo de la vela, privando de luz, es como el gran velo que se pone ante la vida, trayendo muerte, y donde se lee, "*IN ICTU OCULI*" que significa, en un abrir y cerrar de ojos, pues es así como en un parpadeo pasa la vida. Este texto se basa en uno bíblico:

"En un momento, en un abrir y cerrar de ojos, a la final trompeta; porque se tocará la trompeta, y los muertos serán resucitados incorruptibles, y nosotros seremos transformados.

Porque es necesario que esto corruptible se vista de incorrupción, y esto mortal se vista de inmortalidad".

1°Carta de Corintios15:52-53

El esqueleto apoya su pie izquierdo sobre una esfera terrestre y con el derecho pisa ricos despojos amontonados en el sarcófago de piedra donde se mezclan mitras, báculos, cetros, capas, arneses y libros en desorden, con la intención de mostrar al hombre el sentido despectivo que debe tener para las cosas mundanas, pues al pisar al mundo se manifiesta una clara alusión del triunfo de la muerte sobre todo lo que se desarrolla sobre la faz de la tierra.



Fig. 32 "Finis Gloriarum Mundi", Juan de Valdés Leal, 1622-1690, Hospital de la Caridad, Sevilla.



*Fig. 33 "In ictu oculi", Juan de Valdés
leal, 1622-1690
Hospital de la Caridad, Sevilla.*

LA MUERTE UNA VISIÓN PERSONAL

La vida termina en muerte pero sin muerte no hay vida, no se pueden separar. A lo largo de la historia el hombre se ha cuestionado acerca de la muerte y de su muerte, llegando a encontrar diferentes respuestas.

Actualmente el hombre parece estar en contra de la muerte, desvía su pensamiento de ella, le huye, y finge que la muerte no existe, que no llegará, tampoco desea pensar en la muerte de sus seres queridos, pero en el fondo es porque la incertidumbre lo llena de angustia, así que prefiere mantenerlo en silencio. En un artículo de G. Gorer publicado en 1955 con el título de "Pornography of death"¹ dice el autor que la muerte es hoy en este mundo contemporáneo reprimida tanto como lo había sido el sexo en la época victoriana. El hombre contemporáneo no desea pensar que su carne, algún día nada lejano, terminará en polvo, pero la sabiduría de la vida está en conocer que ésta tiene un fin, está en vivir con plena conciencia de que la vida dura un instante, por lo que no vale la pena vivir sólo para la carne.

El hombre se compone de cuerpo, alma y espíritu. Si el hombre sólo vive para comer, dormir y satisfacer sus necesidades y deseos de la carne, se quedará en un plano superficial, quizá cultiva el alma y se dedica al arte, satisfaciendo sus necesidades emocionales, su intelecto entonces habrá llegado a un segundo plano, pero aún no ha logrado desarrollarse completamente, no ha llegado a lo profundo. El hombre tiene espíritu, esa parte que necesita comunicarse con Dios, si el hombre es capaz de llegar a cultivar su espíritu y conoce a Dios, la belleza y la eternidad, entonces, habrá logrado conocerse a sí mismo.

La muerte entonces se convierte en algo necesario para llegar a ese último plano, esta es la muerte que trae resurrección, morir a la carne es renunciar al egoísmo, al propio placer, morir para que el espíritu viva.

¹ Citado por Fernando Martines Gil, Muerte y sociedad en la España de los Austrias, pag.19

Sin embargo, existe la otra muerte, la espiritual. Cuando la carne domina, el espíritu muere, el hombre vive para satisfacer su carne, la carne se pudre y no hubo provecho alguno de toda su vida. Puede vivir cultivando su cuerpo, la belleza física, las riquezas y glorias terrenales, en donde espera siempre el reconocimiento de los demás para ser feliz. Pero cuando el hombre vive para su carne lo único que encuentra es la muerte espiritual.

La otra muerte es la muerte física, ésta no depende de la voluntad del hombre como las otras dos, es inevitable, pero si el hombre ha podido cultivar su espíritu durante la vida, la muerte se convierte en un fin que lo libera.

Finalmente la muerte que busco y seguiré buscando toda mi vida, cada día, es aquella que trae resurrección, que trae renacimiento, morir a través del servicio, morir al egoísmo, a lo físico por el espíritu ya que de ésta manera se llega a obtener todo. Buscar esa muerte que se vive a cada instante y que se hace tan solo por amor. El mundo contemporáneo hace del hombre un ser egoísta, que solo tiene ojos para ver lo que puede tocar, quiere ser inmortal pero no se preocupa por buscar lo eterno, esto busco mostrar, la única forma de encontrar la vida eterna.

LA MUERTE EN EL ARTE

Mi interés fue encontrar de que manera el arte llegó a expresar la muerte y la vanidad de la vida, en que momento histórico se llegó a un dramatismo tal que llegara a impactar aún en la actualidad y de que forma se llegó a esta expresión, de que manera influyó la literatura y pensamiento anterior en especial la Biblia, así como que elementos ideológicos y temáticos son compatibles con nuestro mundo contemporáneo además de buscar que elementos pueden llegar aun a impactar al hombre actual y puedan ser útiles para mi obra, encontrando que donde se expresó con mayor dramatismo, contradicción, y emotividad fue en el periodo barroco, el tiempo de los contrastes. Fue en el barroco donde el hombre llegó a encontrar una expresión totalmente visceral y donde la imagen del hombre llega a distorsionarse convirtiéndose en un trozo de carne inerte, en cadáveres putrefactos, agusanados y verdes. El ser humano se observa convenciéndose de que es mortal expresándose mas allá de la muerte pues no se conforma con saberse mortal sino necesita representar que además se pudre degenerando su imagen física. Esta visión cambia en el romanticismo por la muerte hermosa, aquella donde los estragos del tiempo en el cadáver no eran más que tintes pálidos que hermoseaban el cuerpo sensual de éste, evocando la melancolía de un amor perdido.

La muerte del hombre, y su expresión en el periodo barroco llegó a compartirse en grupo, en la sociedad entera, en todos los status sociales, en la literatura, la pintura, teatro, filosofía etc. El hombre no moría solo como en la era contemporánea, donde vive su muerte aislado, y ya no en masas como en aquella época de procesiones e histerias colectivas donde la muerte fue omnipresente en todo pensamiento y expresión del hombre.

El tema de la muerte en el arte, específicamente en la pintura ha llegado a estar presente en todas las épocas y lugares obsesionando al hombre que está en constante búsqueda de respuestas, es por eso que teología, muerte y pintura es una

relación que ha trascendido en gran parte a la pintura moderna y se ajusta ideológicamente al mundo contemporáneo. Es en la muerte donde se encuentra la supervivencia de un arte que la tuvo como su centro. La cuestión sigue siendo la misma ¿qué es aquello que realmente sobrepase la muerte?, el ser humano se pregunta ¿qué es aquello que puede vencer a la muerte?, durante el paso del tiempo el hombre se ha visto poderoso ante todo, con el avance tecnológico y los grandes descubrimientos el hombre se sabe aún más poderoso y autosuficiente pero nunca podrá vencer la muerte física, sin embargo con el arte el hombre ha encontrado una manera de vivir después de la muerte. El arte siempre contiene elementos ideológicos que tienen que ver con las ideas del autor, su tiempo y espacio, mezclado todo con las ideas de otros tiempos e individuos pero la muerte es un tema que ha encontrado diferentes interpretaciones desde la manera en que el hombre toma conciencia de una espiritualidad y entierra a sus muertos de una forma que cambia con el tiempo y las culturas, hasta encontrar en el arte un lenguaje que exprese la angustia, obsesión, horror o amor que el hombre siente por la muerte.

En toda la historia de la humanidad el hombre ha manifestado su afán por vencer la muerte y a pesar de perpetuar una parte de su ser con su obra, sabe que aún así morirá, entonces ha encontrado que es en el espíritu que vivirá y lo ha reflejado en el arte, pero es en el arte medieval, renacentista y barroco principalmente donde ha expresado éste pensamiento que resta importancia a la carne para dársela al espíritu y de ésta manera vencer la muerte. Gran parte de éste pensamiento está apoyado en la Biblia creando así una relación milenaria entre arte y religión pues desde los primeros años del cristianismo éste ha sido una fuente del imaginario colectivo insustituible para los artistas y a pesar de ser un pensamiento manifestado en otros tiempos y culturas es en la Biblia donde se manifiesta más claramente dominando en el pensamiento occidental. El hombre entonces encuentra ahí como perpetuarse, no con una obra de arte, o para satisfacer su deseo de ser reconocido, sino restando importancia a su carne, a su cuerpo que finalmente fue creado como un medio para llegar a Dios y no como la cárcel del espíritu.

La muerte llega entonces a ser el punto de unión entre pintura y teología pero además es el punto de unión entre tiempo y espacio, entre un arte antiguo y un arte contemporáneo.

El arte tiene como una de sus tantas funciones crear conciencia y el propósito de mi obra es crear en el hombre una inquietud que lo lleve a meditar en la muerte y por consiguiente en la vida, pues si el hombre contemporáneo no piensa en la muerte durante su vida, entonces la vida pierde sentido, por eso el propósito es que lo lleve a valorar lo espiritual por encima de lo tangible, a buscar la luz que hace resucitar su espíritu, a buscar la verdad, la belleza, lo eterno, lo espiritual, el amor por encima de lo físico. Buscar en el poder de la imagen que tanto llegó a influir en una sociedad como la perteneciente al período barroco y que muchos han atribuido al analfabetismo que sufría la mayoría de la población o que aquella era una sociedad sensible visualmente y las imágenes pueden llegar a tener gran poder, Dicho poder, para expresarse en un mundo como el contemporáneo que no quiere escuchar, que está acostumbrado a cerrar sus oídos a la verdad, que prefiere la imagen a la palabra. Así entonces abrirá sus ojos y meditará encontrando en una imagen la necesidad espiritual de luz, para después abrir sus oídos a la palabra.

DESCRIPCIÓN DE OBRA PERSONAL
REALIDAD ESPIRITUAL



*“Realidad espiritual”, Mónica Carmona, 2006,
Templo Pútrido y óleo sobre tabla y tela. 100 x 80 cm.*

Esta es una composición donde predomina lo pictórico sobre lo lineal², cerrada y unitaria, su profundidad es dada por perspectiva a dos puntos de fuga. En el conjunto del cuadro imperan fuerzas tectónicas en líneas verticales y diagonales basadas en una red de composición en sección áurea. Aquí el espacio está dividido en dos; el externo y su reflejo en el espejo. El claroscuro tratado como mayor contraste de color, y cualitativo como segundo contraste dado por el rojo, todo en una claridad relativa.

Aquí cada elemento sugiere un aspecto importante de todo el conjunto. El espejo refleja la realidad espiritual que es un espacio no tangible, donde se proyecta el verdadero aspecto de una mujer que intentando contemplar su belleza física, ha mostrado su verdadera desnudez, en un acto de autoconocimiento. El espejo es un espacio más sobre el espacio real de la habitación.

La composición encierra dos realidades, una ilusoria (física), y otra verdadera (espiritual, reflejada en el espejo), de esta manera se crea una totalidad del espacio. El espejo aquí es un símbolo del desengaño de la vanidad, de la verdad revelada.

Como realidad espiritual, el espejo, refleja el porvenir de lo material, un espacio finito, donde nada es más que materia y polvo. El tiempo aquí representado por un reloj, muestra la diferencia entre espacio espiritual donde el tiempo ya no rige (el reloj no tiene manecillas) como lo hace en el espacio físico, pues el tiempo es aquello que acaba con todo, es lo que hace envejecer y pudrir la carne, el tiempo va junto con la muerte dejando todo en *Nada*, el tiempo rige lo terrenal pero no lo espiritual, pues, el espíritu no depende de los estragos del tiempo, el espíritu es eterno, y la carne depende de él.

El espejo entonces, refleja, más que el futuro de la carne y de las cosas tangibles, la muerte espiritual causada por una vida dedicada a cultivar la carne, vivir para la carne es muerte, el espíritu se seca y muere.

² Según los conceptos de Heinrich Wölfflin, Conceptos fundamentales en la Historia del Arte, Madrid 1924, Espasa-Calpe, Arte I, 366 Pp.

El espejo tenía un velo pero fue descubierto, revelándose la verdadera realidad, aquella mujer se desnuda quitándose el mato rojo que la cubría, el que se refiere a la vida, rojo es el color de la sangre, mientras la sangre fluye hay vida, cree tener su vida en sus manos y al parecer, no la tiene en gran estima, sin embargo antes del fin descubre una verdad, el futuro de su carne y al mismo tiempo su realidad espiritual.

El espacio es cerrado, es una dimensión corta de la vida, encerrada en su carnalidad, sin embargo aún ahí esta la luz divina que ilumina la realidad que debe conocer. En este espacio tangible, los elementos dejan una sombra, pero al fin terminaran como aquella débil sombra.

En la obra lo fundamental es la muerte espiritual, donde no hay comunicación con Dios, no hay auto conocimiento, La imagen de la mujer está distorsionada, alejada de la imagen de Dios, de la que fuimos creados, pero, el cuadro es el instante en que de pronto ella se conoce ante una realidad dentro del espejo, deja de ser ciega, ahora ve mas allá de los sentidos.

Es una mujer dedicada a cultivar su cuerpo, a vivir por la carne, por su belleza exterior, preocupada por el mundo en donde sus ojos no podían ver mas allá, encerrada como en la caverna de Platón, encerrada en ese corto espacio, pero una luz ilumina su realidad, una luz que trae verdad, sin embargo ella podría verla o negarla volviendo a tapar el espejo, es cuestión del libre albedrío.

Esta obra ha sido influenciada por el arte macabro, el cadáver en estado de putrefacción que muestra el interior de aquella mujer que no se preocupa por el espíritu, es un cadáver viviente, aún le queda una oportunidad, todo sucede en vida, aquí y ahora, en éste mundo, no debe esperar, pues todo es en ésta vida. Esta idea es similar a la de "*El retrato de Dorian Gray*" de Oscar Wilde, una novela donde en un lienzo que retrataba a Dorian, un joven lleno de vanidades, eran cada día más notorias las devastaciones en su físico causadas por su muerte espiritual como si ésta fuera perceptible a la vista no espiritual sino física, Dorian pudo ver su realidad espiritual horrorizándose por completo, ocultando el retrato que delataba su espantoso interior.



*Detalle,
"realidad espiritual."*

La intención que se puede apreciar en la obra es marcar contrastes, en principio el mayor contraste es el de la vida y la muerte, luz y tinieblas, de la misma manera el color manejado refleja un contraste cualitativo entre el rojo intenso de la tela con todo el conjunto. Así mismo contrastando el color y textura de la piel viva y fresca, el color frío y limpio del espacio contra los colores del cadáver donde reinan los verdosos sucios, y el rojo de la sangre.

En conjunto la obra pretende ser una exhortación a no vivir

para la carne pues en ello ésta la muerte, la peor, "*la mala muerte*", sino vivir para el espíritu, que es eterno.

RESURRECCIÓN



*Resurrección, Mónica Carmona, 2007,
Acuarela. 100 x 80 cm.*

Esta es una obra unitaria teniendo como base una red de composición en sección Áurea con diagonales. Tiende a lo pictórico y atectónico.

La profundidad aquí se muestra por tonalidad (claroscuro), en la luz que entra diagonalmente desde el último plano creando así diferentes planos, además de la textura manejada a través de una claridad relativa.

En ésta obra la muerte sigue presente pero nuevamente la muerte espiritual es la que realmente importa.

La cueva aquí con todas las características de un lugar en tinieblas, entendiendo tinieblas como la falta de luz, de verdad, de belleza, de amor, es un lugar donde reina la ceguera junto con la ignorancia. Una cueva de nuevo nos remite a esa caverna que describe Platón. Esta cueva representa la vida, el corazón del hombre sin Dios en su centro, una total desolación que finalmente es la muerte espiritual.

Tres cadáveres se encuentran dentro de sus féretros, encerrados, apretados incapaces de levantarse solos, en la incomodidad del encierro de la muerte, situados en el interior de la cueva, pero una vez más no son cadáveres inertes sino en vida, muertos en vida, en ésta vida, en éste mundo, tres ciegos, de los cuales sólo uno resucita. La obra representa un instante, un momento de acción en el cual entra la luz, la verdad que se revela, la luz divina que trae esa verdad, una luz que llega para todos. Uno de los muertos decide mirar esa luz, conocer esa verdad, mientras que los otros dos deciden taparse con sus descarnadas manos los ojos, deciden no ver, una vez mas juega un papel muy importante el libre albedrío que le fue otorgado al hombre.

Éste es un momento de transición, un instante decisivo, aquel que decide aceptar entonces consigue resucitar, por la fe, ha resucitado ha despertado, ahora puede ver claramente y seguir esa luz, en un acto de levantar sus brazos anhelante de aquella verdad.

Aquí se muestra un contraste de color, el único color fresco, y vivo es el de la resurrección en contraste con los otros pertenecientes a las tinieblas y a la muerte. Existe el contraste vida-muerte, luz-tinieblas.

“COMO LA HIERBA...”



“Como la hierba...” (Autorretrato), Mónica Carmona, 2007, Temple de agua sobre tabla. 60 x 80 cm.

En esta obra la composición se muestra cerrada, tectónica, unitaria, y lineal, con una red de composición en sección áurea, marcada a través de la vertical que divide el cuadro en dos espacios y de la flor como punto áureo principal. Tiende a la claridad absoluta y no indistinta, donde la profundidad esta dada a través del contraste de color en claroscuro y como segundo contraste de color en cálido-frío. Además de la figura que muestra un escorzo ligero marcando así cierta profundidad desde el dibujo.

En este autorretrato la muerte esta presente pero ya no representada por medio de cadáveres, ni de putrefacción. Es un vanitas basándose en una cita bíblica, la hierba como una analogía al cuerpo corruptible, a la carne, la flor a toda la gloria del hombre, finalmente se seca la hierba, y la flor se cae.

La hierba aquí retratada, toma cuidadosamente una flor de cempaxóchitl haciendo alusión a la muerte, flor de cuatrocientos pétalos, que simboliza la belleza de la vida y cuan efímera es. Con la mirada fija y reflexiva la muestra cuestionando y cuestionándose sobre el sentido de la gloria del hombre y de su carne. El fondo es un espacio doble, vida-muerte, desde que el hombre nace, nace muriendo, la vida cada día es mas corta, un día mas significa un día menos, la luz está siempre presente, la verdad está, pero mientras el hombre contempla su inútil gloria, la vida se le va y cuando mira atrás la flor se cayó y la hierba se secó, no hay marcha atrás, la vida ya pasó.

En la lírica náhuatl, el concepto de muerte tiene una gran relación con el “*vanidad de vanidades*”, El poeta Nezahualcóyotl, se cuestiona sobre el sentido de la vida, la gloria del hombre, la caducidad del tiempo expresándolo con gran sabiduría y elocuencia:

"Yo, Nezahualcóyotl lo pregunto:

¿Acaso de veras se vive con raíz en la tierra?

No para siempre en la tierra:

Sólo un poco aquí.

Aunque sea de jade se quiebra,

aunque sea oro se rompe,

aunque sea plumaje de quetzal se desgarrar.

No para siempre en la tierra:

sólo un poco aquí."³

Otro poema expresa que *"la vida es sueño"* al estilo barroco, y que somos como la hierba que da flores pero finalmente se seca.

VIDA EFÍMERA

Sólo venimos a dormir, sólo venimos a soñar:

No es verdad, no es verdad que venimos a vivir en la tierra.

En hierba de primavera venimos a convertirnos:

llegan a reverdecer, llegan a abrir sus corolas nuestros corazones,

Es una flor nuestro cuerpo: da algunas flores y se seca."⁴

Este autorretrato como simple hierba que se seca es una exhortación a la reflexión en cuanto al valor que tienen las glorias terrenales en comparación al valor de la vida eterna donde *"ni la polilla ni el orín corrompen"*. Así muestra su gloria tan

³ De la Pagina de Internet, <http://www.geocities.com/CollegePark/Dorm/3352/poemas.htm>, 4/08/07,11:30am

⁴ Garibay, Ángel M. La poesía lírica azteca. México, 1937, "poemas cortos en Nahuatl". Ábside, III, 8 (1939).

duradera como una flor, muestra su carne, su vida, su tiempo, un instante, que pronto terminará en *"Nada"*, pues solo una cosa permanece para siempre, mejor es vivir por lo eterno.

BIBLIOGRAFÍA

Aries, Philippe, EL HOMBRE ANTE LA MUERTE, vers. castellana de Mauro Armino, Madrid, Ed.Taurus, 1983, 522 p

Ferdinand Seibt y Winfried Eberhard , eds. EUROPA 1400 LA CRISIS DE LA BAJA EDAD MEDIA

Gallego Serrano, Julian, VISION Y SÍMBOLOS EN LA PINTURA ESPAÑOLA DEL SIGLO DE ORO, Madrid, España, Ed. Tolle, 1972. (cultura e historia) 408pp. ils

Hiuzinga, EL OTOÑO DE LA EDAD MEDIA ESTUDIOS SOBRE LA FORMA DE LA VIDA Y DEL ESPIRITU DURANTE LOS S.XIV Y XV EN FRANCIA Y EN LOS PAISES BAJOS. Versión de José Gaos Alianza ed. 1978 Madrid esp. 468 pp.

Lurker Manfred, EL MENSAJE DE LOS SIMBOLOS, MITOS, CULTURAS Y RELIGIONES, Trad. Claudio Gancho, Barcelona, España, Ed. Herder, 1992, 367 pp.

Mitre Fernandez, Emilio, LA MUERTE VENCIDA: IMAGENES E HISTORIA EN EL OCCIDENTE MEDIEVAL, 1200-1348, Madrid, Ed. Encuentro, 1988 , 150 p

Male, Emile, EL BARROCO: Arte religioso del s. XVII, Italia, Francia, España, y Flandes, Prol. Santiago Sebastián, Trad. Ana M. Guash. Madrid, España, Ed. Española de Santiago, 1985. 478pp.

Massa Pedro, JUAN DE VALDÉS LEAL, Buenos Aires, Argentina, Ed. Poseidon, 1942, (Biblioteca de Argentina de arte) 63 pp.

Pfandl, Ludwig, CULTURA Y COSTUMBRES DEL PUEBLO ESPAÑOL DE LOS S.XVI Y XVII, : INTRODUCCION AL ESTUDIO DEL SIGLO DE ORO; tr. del P. F. G., Madrid, Ed. Visor, 1994, 315 p. (Biblioteca filológica hispana; 16)

Ricart, Domingo, JUAN DE VALDES Y EL PENSAMIENTO RELIGIOSO EUROPEO EN LOS SIGLOS XVI Y XVII, México : El Colegio de México, 1958 , 139 p.

Sánchez Camargo, Manuel LA MUERTE Y LA PINTURA ESPAÑOLA, Madrid, Ed. Nacional, 1954, 728 p

Sebastián Santiago, CONTRARREFORMA Y BARROCO, LECTURAS ICONOGRÁFICAS E ICONOLÓGICAS

Valdivieso, Enrique, VALDES LEAL, Museo del Prado, Junta de Andalucía, 1991, [Madrid]: Museo del prado; [1991] xv, 277 p

Valverde José María, EL BARROCO UNA VISIÓN DE CONJUNTO, 3ª ed. Barcelona, editor. Montesinos, 1985 (biblioteca de divulgación temática /1) 131.pp.

Wölfflin Heinrich, Conceptos fundamentales en la Historia del Arte, Nueva Edición, Espasa-Calpe, S.A., Madrid, 1924. 366p. c:ils, Espasa Arte I.