



ICONOGRAFÍA DE LA MUERTE EN EL ARTE MODERNO OCCIDENTAL

Trabajo realizado por Davinia Gómez Martín
Dirigido por Clementina Calero Ruiz



ICONOGRAFÍA DE LA MUERTE EN EL ARTE MODERNO OCCIDENTAL

ÍNDICE	PÁG.
1.- Objetivos	4
2.- Metodología	4
3.- Introducción General	5
3.1 Contexto histórico	5
3.2 Antecedentes del tema	6
4.- Modos de representación	10
4.1 Países católicos	10
4.2 Países protestantes	14
5.- Tipologías	18
5.1 Las vanitas	18
5.2 Monumentos fúnebres	22
5.3 La imagen yacente	25
5.4 Alegoría de la Melancolía	28
5.5 El triunfo de la muerte	32
6.- Atributos y su significado	34
6.1 Reloj	34
6.2 Palmatoria con una vela	35
6.3 Calavera, esqueleto	36
6.4 Flores	38
6.5 Jarrones con flores	41
6.6 Animales	42
6.6.1 Animales de tierra	42
6.6.2 Animales de agua	44

6.6.3 Animales de aire	44
6.7 Espejo	45
6.8 Bodegones o Naturalezas muertas	46
6.9 Ruinas clásicas	49
6.10 Homo Bulla	50
7.- Conclusiones	51
8.- Bibliografía	53

1.- OBJETIVOS.

Con este trabajo queremos analizar la forma de representación de la Muerte en el Arte Moderno occidental durante los siglos XVII y XVIII, aunque el modo de representarla sea diferente según se trate de países católicos o protestantes. Lo que no cabe duda es que ya fuera causada por catástrofes, epidemias y/o enfermedades, la muerte era un acontecimiento de suma importancia en estos siglos.

Aunque nuestro análisis se centra en la Época Moderna, a la hora de establecer su iconografía ha sido necesario remontarnos a momentos anteriores, especialmente a la Edad Media, donde hemos localizado el arranque de las *Danzas Macabras* y las *Leyendas de los tres vivos y los tres muertos*. Igualmente los avances científicos y médicos, y sobre todo los estudios de anatomía, nos han proporcionado interesantes referencias, muy usadas –especialmente- en los Países no católicos.

Como iremos desglosando a lo largo de nuestro trabajo, han sido muchas las formas que se han utilizado para representar el final de la vida, tanto desde el punto de vista religioso como laico. Así destacamos la alegoría de la Melancolía –como preludio de la decadencia y de la muerte física-, o los monumentos fúnebres de personajes célebres y su forma de representación, explicando por qué se hacía de esa manera, y cuál era su finalidad. Y por último pero no por ello menos importante, los atributos y su significado, desde el reloj, pasando por las flores o los animales hasta llegar a las ruinas o a las pompas de jabón, que en definitiva aluden a lo efímero y percedero de la vida.

2.- METODOLOGÍA.

Para realizar este trabajo hemos utilizado una gran diversidad de libros, muchos de ellos propiedad de la biblioteca de la ULL, tanto generales como específicos, especialmente de iconografía.

Antes de comenzar, nos hemos estado informando, consultando no solo libros sino también documentales que nos permitieran tener una idea aproximada y clara, para emprender la incursión en esta temática tan fascinante a la par que perturbadora, que trae de cabeza al hombre desde el principio de los tiempos, proporcionándonos un amplio abanico artístico en relación con el tema a tratar.

Aproximadamente hemos consultado unos 40 ó 50 libros, y gracias a la abundante información que nos han proporcionado, hemos podido elaborar este trabajo, pues también nos interesaba contrastar información, y tratar el tema desde diferentes ópticas, aportándonos una abundante capacidad de raciocinio para poder comprender mejor la época y el tema a desarrollar.

3.- INTRODUCCIÓN GENERAL.

3.1 Contexto histórico

La Época Moderna se sitúa entre el absolutismo y la ilustración, es decir, ocupa el siglo XVII y la primera parte del siglo XVIII en casi toda Europa. La presencia del barroco aparece a lo largo de estos siglos y cada país tendrá –a pesar de la unidad del estilo- sus propias peculiaridades. Nace en Roma, y de aquí se expande no solo por Europa, sino también dará el salto a Hispanoamérica, donde alcanzará un auge extraordinario.

Los artistas barrocos se proclamaron herederos del Renacimiento, pero no siguieron sus reglas, pues el barroco buscaba movimiento, novedad; la búsqueda por lo finito y por lo infinito, contrastes lumínicos, mezclas de todas las artes...De una forma dramática, teatral y exuberante, apelando a la fantasía, a los instintos y a los sentidos.

Los cuadros barrocos de género del siglo XVII, en principio considerados simples transcripciones de la vida cotidiana, se llenarán de significados alegóricos o emblemáticos, al igual que los cuadros de naturalezas muertas, que encarnan algún tipo de tema moralizante como las Vanitas, aludiendo a la transitoriedad humana.

El siglo XVII es una época de grandes progresos tanto en la filosofía como en la ciencia, pero también de cambios arrolladores en el ámbito económico y en la evolución del estado moderno, pero también se caracteriza por continuas controversias teológicas, es decir, por una intensa preocupación por la experiencia religiosa personal y por un espíritu de providencialismo heredado del cristianismo anterior. Este siglo mantiene un equilibrio nuevo y optimista entre las fuerzas religiosas y las seculares. Los rasgos de este equilibrio son perceptibles en las artes visuales.

3.2 Antecedentes del tema

En Europa, desde la época bajo medieval, los motivos macabros se han venido utilizando tanto en el ámbito literario como en el iconográfico. Esta temática abarca todo lo *relacionado con cadáveres o despojos materiales de la muerte que resulta, como consecuencia, repelente o terrorífico*¹. Un claro ejemplo reside en las *Danzas Macabras* o en el *Encuentro de los tres vivos y los tres muertos*. Sin embargo el propio temor a la muerte es universal y ha permanecido en el hombre desde el comienzo de los tiempos. Efectivamente, a lo largo de diversas épocas, el hombre ha intentado enfrentarse a ella desde distintas ópticas pero, desde el siglo XIII hasta el XV la muerte y todo lo relacionado con ella, aún bajo su temor, ha sido un recurso muy atractivo para los artistas, de modo que a partir del Duecento hay documentados temas de corte macabro tanto en ambientes eclesiásticos como en cortesanos. La temática fue impulsada por el Trecento, pero chocó con la crisis y por lo tanto con la cruda realidad del siglo XIV, lo que acentuó el dramatismo de muchos temas así como la vertiente repulsiva de lo macabro, con imágenes impactantes que asustan al espectador, dificultando que éstas formen parte de su cotidianeidad.

Los dos temas más importantes y con más trascendencia en el medievo, son los ya citados del *Encuentro de los tres vivos y los tres muertos* y las *Danzas Macabras*. El primero influye en el proceso de aparición de iconografías tales como el *Triunfo de la muerte* y las *Danzas Macabras*. Su origen parece ser literario y refiere el momento en el que tres cadáveres se presentan por sorpresa ante tres personas de una alta posición social. La temática surge de forma paralela en Francia, Italia e Inglaterra en el siglo XIII y desde aquí se expande por el resto de Europa. Atendiendo a su manera de representación, podemos encontrar dos puntos de partida diferentes. El primero deriva de un relato literario francés, y se ha definido como *Arsenal-Grup* o *Encuentro Diálogo*, y muestra a tres personas de alta cuna, donde una de ellas lleva un halcón en la mano, como símbolo de nobleza, o incluso una corona. Vivos y muertos mantienen un diálogo, no hay temor por parte de los nobles, coincidiendo así con el ámbito literario del Encuentro. Pero con el paso del tiempo, el halcón se aparecerá volando porque la aparición de los tres muertos produce terror en los vivos, y éste escapará.

¹ ESPAÑOL BELTRÁN, Francesca. "La imagen de lo macabro en el gótico hispano". *Cuadernos de Arte Español*. Historia 16. Madrid. 1992. pp. 6-8.

El segundo grupo, definido como *Encuentro-Meditación* tiene origen italiano, apareciendo además un eremita o ermitaño, que actúa de intermediario, pues se acerca al mundo de los vivos para mostrarles el horrible espectáculo de la muerte, invitándoles a una reflexión o meditación. Este modelo aparecerá en el ámbito francés a partir del siglo XIV. *Entre ambos hay que situar las imágenes mixtas que incluyen elementos de ambos*². Ahora la escena se desarrolla en un bosque, recurso paisajístico habitual en la Edad Media, aunque en Italia, los tres vivos se convierten en cazadores, y los tres muertos no necesariamente tienen que estar de pie, ya que pueden levantarse de sus tumbas, o incluso yacer en ellas, pero con un carácter violento, no dialogante, y con un grado distinto de putrefacción en cada uno de ellos. Como recurso decorativo, los cazadores pueden hacerse acompañar por perros.

En el aspecto literario, existen textos tanto franceses –supuestamente los más antiguos–, como italianos y alemanes que narran el mismo tipo de encuentro, pero con pequeñas variantes entre ellos. Datan del siglo XIII y presentan la historia de tres jóvenes nobles, detenidos en el camino por tres cadáveres, debido al pecado del orgullo que están cometiendo en vida; los cadáveres son enviados por Dios para mostrarles lo vano de su vida.

En Francia las primeras imágenes del *Encuentro* las encontramos en miniaturas ilustradas a mediados del siglo XIV, generalizándose en la centuria siguiente, mientras que en Italia, las más antiguas aparecen en ámbitos funerarios. Uno de los ejemplos más destacados en este contexto lo encontramos en la portada del cementerio parisino de los Santos Inocentes. El *Encuentro* se labró en piedra en 1408 a instancias del Duque de Berry, pero fue destruido en el siglo XVII.

En España esta temática pasó casi desapercibida, y solo existe información sobre cinco testimonios de *Encuentros* realizados en la Edad Media, pero no hay referencias previas en la literatura española sobre este tema. No obstante si tenemos imágenes que muestran cierto parentesco con las francesas e italianas a partir de un determinado momento, con la diferencia de que el *Encuentro* español está basado en el colonialismo artístico sufrido en el Medievo. Uno de los ejemplos más destacados se localiza en Barcelona, en la basílica de Santa María del Mar, ocupando un pequeño capitel al nivel de la arquería ciega, en su parte occidental. *Al observar el resto de la ornamentación se*

² Idem. pp.17-19.

podría deducir que fue colocado a modo decorativo, y no con una finalidad narrativa, y ejecutado a mediados del siglo XIV³.

Respecto al origen de las *Danzas Macabras* o *Danzas de la Muerte* en España, es incierto, mientras que en Francia y Alemania debaten acerca de quién lo realizó primero. Los textos más antiguos no ofrecen muchas coincidencias entre estos dos países, ni siquiera coinciden a nivel iconográfico. En Francia la primera Danza documentada data de 1424, y se localiza en el Cementerio de los Santos Inocentes de París, aunque el modelo francés más extendido se fecha en 1484, realizado por Guyot Marchant, cuyo desarrollo iconográfico coincide, a su vez, con las imágenes realizadas en París, aunque incorporando un texto escrito. No obstante, a pesar de ello su origen sigue desconociéndose con certeza. En esta Danza aparece la idea de la *vanitas*, pues la

muerte baila con cada persona individualmente, aunque al principio se representaba en corro, pero poco después se formaron parejas. Fueron muchos los artistas que representaron esta Danza, incluso Alberto Durero, tal y como se advierte en un grabado ejecutado en 1490 donde advertimos cómo la muerte ataca sin piedad a una pareja de jóvenes enamorados. Esta *Danza macabra* suele confundirse con otro tema diferente, que comienza a aparecer a principios del siglo XVI: las *Imágenes Mortis* o Simulacros de la Muerte, donde el baile desaparece, y la muerte se presenta de improviso mientras el hombre realiza sus tareas cotidianas o sus ocupaciones habituales. Es de



El paseo. Alberto Durero. 1490

este modo como la muerte se codea con la vida sin ser arrastrada en una danza. La primera obra documentada de este tipo aparece a principios del siglo XVI en una xilografía francesa, y está inspirada en un poema galo titulado *Le Mois de la pomme* o *El bocado de la manzana* realizada en el año 1470, en clara alusión al pecado original.

Otra fórmula es la que representa *El triunfo de la muerte*, que es la forma específicamente italiana de la *Danza macabra*⁴, siendo en el siglo XIV, concretamente en 1348, cuando se realiza el primer modelo de la mano de Pietro Lorenzetti,

³ Ibidem. pp. 20-22.

⁴ RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano*. Tomo I, volumen 2. Ediciones del Serbal. Barcelona. 1996. p. 680.

inspirándose tanto en las muertes acaecidas tras la epidemia de peste como en la propia leyenda del *Encuentro de los tres vivos y los tres muertos*, convirtiéndose entonces en un tema que desarrollará formas muy simbólicas. Este triunfo de la muerte es, de alguna manera, una crítica social de la época, porque representa a la muerte acechando a quienes disfrutaban sin cesar de los bienes terrenales. Así entendida, ésta aparece cabalgando o matando, como uno de los cuatro jinetes del *Apocalipsis*⁵. A partir del siglo XV se comenzaron a realizar obras basadas en textos y poesías de Francesco Petrarca, quien retrata a la muerte sobre una carreta tirada por bueyes negros. A finales de ese mismo siglo la imagen de la muerte se suaviza y no resulta tan macabra, pero a partir de los sermones de Savonarola en Florencia, en los que se la figura con alas, recupera su carácter macabro.

Será en el Renacimiento, cuando la muerte adopte unas connotaciones más optimistas, apareciendo su figura en contadas ocasiones, aunque la idea de la mortalidad no llega a desaparecer del todo, tan solo se la relaciona con otros pensamientos escatológicos, se la insinúa pero sin mostrarla, tan solo de modo metafórico. Y es así como aparece la figura del tiempo asociado a la *vanitas*, para no representar la figura macabra de la muerte. Las ruinas también serán motivo recurrente en estos momentos, especialmente las antiguas ruinas romanas, convirtiéndose así entendidas en una temática didáctica. Aunque será con el Romanticismo, cuando éstas tengan su momento más destacado.

Durante el Renacimiento y el Manierismo la iconografía de la Muerte se enriquece, apareciendo otros elementos como el humo, el viento, o la imagen de un niño, asociado a la representación de las ideas de la religión antigua, o aludiendo al niño Jesús dormido sobre una cruz, relacionándolo a su vez con la representación del Cristo difunto; otros elementos son las flores, especialmente aquellas que son extraordinariamente bellas y delicadas pero que, pese a su belleza sucumben ante el paso del tiempo, se marchitan y se pudren, y que aluden a la muerte del hombre; las velas encendidas cuya llama es fácil de apagar, pompas de jabón, relojes de arena o espejos, que conectan con la vanidad humana, siendo esta iconografía la que se use mayormente durante los años del Barroco.

⁵ PASCALE, Enrico de. *Death and Resurrection in Art*. J. Paul Getty Trust. Los Ángeles. 2009. pp. 236-238.

4.- MODOS DE REPRESENTACIÓN

Durante la Contrarreforma y el Barroco existirá una gran diferenciación entre la manera de representar a la Muerte en los países protestantes, caso de Holanda, y los católicos, como España, Francia e Italia. Los holandeses aluden a la mortalidad a través de la representación de lo efímero y lo perecedero, a través del mundo y de la naturaleza muerta. Mientras que los católicos se acogen a la tradición medieval, mostrando al propio hombre como ser perecedero.

4.1 Países Católicos

La manera de representar a la muerte no fue la misma para todos los países católicos, pues su desarrollo dependió de la nueva configuración dada tras la Contrarreforma religiosa. San Ignacio de Loyola aconsejaba meditar sobre la muerte, autorizando así las ideas macabras a la par que drásticas. *Los jesuitas concibieron el pensamiento sobre la muerte como una fuerte droga contra las pasiones*⁶. Estos países se basaban en la tradición medieval, reviviendo incluso la propia iconografía de la *Danza macabra* o el *Triunfo de la Muerte*. El motivo de la calavera y el esqueleto seguían vigentes, incluso se la podía representar coronada y/o ataviada con lujosos trajes de época. Al fin y al cabo la muerte era una compañera de viaje y tanto la calavera como el esqueleto se convirtieron en atributos de ayuda para la oración.

Aparte de la calavera, los países católicos recurrieron a la representación de figuras yacentes, donde se presentaba el cuerpo muerto en diferentes estados de descomposición, para mostrar la vanidad de la vida con mayor claridad. Por este motivo su presencia fue frecuente en sepulcros y monumentos fúnebres del Seiscientos. A modo de ejemplo citamos los ejecutados por Giovanni Lorenzo Bernini para los papas Urbano VIII y Alejandro VII en la basílica del San Pedro del Vaticano. Concretamente el de Alejandro VII, realizado entre 1671 y 1678, en mármol blanco y veteado y bronce dorado, es una expresión personal de Bernini de cómo afrontar la muerte.

⁶ BIALOSTOCKI, Jan. *Estilo e iconografía: contribución a una ciencia de las artes*. Barral editores. Barcelona. 1973. p. 200

Cuatro virtudes se agrupan en torno a la base de lo que podría calificarse como versión reducida de las iniciales propuestas por Bernini para el sepulcro; sin sarcófago, sólo un plinto con el nombre del pontífice; sin figura de la Fama con una trompeta, sólo el brazo amenazador de la Muerte surgiendo, con un reloj de arena en la mano, de debajo del dosel de jaspe siciliano esculpido a semejanza de una mortaja⁷.

La escultura, colocada en la nave suroccidental de la Basílica de San Pedro, presenta en su parte inferior una puerta que alude a la puerta que todo ser humano ha de cruzar algún día. El contraste de Alejandro VII arrodillado y la muerte a sus pies da a entender que el Pontífice no es un ser supremo, sino que a la hora de enfrentarse con la realidad, es un hombre más, ya que la muerte no hace distinciones de clases sociales ni de poder. Esta idea viene recalcada por el hecho de que la



Sepulcro de Alejandro VII. Bernini. 1671 – 1678.



Detalle del esqueleto del sepulcro de Alejandro VII. Bernini. 1671 - 1678

muerte con forma de esqueleto situada a los pies de su sepultura, intenta salir de debajo de una pesada y aparatosa manta, pareciendo que ésta intenta entorpecer su salida para retrasar el fin irremediable de la vida; pero la muerte se abre paso, porque está presente en todo ser humano desde que nace, y al tiempo que se libra del pesado cobertor enseña un reloj de arena, que en el siglo XVII alude al tiempo que huye o a la propia vida que se escapa. En este caso la arena cae dándonos a entender la cuenta atrás de nuestra vida que empieza desde el momento en el que nacemos. Por lo tanto esta metáfora no solo alude a la muerte del Papa Alejandro VII, sino a la del propio espectador que contempla el monumento, pues con esta obra Bernini nos quiere mostrar una realidad innata.

⁷ BOUCHER, Bruce. *La escultura barroca en Italia*. Ediciones Destino. Barcelona. 1999. p. 120.

En el caso español, la iconografía macabra aparece especialmente en la literatura y en las artes plásticas, destacando las obras pictóricas. Un ejemplo son los dos *Jeroglíficos de las Postrimerías* pintados por Juan de Valdés Leal en 1672 para el Hospital de la Santa Caridad de Sevilla. El primero lleva por título *In Ictu Oculi* que se traduce por *En un momento*. Se trata de la frase que rodea



In Ictu Oculi. Juan de Valdés Leal. 1672

la llama de la vela en su parte superior, mientras que el esqueleto la apaga con la mano derecha y amenaza al observador con la guadaña que agarra con la mano izquierda, de esta forma consume la luz de la vida del observador, mientras apoya el pie izquierdo sobre un globo terráqueo, como muestra de su poder; un poder en el que la muerte siempre gana y nadie es inmune a ella, esto lo reafirma el hecho de que debajo de su brazo porta un ataúd de madera semicubierto con un sudario. También aparecen varios objetos lujosos, tanto de ámbito pagano como eclesiástico, esparcidos sobre la mesa y el suelo, señal de la vanidad del ser humano que se queda en el mundo material mientras que la persona desaparece. Así vemos varios libros cerrados tirados por el suelo, mientras que uno de ellos permanece abierto mostrando la fachada de un edificio que, al igual que el fallido sueño y pensamiento del ser humano, está en el mundo para quedarse de forma infinita.

El segundo jeroglífico titulado *Finis Glorae Mundi* traducido como *Fin de la gloria de este mundo*, muestra lo que ocurrirá una vez que la luz de la vida se apague. Así advertimos la presencia de tres cadáveres en el interior de una cripta, en diversos estados de descomposición. En el primer plano está el de un obispo, cuyo cuerpo es comido por los insectos; algo más alejado aparece el cadáver de un caballero, y por último, en el plano del fondo un esqueleto, señal del destino irrevocable del ser humano. Los tres evocan el mencionado *Encuentro de los tres vivos y los tres muertos*, debido a su rango de nobleza. Como refuerzo de esta idea, también se ha pintado una lechuza, asociada desde la Antigüedad a Atenea, y por lo tanto a la sabiduría o intelecto, por lo que puede que Valdés Leal la representara atendiendo a que la muerte es sabia, y a

todos toca por igual. La lechuza – además– también está asociada a la muerte por ser un ave nocturna, aludiendo por lo tanto a la oscuridad y a la noche, que es lo mismo que la muerte del día. Entre los cuerpos se mueve una serpiente, animal que desde tiempos remotos ha venido asociándose con las fuerzas del mal o del propio infierno, teniendo relevancia en el cristianismo pues se la identifica con el demonio y el pecado. En la parte superior del cuadro



Finis Gloriarum Mundi. Juan de Valdés Leal. 1672

aparece una mano estigmatizada rodeada por una llama de luz dorada; es la mano de Cristo que muestra los estigmas de su sacrificio que sostiene una balanza de la que cuelgan dos platillos. El del lado izquierdo lleva la inscripción *Ni más*, y sobre él los animales que simbolizan los siete pecados capitales, mientras que a la derecha se muestran elementos que aluden a la penitencia o incluso al arrepentimiento, como un rosario, un libro, una cruz y un corazón en llamas –símbolo de la caridad-, bajo la inscripción *Ni menos*. Esta balanza en perfecto equilibrio podría hacer pensar que el único que puede juzgar al hombre es Dios, junto a un pensamiento que surge de forma inconsciente acerca de la elección del arrepentimiento, o en caso contrario, el pecado. La interpretación del equilibrio entre ambas balanzas junto con el significado de los rótulos puede definirse de la siguiente manera:

*Ni más pecados son necesarios para la condenación ni menos virtudes son necesarias para la salvación. Será la conducta del ser humano ante esta disyuntiva la que, siguiendo su libre albedrío, inclinará la balanza hacia el lado de su condenación o salvación*⁸

Estas pinturas, y todas las del interior de la iglesia hospitalaria, derivan del pensamiento de Don Miguel de Maraña, recogido en su *Libro de la Verdad*. Este

⁸ VALDIVIESO, Enrique. *Valdés Leal*. Cat. Exp. Museo del Prado y Junta de Andalucía. 1991. p.224.

caballero de la orden de Calatrava, dedicó su vida y sus riquezas a socorrer a los más necesitados, de modo que los hermanos de la Caridad asistían a los enfermos en el hospital del mismo nombre o recogían los cadáveres de los ajusticiados que aparecían flotando en las aguas del Guadalquivir y les daban sepultura si nadie los reclamaba. Las pinturas del interior, con una clara función didáctica, ilustran la caridad cristiana y representan las obras de Misericordia, pintadas por Murillo, mientras que el retablo del altar mayor lo hizo Pedro Roldán y representa el *Santo Entierro*. Mientras Valdés medita acerca de la muerte con los dos cuadros citados, realizándolos con colores dorados a la par que saturados, llama la atención a todo aquel que entra a la iglesia del hospital; aunque hay que matizar que en sus orígenes, a la iglesia solo tenían acceso los hermanos de la Orden, de modo que las pinturas fueron hechas para su propia educación. El significado de las postrimerías pintadas por Valdés Leal, nos viene a decir que *las vanidades humanas sucumben ante la muerte que no hace distinciones*.

4.2 Países Protestantes

Los holandeses han sentido siempre una gran predilección por las naturalezas muertas, lo que les ha permitido mostrar una imagen de fastuosidad de las cosas terrenales. Este tipo de imágenes primero aparecieron en Italia, a finales del Quattrocento, ejecutadas por tallistas para la decoración de las iglesias; asimismo están presentes en el ámbito alemán y español.

Para el caso holandés, estas *vanitas* aparecen repletas de objetos costosos, pero agrupados de tal manera que acercan a la idea de la mortalidad. Ingvar Bergström en su libro que trata la naturaleza muerta en la pintura de Holanda, las divide en tres grupos. El primero y más extenso define los símbolos de la existencia terrenal, que a su vez subdivide en tres subgrupos:

El primero comprende los libros, los instrumentos científicos, los instrumentos y materiales, junto con la literatura, la ciencia y las artes plásticas; el segundo comprende las joyas que caracterizan la riqueza y el poder, las insignias del poder, coronas, cetros, armas, y cosas valiosas de todo tipo; finalmente, el tercer subgrupo comprende toda clase de objetos relacionados con los

*placeres sensuales: vasijas, pífanos, cartas de juego, instrumentos de música, etc.*⁹

El segundo grupo incluye los símbolos de la mortalidad de la vida humana, y finalmente en el tercero trata los de la resurrección y la vida eterna.

A comienzos del siglo XVI en Holanda se realizaban *vanitas* en el reverso de los altares portátiles como recuerdo constante del carácter efímero de la vida y los placeres terrenales; incluso aparecían en los reversos de los retratos. Los motivos más comunes que aparecen son la calavera y la vela apagada, a las que se les añade el *memento mori*, que significa *recuerda que morirás*, que alude a la fugacidad de la vida. Esta tradición continúa en el siglo XVII, de modo que muchos artistas se especializarán en estos temas de naturalezas muertas para el propio disfrute del observador. Su contenido nunca era escogido al azar pues cada objeto pintado tiene su significado propio, como ocurre con las pinturas de flores, y al ser Holanda un país “devoto” de las flores, se puede entender que cada una de ellas tuviera un significado propio.

Los pintores holandeses pintan sus objetos desde un alto punto de vista para mostrar la extensión de la mesa sobre la que éstos se disponen, como si de una visión panorámica se tratase; aparecen esparcidos de forma simétrica e iluminados por una luz uniforme. Muestran con mimo cada textura y la fidelidad con la que han sido representados, deleitando así la vista y asombrando a todo aquel que observa el cuadro. Los pintores de Leyden fueron grandes especialistas en cuadros de *vanitas* y sus combinaciones de libros y materiales de escritorio, objetos raros y preciosos, instrumentos musicales, pipas, velas apagadas, relojes y sobre todo la calavera, eran leídas por sus contemporáneos como símbolos de carácter transitorio y la vanidad de toda la vida terrenal¹⁰. Uno de sus cultivadores fue Jan Davidsz de Heem, del que destacamos su *Naturaleza muerta con libros*, donde pintó una pila de libros viejos, muy usados, que aluden a la vanidad de la vida intelectual y a la imposibilidad de llevarse la erudición o el saber al más allá.

⁹ BIALOSTOCKI, Jan. Op. cit. p. 198.

¹⁰ ROSENBERG, Jakob, SLIVE, Seymour y TER KUILE, H. *Arte y arquitectura en Holanda: 1600 – 1800*. Ediciones Cátedra, S.A. Madrid. 1981. p. 346.

Los libros en las naturalezas muertas también aparecían como algo nocivo, pues el papel se desintegra pronto, y todo conocimiento es inútil ante la fugacidad de la vida, por ello los eruditos manifestaban los límites de sus aspiraciones intelectuales y se recordaban a sí mismos que debían ser humildes. Estas



Naturaleza muerta con libros. Jan Davidsz de Heem. 1628

naturalezas muertas llenas de libros ponen de relieve un aspecto de la vanidad terrenal, a la vez que inducen al espectador a un estado melancólico depresivo. Aunque no se conoce con certeza si salió de sus pinceles, se le atribuye porque se sabe que fue pintada en su taller, cuando vivió en Leyden, y lo más probable es que la realizara en torno a 1628. En el cuadro advertimos una mesa repleta de libros, pergaminos, grabados, así como una pluma y varios bustos situados sobre una estantería justo encima de la mesa. La vanidad se insinúa de un modo muy sutil, no haciéndose necesaria la presencia de una calavera. La mesa está adosada a la pared de una austera habitación y los libros están muy desordenados y estropeados pues los bordes están carcomidos probablemente debido a la humedad, pero pese a todo, en sus lomos se pueden leer sus títulos. Sobre una estantería reposa el busto de bronce del emperador romano Vitelio, de pequeño tamaño en relación al busto de un infante que aparece justo a su lado y una reproducción en escayola de la figura de la Aurora de Miguel Ángel. Quizás la presencia de esta figuración, abra una pequeña ventana a la esperanza de la resurrección, habida cuenta de que la Aurora alude al nacimiento de un nuevo día.

Es difícil encontrar en Holanda una naturaleza muerta en la que aparezcan elementos u objetos que alusivos a la resurrección de la carne, como ocurre en este caso. Otras veces los instrumentos musicales pintados forman parte de las *vanitas*, y se les suele colocar inscripciones relacionadas con este aspecto.

A medida que pasa el tiempo estas obras evolucionan hacia una vertiente más pictórica, incluso las *vanitas* parecen haberse convertido en una especie de ironía debido a la belleza y perfección que alcanzan. En general, al observar las naturalezas muertas holandesas, el espectador cae en una reflexión en torno a la vida, el mundo y su

durabilidad, y la falta de felicidad más allá del fin de esta durabilidad, pues cuestionaban que el carácter perecedero de las cosas fuera absoluto. Por lo tanto los artistas holandeses a través de estas obras querían representar esta nueva concepción del mundo a la vez que intentan encontrar un rayo de alegría a través de las representaciones de los objetos terrenales y perecederos.

Por otra parte, y al igual que ocurre en los países católicos, la evolución de las ciencias y los estudios médicos, llevó a la realización de pinturas que muestran lecciones de anatomía con mucho detalle. Un claro ejemplo lo tenemos en Rembrandt y *La lección de anatomía del Doctor Tulp*, pintada en Ámsterdam en 1632. Rembrandt no solo quiso retratar a un grupo de médicos amigos de este anatomista, sino que va más allá. Efectivamente el artista da a entender que él acudió a una o a varias clases de este tipo, porque sabe perfectamente lo que está pintando, a la vez que quiere transmitir la investigación de la anatomía humana, la experimentación así como la curiosidad científica de la época.

En los Países Bajos era frecuente la disección de cadáveres en entornos privados, llevados a cabo por científicos, siempre y cuando los restos usados pertenecieran a criminales, respetando la religiosidad calvinista. En esta ocasión el difunto podría ser el



La lección de anatomía del Doctor Tulp. Rembrandt.
1632

único convicto ejecutado ese año en Amsterdam, llamado Aris Adriaensz. Se trata de un cuadro con una composición novedosa, donde siete estudiantes colocados en forma piramidal en la parte izquierda, atienden a las indicaciones del médico, que lleva un sombrero alusivo a su dignidad de doctor y unas pinzas en su mano derecha. Es curioso observar como uno de los estudiantes mira directamente a los ojos del espectador, con la intención de hacerle partícipe de la clase. A los pies del cadáver se encuentra abierto el libro de Vesalio titulado *De Humani Corporis Fabrica*, que viene a enfatizar el interés científico de este período: *El médico toca el cadáver y así enseña a sus alumnos; es enormemente impactante el contraste entre la mano fría e inerte del cadáver y la del médico que dirige la disección, concentrado en su tarea de enseñar a*

*conocer y curar*¹¹. El galeno muestra a sus alumnos los tendones del brazo, lo que indica a su vez el conocimiento que el propio Rembrandt tenía del cuerpo humano. Respecto a los colores, se intenta dar un tono oscuro a los pies del fallecido, contrastando con la calidez de los rostros de los estudiantes para dejar en semipenumbra el fondo de la habitación, en la que difícilmente podemos distinguir algún objeto con claridad.



Detalle de *La lección de anatomía del Doctor Tulp*. Rembrandt. 1632

Gracias a este tipo de pinturas podemos señalar que no solo se aludía a la muerte mediante metáforas desde el punto de vista didáctico, sino que también los artistas se hacían eco de los avances científicos; realmente podemos afirmar que la ciencia en estos momentos estaba en manos de los artistas, moviendo a la curiosidad a la vez que se facilitaba información en este ámbito en concreto, pero sin dejar atrás la iconografía tradicional.

5. TIPOLOGÍAS

5.1 Las Vanitas

Vanitas vanitatum omnia vanitas, de estas palabras de Salomón cuyo significado es *vanidad de vanidades, todo es vanidad*, recogidas en el pasaje de *Eclesiastés* (1,2), procede el significado de *vanitas*. La *vanitas* o vanidad es un género pictórico cuyo significado equivale a la vanidad de las glorias, los placeres y, en general, todo lo que se aprecia en este mundo, y responde perfectamente al estilo ascético de la espiritualidad barroca. Bajo este concepto se establece la idea de lo efímero y la inutilidad de los placeres mundanos frente a la muerte. El término en el ámbito español también equivale a desengaño, palabra clave de los grandes conceptistas del pesimismo español, Quevedo y Gracián. Sebastián de Covarrubias, escritor español en el tránsito del siglo XVI al XVII, define al desengaño diciendo *que hay que sacar del engaño al que está en él. Hablar claro, porque no conciban una cosa por otra. Desengañarse, caer en la cuenta,*

¹¹ CÁMARA FERNÁNDEZ, Carmen. *Rembrandt. Genio del claroscuro*. Editorial LIBSA. Madrid. 2009. p. 226.

*de que era engaño, lo que tenía por cierto. Desengaño, el trato llano y claro, con que desengañamos, o la misma verdad que nos desengaña*¹². Para otros autores las *vanitas* hablan del paso del tiempo, siendo este su significado más adecuado. Por lo tanto, el concepto de *vanitas* como desengaño se articula sobre la mirada, la verdad y el tiempo. Esto es una habilidad o sabiduría que permita al hombre observar un objeto al margen de su apariencia, indagando sobre su verdadera esencia, aunque podría tener una segunda acepción en la que el desengaño puede tener sentido de duración del tiempo y menosprecio de los bienes terrenales.

El barroco español concibe el desengaño como sinónimo de la verdad, pues el mundo se nos presenta desde una perspectiva engañosa, en forma de ilusión, donde hay que someter a crítica esta primera perspectiva engañosa o visión para poder desengañarse y llegar a la verdad de la existencia. El desengaño debe servir para que el ser humano asuma su condición temporal y así vivir una vida virtuosa que le aporte felicidad. El momento del desengaño equivale a la muerte, es decir, la calavera, la cual no solo se mira o se medita, también se lee y se escucha, porque la mentira y el engaño quedan desplazados por la verdad. Pero, quien cae en este engaño es considerado ciego, y quien no se deja atrapar por él se considera un sabio, aunque en el discurso de las *vanitas*, la ceguera, como en el cristianismo, se considera positivo, porque no se mira con los ojos externos, sino con los internos, con los ojos del alma, pues la ceguera es símbolo de una visión extraordinaria. Por otro lado, cuando este desengaño se convierte en personaje, enseña a mirar al espectador, ya sea con espejos, gafas, anteojos o con la propia mirada.

Aunque la representación fundamental es la calavera o el esqueleto, las *vanidades* se caracterizan por otros atributos, que a su vez conducen a la reflexión, caso de la guadaña, el cirio o vela apagada, la columna derribada, un campo de ruinas o un reloj de arena. Estos contrastan con otros elementos tales como la corona, monedas, manjares, libros, galardones, etc. Que evocan lo deseable. Muchos de estos detalles suelen –a veces- completar la iconografía de los santos penitentes¹³.

¹² VIVES – FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, Luis. *Vanitas. Retórica visual de la mirada*. Ediciones Encuentro, S. A. Madrid. 2011. p. 33.

¹³ REVILLA, Federico. *Diccionario de iconografía y simbología*. Ed. Grandes Temas Cátedra. Madrid. 2007. pp. 616-617.

En las *vanitas* pintadas es normal que exista un elemento que se dirija al espectador. Normalmente es un ser alado que con su dedo señala diversos objetos, para hacernos partícipes de lo que intenta decir; a veces es un ángel que puede sostener algún objeto en su mano, enseñándonos a diferenciar lo falso de lo verdadero. En este sentido, Valdés Leal pintó en 1660 dos lienzos titulados *Alegoría de la Vanidad* y la *Alegoría de la Salvación*, consideradas preludios de sus *Jeroglíficos de las Postrimerías*, ya comentados. Las dos alegorías tienen un fuerte carácter moralizante, intentando hacerle ver al espectador la brevedad de la vida y lo perecedero de los objetos materiales y placeres de la vida. Son pinturas que invitan a meditar sobre la muerte y por consiguiente sobre la gloria y el infierno. El primero de los ejemplos citados, la *Alegoría de la Vanidad* alude a la vanidad de todo lo mundano, presentando una mesa llena de objetos materiales, que al tiempo que significan la fugacidad de la vida, también nos hablan de la inutilidad de su acumulación de este tipo de objetos en vida. A la derecha aparece un ángel descorriendo una cortina que deja ver la representación del Juicio Final, como muestra de que el alma ha de mostrarse mediante acopios espirituales y no materiales. A la izquierda vemos un pequeño ser alado haciendo pompas de jabón que hace alusión a lo efímero de la vida, al igual que las rosas, que por muy hermosas que sean y por mucho esplendor que posean, se acaban marchitando. La idea se refuerza con la presencia de una vela apagada a la derecha como símbolo de la vida que se ha extinguido. El resto del cuadro lo llenan muchos objetos desordenados que aluden a ese deseo del hombre de acumular objetos y riquezas, tales como monedas, libros, el retrato de una dama, naipes... El conjunto se completa con la calavera coronada por una corona de laurel, símbolo del triunfo, en este caso de la muerte que siempre llega, y el reloj de bolsillo que marca el paso del tiempo.



Alegoría de la vanidad. Juan de Valdés Leal. 1660

La segunda obra titulada *Alegoría a la salvación* se refiere a la salvación del alma, fin que debe conseguir el hombre, y se muestra mediante la presencia de un ángel que señala una corona rodeada por rayos de luz, sobre la que se lee la frase *Quam repromisit Deus*, que significa *Lo que prometió Dios*, por lo tanto esa corona hace una alusión directa a la salvación. Con su otra mano agarra un reloj de arena indicando la

brevedad de la vida humana. En la pintura están claramente expuestos los requisitos para conseguir la salvación eterna, mediante la oración, la penitencia, la dedicación a las lecturas piadosas y la castidad. Así vemos a un hombre de mediana edad, sentado frente a una mesa leyendo con suma concentración un texto sagrado mientras sostiene un rosario con su mano derecha. Sobre la mesa vemos un flagelo que simboliza la penitencia, varios libros religiosos y unos lirios que aluden a la castidad. En la pared del fondo cuelga una crucifixión que viene a reforzar el sentido de la oración.



Alegoría de la salvación. Juan de Valdés Leal. 1660

En la misma línea situaríamos el cuadro titulado *El sueño del caballero*, pintado por Antonio de Pereda (c. 1670). A la izquierda del lienzo vemos a un hombre joven que parece dormir, apoyando su cabeza sobre su mano izquierda, mientras que el contenido del sueño que está teniendo se nos muestra a la



El sueño del caballero. Antonio de Pereda. 1670

derecha en forma de vanidades. Así, y dispersos sobre la mesa vemos libros, monedas, perlas, armas e incluso una máscara teatral que puede hacer alusión tanto al teatro como al desengaño. También hay dos calaveras, una de ellas está volteada por lo que se puede ver su interior, a su lado aparece una vela a medio consumir y un ramo de flores marchitándose a medida que pasan las horas. Al lado del caballero un ser alado sostiene una filacteria donde se puede leer *Aaterne pungit, cito volat et occidit*, y en medio de la frase un arco y una flecha, o lo que es lo mismo *La fama de las grandes hazañas se desvanecerá como un sueño*; frase que deriva del poema de Calderón de la Barca *La vida es sueño*.

Para el caso holandés, un ejemplo interesante de *vanitas* lo constituye el cuadro titulado *Emblema de la muerte*, pintado por Pieter van Steenwyck entre 1635 y 1640. En él apreciamos la presencia de una mesa semicubierta por un mantel y varios objetos que



Emblema de la muerte. Pieter van Steenwyck. 1635 - 1640

simbolizan la efímera duración de la vida y la fugacidad de los placeres terrenales. Su configuración es triangular situándose en el centro una calavera, flanqueada a derecha e izquierda por una flauta y un laúd, que significa que la muerte arrebatada al hombre todos sus placeres sensoriales. La composición se completa con diversos libros y pergaminos que ofrecen una meditación acerca de la vanidad del hombre, así como recipientes y jarros que aluden a los placeres materiales, además de una pequeña maleta que viene a simbolizar el viaje de la vida, cuyo destino es la muerte, reflejada por la vela apagada colocada a su lado.

5.2 Monumentos Fúnebres

Antes del Seiscientos el sepulcro era esculpido para la propia muerte, pero en esta época será esculpido para los vivos. Al monumento fúnebre se le incorporó la presencia de la calavera de forma muy macabra, pues puede aparecer con la boca abierta con aire amenazante, alada y disparando sus flechas, escribiendo el epitafio, mostrando un reloj de arena e incluso bailando y tocando un instrumento musical, signo inconfundible de su triunfo en contraste con la época anterior.

Con estos monumentos fúnebres, parece como si el fallecido estuviera pensando más en quien contempla la tumba que en su propia persona, pues quien se para ante él medita sobre la muerte, la brevedad y la incertidumbre del futuro. Pero pensando en que aún se podía conmover más la sensibilidad, se introdujo el esqueleto entero sobre el sepulcro, siendo Bernini uno de los primeros, por no decir el primero, en esculpir un esqueleto sobre un sepulcro, pero no fue el primero en tener la idea de asociar esqueleto

y tumba. En pintura uno de los ejemplos más tempranos se lo debemos a Pietro Lorenzetti quien en 1348 pintó en la parte inferior de la tabla de una *Madonna*, un esqueleto, en unos momentos en los que la población de Siena y Florencia sucumbía víctima de la epidemia de peste negra¹⁴.

Muchos años más tarde, en la Roma de 1572, y en la iglesia de San Lorenzo in Damaso, se celebró una función fúnebre en memoria del rey de Polonia, Segismundo Augusto:

El catafalco, sobre el que se habían colocado cientos de velas de forma escalonada, formando una especie de terraza ardiente, tenía la forma de una pirámide muy alta, coronada por una enorme águila polaca con las alas extendidas. Las paredes de la iglesia habían sido cubiertas con un sudario, sobre cuyo fondo negro se dibujaron esqueletos, los unos llevando guadañas, y los otros haciendo señas extrañas a los vivos. Los monjes, sentados cerca del catafalco, inmóviles y con la capucha echada sobre los ojos, parecían fantasmas¹⁵.

Este texto describe un grabado que refleja lo que en la iglesia romana se construyó, e iconográficamente no varía mucho respecto a las ceremonias y monumentos del Seiscientos. Estas ceremonias se perpetúan hasta el siglo XVII, y cabe pensar que Bernini se inspiró en alguno de ellos para realizar el monumento fúnebre del Papa Urbano VIII en el año 1642 en San Pedro del Vaticano. En ella vemos la figura sedente del Papa, realizada en bronce, y sobre un pedestal de mármol, en la parte inferior se colocan las alegorías de la Caridad y la Justicia reclinadas contra el sarcófago, en cuyo centro aparece un cráneo con varios huesos, mientras, el frontón lo corona el escudo papal y unas estatuas yacentes de virtudes, configurando así una composición triangular. Delante del sarcófago aparece un esqueleto alado que le escribe al Papa su epitafio.



Monumento fúnebre del Papa Urbano VIII. Bernini. 1642

¹⁴ MEISS, Millard. *Pintura en Florencia y Siena después de la peste negra*. Alianza Forma. Madrid. 1988. pp. 97-116.

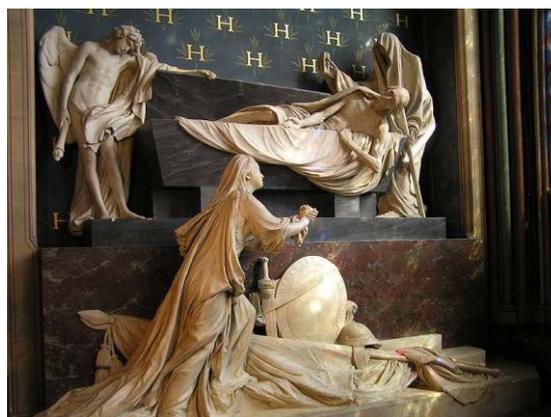
¹⁵ BIALOSTOCKI, Jan. Op. cit. p. 202.

Pero será en el sepulcro de Alejandro VII donde Bernini consagre esta tipología, de tal manera que *hasta tal extremo el pensamiento de la muerte había penetrado profundamente en las almas, que los prelados y las grandes familias romanas no quedaron ante la Muerte más conmovidos que los propios escultores*¹⁶. Lo más probable es que la presencia del esqueleto en este tipo de monumentos en esta época se extendiera desde Italia al resto de Europa, ya que muchos artistas iban a estudiar a Roma y aquí los verían, imitándolos luego en sus países de origen. En esta ocasión la Muerte no le escribe el epitafio al pontífice sino que le muestra el reloj de arena.

El arte católico del siglo XVII es tan apasionado como el del siglo XV pues es curioso observar cómo se reaviva una temática parecida a las *Danzas macabras* pero de una manera más temible, porque aquí la amenaza de muerte es directa, y se dirige al hombre de forma individual, en lugar de una forma general, así el espectador al pasar por delante de un monumento fúnebre no puede evitar detenerse a observar esa calavera con las órbitas vacías mientras ésta le pregunta: *¿Tú quieres esperar a mañana para ser justo, moderado, caritativo, ¿pero estás tú seguro del mañana?*¹⁷, al igual que pregunta el trasfondo de los ejercicios espirituales de San Ignacio de Loyola.

Ya en el siglo XVIII el monumento fúnebre ha cambiado en comparación con el siglo XVII, pues las figuras no están totalmente relacionadas entre sí, por lo tanto el espectador no se encuentra inmerso en él al observarla. Un ejemplo interesante lo constituye el *monumento fúnebre de Henry Claude d'Harcourt*, realizado en 1776 por Jean Baptiste Pigalle.

Aquí se refleja la contradicción entre un naturalismo casi radical con la plasmación de los detalles anatómicos, por un lado, y las formas aplanadas con cierta orientación clasicista,



**Monumento fúnebre de Henry Claude d'Harcourt.
Jean Baptiste Pigalle. 1776**

por el otro. El escuálido cadáver intenta levantarse por última vez del sarcófago, pero la muerte cubierta por un velo sostiene el reloj de arena, en el cual el tiempo ya ha transcurrido y la llama del ángel a sus pies se ha apagado. Ante las armas de guerra

¹⁶ MÂLE, Emile. *El Barroco. Arte religioso del siglo XVII. Italia, Francia, España, Flandes*. Encuentro Ediciones. Madrid. 1985. p.195.

¹⁷ Idem. p.197.

colocadas en el suelo, la viuda no mira a su difunto marido sino que llora su muerte mientras implora una oración. Aquí los elementos del *memento mori* abundan al recuerdo de la mortalidad del hombre.

5.3 La imagen yacente

Existe una preocupación por la verosimilitud al intentar reproducir una imagen; hay una búsqueda del parecido que marca los intentos del hombre de hacer lo ausente presente, y lo muerto vivo, pero solo la figura que se parezca a la humana se puede considerar viva, pues puede recordar a alguien conocido, y evocar el recuerdo de cómo era en vida. Es por lo que el hombre se siente movido a la pasión por la imagen de un conocido ya muerto, que viene a sustituir al cuerpo perdido, llenando un vacío que no puede reemplazarse con nada más, por lo que esa imagen ha de parecerse a la del fallecido lo máximo posible. *Lo único que puede sustituir a la muerte es la semejanza de la vida*¹⁸.

*Nada hay más sorprendente que aplicar yeso frío sobre los muertos – e incluso sobre los vivos – y moldearlo después de haberlo untado con aceite, en yeso, o papel [es decir, papel maché], o arcilla, y hacer de ello un hombre, con el resultado de que la imagen en nada difiere de una persona salvo en el color y en el hecho de que no respira. Pero en verdad también en este apartado trabajan cuidadosamente: tras afeitarse la barba y cortar el cabello del difunto, pegan cabellos en la imagen, luego le añaden color y así logran una imagen viva*¹⁹.

Con estas palabras describía el investigador Jerónimo Cardano el busto de Francisco I, sorprendido por su semejanza con la realidad. Estas imágenes están relacionadas estrechamente con el contexto ancestral y funerario del ámbito votivo, judicial, brujería y como recurso anatómico. Las relacionadas con el ámbito fúnebre comenzaron a realizarse incluso antes de nuestra era con la finalidad de hacer perdurar la personalidad del difunto más allá de la tumba.

¹⁸ FREEDBERG, David. *El poder de las imágenes*. Ed. Cátedra. Madrid. 2009. p.242.

¹⁹ Idem. p. 250.

Asimismo hay que destacar la similitud entre la imagen pintada y/o esculpida y la persona fallecida. Normalmente se coloca una inscripción, aunque no se sabe si exactamente se hace por el miedo a la falta de semejanza con la realidad, o porque los espectadores nunca han visto a esa persona en vida. Para intentar el mayor parecido con la realidad, se hacen mascarillas de cera, tanto del rostro como del cuerpo completo del difunto, que luego se viste con ropas reales y peina con pelucas de pelo natural, o con alguna sustancia fibrosa parecida, tal y como se advierte en algunos escritos del siglo XIV. Antes de esta centuria apenas se modelaban figuras de cera con fines puramente funerarios pero, al ponerse de moda, continuarán ejecutándose hasta el siglo XVIII, como consecuencia de la práctica continua de la momificación y como respuesta al problema de la conservación que surge con estos procesos. Así, en lugar de mostrar el cuerpo embalsamado, se recurría a una forma más permanente, pareciéndose lo más posible al cuerpo real del fallecido, buscando así el naturalismo, o incluso el realismo, pues la persona al ver este cuerpo podía comprobar que eran figuras hechas por la mano del hombre, pero había que ir más allá, la persona tenía que creer que son reales, por mucho que se maraville ante la clase de trabajo que hace que las figuras parezcan estar vivas, *son seres como nosotros, y nosotros somos como ellos*²⁰. En el siglo XIV no solo se realizaban imágenes yacentes, sino también sedentes, o incluso idealizada de la persona fallecida.

Aparte de la cera se usan otros materiales como piedra, madera o terracota, pero siempre buscando la misma finalidad. El espectador sabe que este material es inerte, pero da impresión de vida, porque al mirarla son muchos los sentimientos que provoca en la persona que la contempla, desde angustia hasta terror.

En el caso de las imágenes votivas, la semejanza con la realidad se realizaba para recalcar el testimonio de que esa persona se había conseguido salvar de alguna enfermedad o de algún tipo de peligro, siendo el cuerpo similar a quien rogaba el favor o daba las gracias. Cuanto más exacta sea la similitud mayor será la conciencia del peligro evitado. Por lo tanto estas imágenes sirven como recordatorio de la persona que ya no está presente y de las implicaciones fisiológicas del peligro.

Las imágenes yacentes más representadas son Cristos. Este tema iconográfico anima a meditar en el misterio de la Pasión, muerte y resurrección del hijo de Dios, y de

²⁰ Idem. p. 236.

hecho en el sentido mismo de la vida de una persona, la muerte y salvación del alma. La rareza relativa de este tema, que excluye todos los demás personajes de la escena visual, puede explicarse en parte por la naturaleza anómala del formato, que necesariamente se extiende de forma horizontal, es decir, tumbado, de forma yacente. A veces los escultores recurren a elementos postizos en aras de conseguir el mayor realismo posible, provocando de este modo sentimientos y estados tanto anímicos como psicológicos en el espectador. El escultor de la escuela de Valladolid Gregorio Fernández fue el creador de esta tipología en España, partiendo de los modelos ejecutados por Juan de Juni. Entre los ejemplares de *Cristos yacentes* destacamos el de El Pardo, ejecutado en 1605 por encargo de Felipe III y considerada una de sus grandes obras maestras. Ya estas imágenes se habían realizado con anterioridad, pero siempre formando parte de un conjunto mayor como el *Entierro* o *Llanto sobre Cristo muerto* (Juan de Juni, 1541-1545), pero Gregorio Fernández quiso colocar al Cristo yacente sobre un lecho, formando con él un solo cuerpo. Cristo está desnudo, se cubre con un pequeño paño de pureza a la vez que descansa sobre una sábana, mientras su cabeza y larga cabellera reposa sobre un cojín. Su cuerpo no está rígido, pues cae por su peso, pero igualmente se acerca a una realidad anatómica al



Cristo de El Pardo. Gregorio Fernández. 1605

poderse diferenciar los músculos; una de las manos la tiene abierta, y la otra semicerrada, la rodilla ligeramente doblada y la boca y los ojos semiabiertos; *la expresión dolorida del rostro parece ir serenándose en la paz de la muerte*²¹. La policromía está muy cuidada con el cabello de nogal apenas barnizado, las carnes ligeramente pálidas y algo quebrantadas, donde se adivinan las venas; abundante sangre mana de las llagas del cuerpo pero sin tumefacciones y como decoración, la almohada o cojín sobre la que reposa la cabeza que reproduce los típicos bordados de la época. Es una bella imagen, pero que no se aproxima a la realidad porque el escultor no interpretó

²¹ GÓMEZ – MORENO, María Elena. *Gregorio Fernández*. Instituto Diego Velázquez, del Consejo Superior de investigaciones científicas. Madrid. 1953. p. 25.

la realidad de cómo es un cuerpo muerto. El éxito de esta tipología se advierte en las muchas imitaciones y copias que se hicieron posteriormente. Fernández representa un estilo basado en un modelado anatómico muy realista que combina con un rico tratamiento policromado para así conseguir ese efecto ilusionista, además de usar elementos postizos como marfil para los dientes, cuero para las uñas y llagas, tela para la lengua o paños encolados para el sudario.

El espacio en el que se sitúa el Cristo yacente ya no está hecho, ni fabricado, ni esculpido, es la manifestación de una auténtica presencia, resultado cristiano de una encarnación y por lo tanto la imagen yacente no sería una mediación, si no el significado de la materia artística.

*Pero ¿cómo, por favor, podemos impedir que se adore a las imágenes?, o que se las ame. La forma viviente de Cristo sobre la tierra aún no era Cristo, sino la imagen bajo la cual lo vieron sus discípulos; tampoco nosotros podemos ver de aquellos a quienes amamos sino un cierto presentimiento más versátil y cálido de ellos que el de los artistas pueden imitar.*²²

También se pintaron a personajes ilustres en esta posición, y así cabe destacar el *Retrato de Alonso Cano en su lecho de muerte*, realizado en Sevilla por Pedro Atanasio Bocanegra, su discípulo, en el siglo XVII, o el del cardenal Richelieu pintado por Philippe de Champaigne a mediados de la misma centuria.



Cardenal Richelieu. Philippe de Champaigne. Siglo XVII

5.4 Alegoría de la Melancolía.

La melancolía es *el más conocido de los humores, todavía muy actual. No obstante, la antigua medicina consideraba a la melancolía una condición privilegiada, propia de artistas y filósofos*²³. En la Edad Media se creía que el cuerpo contenía cuatro humores relacionados con los temperamentos y que podía verse afectado por la

²² FREEDBERG, David. Op. cit. p. 236.

²³ BUSSAGLI, Marco. *El cuerpo humano. Anatomía y simbolismo*. Ed. Electa. Barcelona. 2006. p. 232.

alimentación y los movimientos planetarios. El humor dominante determinaba el carácter de la persona, por tanto se creía que un exceso de bilis negra causaba la melancolía, que a su vez era un estado asociado con las actividades intelectuales. De los cuatro humores este es el único que cuenta con una iconografía propia y difundida a partir del Renacimiento. La iconografía del melancólico se representa generalmente como una persona sentada sobre una piedra, con la cabeza apoyada en la mano y rostro que denota signos de tristeza. A esta alegoría se le suelen colocar como atributos diversos instrumentos de carpintería, la esfera, la rueda y el compás pero ocasionalmente le acompaña también una calavera.

La melancolía era la hija introspectiva de Saturno, y si existe una obra que represente en toda su complejidad las implicaciones tanto alquimistas como simbólicas del humor melancólico es sin duda, *Melancolía I*, de Alberto Durero, realizada en el año 1514²⁴. Durero la presenta como una joven alada, con una corona de verbena –planta que evitaba la demencia-, en ademán pensativo, con la mirada perdida, mientras sostiene en la mano un compás, con el que se pretende sugerir la inutilidad del saber humano. Este grabado tuvo una importancia de primer orden como difusor de esta iconografía.



**Melancolía I. Alberto Durero.
1514**

Esta joven alada o ángel, es la alegoría de la melancolía, que al apoyar la cabeza en la mano hace un ademán pensativo, que en la cultura renacentista se consideraba típico del melancólico puesto que indica reflexión y tristeza. El color oscuro de su rostro, a la sombra, alude a la fase de la alquimia del primer proceso de transformación de la materia que cambiará el plomo en oro, tanto en sentido espiritual como material. Justo encima de su cabeza, vemos el cuadrado mágico de Júpiter, que alude a la segunda fase de la alquimia, gracias a la cual la materia renace y se emblanquece, este cuadrado adorna la cara externa de la puerta del horno en el que se realiza la materia según la alquimia. Este cuadrado mágico tiene varios números, cuya suma siempre da 34 en

²⁴ KLIBANSKY, Raymond, PANOFSKY, Erwin y SAXLI, Fritz (1991). *Saturno y la Melancolía. Estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*. Versión española de María Luisa Balseiro. Alianza Editorial. Madrid. p.12.

todas las direcciones; se cree que la numeración de la fila superior corresponde a la fecha de la muerte de la madre de este artista, y en el centro es casi seguro que los números corresponden al año de realización de esta obra. En esta puerta se apoya una escalera con siete peldaños que alude a los siete planetas que gobiernan las diferentes fases de la labor del alquimista. El dodecaedro a los pies de la escalera, formado por pentágonos, es una referencia a la obra del alquimista y a la simbología del año y del hombre. Delante de éste dormita un escuálido perro que simboliza al planeta que gobierna la fase de la transformación de la materia, Saturno. Justo delante vemos varios instrumentos de carpintería que aluden al trabajo requerido en las diversas fases de la alquimia para obtener oro y finalmente, entre el ángel y el dodecaedro aparece una gran piedra redonda que tritura la materia, sobre ella un amorcillo alado simboliza la finalización del proceso alquímico, y a la vez es una metáfora de la propia alquimia, comparándola con un juego de niños.

La cantidad de elementos que se encuentran en la calcografía suponen las posibilidades creativas de la condición humana, pero también sus peligros. En la parte superior, un murciélago sostiene una filacteria donde se lee *Melencolia*, así como la constelación apocalíptica formada por el arco iris y el cometa en el cielo que evocan su lado oscuro. Por otro lado esta obra sería, a su vez, la confrontación con al menos una faceta de la vida del artista.

A partir de esta imagen, de alguna manera, quedó prefijada la figuración del humor de la melancolía, que acompaña al difunto en su catafalco o la evoca a partir de otros modelos, como pudiera ser el de la Magdalena, a la que normalmente acompaña una calavera. Dentro de esta fórmula, son ejemplos destacados *La Magdalena Wrightsman*, *la Magdalena del espejo* o *la Magdalena penitente*, pintada por George De La Tour en torno a 1640. A diferencia del grabado de Durero, la pintura de de la Tour es consciente de la fragilidad del hombre a la vez que incomparable grandeza de su vocación, sabedora de que el sacrificio conducirá a la paz y que la infinita



La Magdalena Wrightsman, la Magdalena del espejo o la Magdalena penitente. George De La Tour. 1640

distancia entre lo divino y lo humano está superada. Se trata de una imagen religiosa pues el pintor la elabora en torno a la idea de penitencia redentora, con un sentimiento de sacralidad, mostrando una forma correcta de utilización del espejo en el que la joven ve reflejado su interior, descubriendo en él la vanidad de las seducciones carnales.

Otra versión de la Melancolía se la debemos a Domenico Fetti (1622). En este caso se trata de un lienzo donde la protagonista rodea con su mano derecha una calavera, que alude al tema de la caducidad de la existencia y de la felicidad efímera concedida a los hombres en la tierra, mientras posa su cabeza sobre su mano izquierda. La presencia del cráneo sobre el que medita la mujer recuerda a la iconografía de la Magdalena penitente. El cuadro se completa con libros y pinceles, claros atributos de las artes, que simbolizan la vanidad del placer y del conocimiento.



Melancolía. Domenico Fetti.
1622

La postura también se pone en relación con *la personificación del Cristo de la humildad y paciencia*²⁵. Alrededor de los siglos XV y XVI se extendió por Europa esta iconografía de Cristo esperando el suplicio, que salvo pequeñas variantes se siguió usando hasta mediados del siglo XVIII. Esta representación se encuentra dentro del pasaje de la Pasión y se le representa sentado sobre una piedra, con una mano apoyada en la mejilla de forma melancólica, pues está esperando a su crucifixión. A veces se cubre con un manto púrpura, coronado de espinas, sosteniendo una caña en una de sus manos –pues así lo vistieron los soldados, sometiéndolo a escarnio público –.



Cristo de la humildad y la paciencia.
Taller de Garachico. Siglo XVIII

Esta fórmula iconográfica dejó huella en toda Europa a excepción del área mediterránea, pero tuvo especial importancia en Alemania y Países Bajos. En la

²⁵ MARTÍNEZ DE LA PEÑA, Domingo (1982): "Iconografía cristiana y alquimia: El Señor de la Humildad y Paciencia". En AA.VV.: *Homenaje a Alfonso Trujillo*. Tomo I. Aula de Cultura de Tenerife. Excmo. Cabildo Insular de Tenerife, p. 584.

Península Ibérica tuvo un papel muy reducido, mientras que en Canarias adquirió una gran importancia, sobre todo en el siglo XVII, destacando los producidos en los talleres de Garachico, caso del *Cristo de la Humildad y la Paciencia*, ubicado en la Iglesia de San Francisco y realizado en el taller de Francisco Alonso de la Raya, discípulo de Martín Andújar. Este Cristo tiene una imagen severa e intensa, de emoción contenida dentro de una piadosa y cometida quietud. El poder de emoción de su obra emana de su espíritu reconcentrado y pudoroso.

La misma postura melancólica suele acompañar a los yacentes en los monumentos fúnebres. Estas representaciones están destinadas a subrayar el sentido funerario del sepulcro y su imagen.

5.5 El triunfo de la muerte

*El tema consiste en la visualización de la muerte bajo la forma de un esqueleto a caballo o en un carro, empuñando una hoz o una espada, ocupada en matar a quien encuentra a su paso*²⁶. La iconografía del triunfo de la muerte se comienza a consolidar en Italia como un tema independiente durante los oscuros siglos de la pestilencia, hambre y guerra a partir del siglo XIV, con el fresco del Camposanto de Pisa, estructurada en diversos episodios cuya fuente de inspiración se encuentra en la literatura. El tema continuó vigente en el siglo XV y se difundió con éxito a partir del Quinientos por Europa septentrional, donde es interpretada como la *Danza Macabra* – citada en varias ocasiones con anterioridad- donde se unen vivos y muertos. Tanto la figura esquelética de la Muerte a caballo como el resto del género, deriva de las figuraciones apocalípticas y persistió durante cerca de tres siglos.

La Muerte, normalmente representada por un esqueleto o un cuerpo femenino decrepito, con pelo largo blanco y vestido negro andrajoso, puede aparecer a caballo o en un carro tirado por bueyes; otras veces va sentada sobre un ataúd y exterminando a los vivos que suplican piedad en vano. Puede portar variedad de armas, como una hoz, un arcabuz, o incluso arco, flechas y carcaj, que la ponen en relación con el propio Apocalipsis. Pero no es solo eso, sino que ésta también puede presentarse tocada y

²⁶ PELLEGRINO, Francesca y POLETTI, Federico. *Episodios y personajes de la literatura*. Editorial Electa. Barcelona. 2004. p. 323

vestida como una reina, coronada, con un cetro y sobre un carro triunfal. Así suele vérsela en muchos murales de cementerios, hospitales, iglesias, oratorios y casas privadas, pero también en algunos libros miniados.

El Triunfo de la Muerte une y muestra a su vez el consuelo y la calma, la instrucción y la ascesis mostrando la caducidad de la vida terrenal y la vanidad de las cosas mundanas, siendo esta una sátira, en ocasiones agria o violenta, que muestra como la muerte golpea de forma más instantánea a los jóvenes juerguistas y a las personas con más poder, tanto social como económico, mostrando así una intención didáctico – moralizadora de advertencia y consuelo.

Significativa es la tabla sobre *El triunfo de la Muerte*, pintada por Peter Bruegel entre 1562 y 1563. La tabla recoge –si no todas- la mayoría de los elementos iconográficos relacionados con ella y su triunfo, desde esqueletos y calaveras, hasta comida, animales como el caballo blanco -el corcel de



El triunfo de la Muerte. Peter Bruegel. 1562 – 1563.

la Muerte según el folclore anglosajón y germánico-, el cuervo o la libélula, instrumentos musicales como tambores o incluso la clepsidra o el reloj, que sujeta con su mano en clara alusión al avance del tiempo, de las estaciones y a la transitoriedad de la existencia. También aparece un tablero de ajedrez invertido que alude al azar, motivo recurrente en las alegorías sobre el destino del hombre. El paisaje presenta un cielo iluminado por siniestros resplandores y humos de incendios, vislumbrándose al fondo patíbulos, horcas y ruedas con cadáveres en descomposición, por lo que cabe pensar que en la pintura se plasman diferentes formas de morir, como la muerte violenta, las ejecuciones públicas y la muerte accidental, esta última observable en el lago de fondo donde apreciamos la presencia de un hombre boca arriba, que tiene el estómago hinchado, producto de ese ahogamiento accidental. En un segundo plano se puede observar el carro y la red de la Muerte, mientras arrecia la batalla de los humanos que

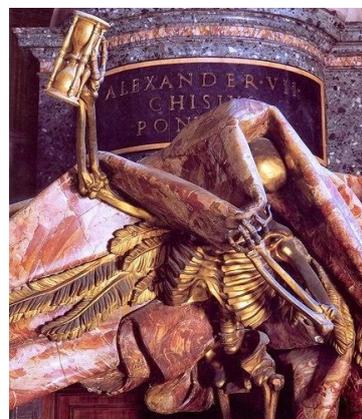
combaten contra el ejército de esqueletos. Cabe destacar que en la esquina derecha inferior, han sido pintados dos amantes indiferentes a cuanto ocurre a su alrededor pues parecen no darse cuenta del destino que les espera, absorbidos por la música.

6. ATRIBUTOS Y SU SIGNIFICADO

6.1 Reloj

A diferencia de la Edad Media, en la que el reloj aludía a la templanza, para los autores Modernos y los intelectuales barrocos, el reloj alude al tiempo que huye o a la vida que se escapa, por este motivo su presencia es frecuente en pinturas de vanitas, asociado a otros objetos como el espejo y/o la calavera.

El reloj se conceptualiza como una sucesión de instantes que, a medida que pasa el tiempo van marcando los puntos hacia la muerte. *Aunque cualquier tipo de reloj es válido a la hora de acompañar a la vanidad, el más frecuente es el Reloj de arena*²⁷, atributo del paso del tiempo, de las horas, del día, de la ocasión, de la juventud o vejez, del tiempo que se escapa, y de la muerte que se aproxima con el fin de recordarnos las postrimerías. Asimismo es atributo de la muerte, de la melancolía, de la templanza, del diablo y de la verdad. A veces aparece en manos de un personaje a quien se antropomorfa la misma noción, y así recordamos al esqueleto del monumento fúnebre de Alejandro VII, que le muestra el reloj de arena para recordarle que el tiempo transcurre de una forma rápida y constante, estando el fin cerca, y que nada se puede hacer para remediarlo. Otras veces el reloj lleva alas, reforzando la idea de fugacidad del tiempo.



Detalle del monumento fúnebre de Alejandro VII. Bernini. 1671 - 1678

El reloj también se asocia con Cronos –en la mitología griega- o Saturno – en la romana–. A este dios se le suele representar como un anciano canoso de aspecto taciturno, que en ocasiones aparece alado, empuñando una hoz debido a que en la Antigüedad se le asociaba con la agricultura, aunque con el paso del tiempo la guadaña

²⁷ CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Ed. Labor S.A. Barcelona. 1981. pp. 384-385.

pasó a considerársela como el instrumento que corta la vida del hombre. La imagen más conocida del dios lo presenta devorando a sus hijos, por temor a ser traicionado por alguno de ellos. *Esta metáfora se asimila con la imagen del tiempo, que devora todo lo que ha creado*²⁸. Con el transcurso de la historia le acompañarán otros atributos como el reloj o clepsidra. Así lo vemos en el monumento fúnebre de Fernando VI, señalando el retrato del monarca fallecido.

En 1656, los avances de la ciencia y las observaciones astronómicas, crearon en la sociedad una preocupación constante por medir el tiempo, fabricándose el reloj de péndulo por Christiaan Huygens, que idea también el muelle en espiral para los relojes de bolsillo. Estos modelos harán furor en las naturalezas muertas de la pintura holandesa.

6.2 Palmatoria con una vela o cirio encendido y/o apagado.

La vela en su palmatoria tiene la capacidad de iluminar la oscuridad, por lo tanto está asociada a mantener la llama de la vida. En el ámbito religioso, la vela encendida dentro de una iglesia o en un templo implica la presencia divina que imbuje el mundo ordinario, mientras que en los cementerios, ésta con su correspondiente llama, sugieren la continuidad de la vida, la muerte y el renacimiento.

Por otro lado, la vela se ha extendido como símbolo de la vida humana, tan frágil, inestable y débil como la llama de la minúscula candela. Por lo tanto, una candela o cirio apagándose o apagado evoca la fugacidad de la vida humana, por lo que es frecuente su presencia en las *vanitas*. En ocasiones puede aparecer el cirio apagado que al golpearlo un rayo de manera repentina, enciende la llama, que significa una nueva vida concedida por Dios, dentro de la tradición cristiana.

Tanto la palmatoria como la vela se representan también en los bodegones holandeses del siglo XVII sugiriendo el carácter transitorio de la vida, aunque también podría significar riqueza, pues está asociada a la Fortuna.

²⁸ PANOFISKY, Erwin. *Estudios sobre iconología*. Alianza Universidad. Madrid. 1976. pp. 93-137.

6.3 Calavera, esqueleto

La Muerte es hermana del Sueño –Tánatos e Hypnos – y ambos suelen representarse como *putti*, uno con la piel clara y el otro oscura, pero esta muerte se representa más a menudo a través de una calavera, o a través del esqueleto completo.

La calavera es la versión abreviada de la Muerte, y alude a la condición perecedera del ser humano, con sus cuencas sin ojos que miran fijamente y sus dientes que ríen irónicamente, mientras que su boca sin labios acusa. Es hueso, pero aún es reconocible como una cara, por ello es el símbolo de la vanitas. La calavera acompañaba en su celda a los religiosos y en 1687 se aconseja que la primera meditación se haga delante de ella y en el interior de una habitación con las ventanas cerradas. A partir de entonces ésta aparece asociada a los santos contemplativos, que pueden portarla en sus manos o tenerla cerca de su breviario y de su crucifijo. Así es cómo a menudo suele aparecer representado San Jerónimo, con barba de eremita y semidesnudo, con un león a sus pies, un libro, el capelo cardenalicio normalmente de color rojo, el crucifijo, y la calavera como símbolo de la vanidad y de meditación. A partir de la Contrarreforma el santo se hace acompañar por un ángel que toca una trompeta, como anuncio del Juicio Final. De este modo lo figuró José de Ribera en 1626, titulándose el lienzo *San Jerónimo y el ángel del Juicio*. En el ámbito español es corriente la presencia de la calavera desde finales del gótico pues aparece con asiduidad en las *vanitas* así como en las tumbas como recuerdo de la brevedad de la vida.



San Jerónimo y el ángel del Juicio. José de Ribera. 1626

La muerte, desnuda al cristiano de los disfraces con los que ha representado el escenario del mundo y la presencia de la calavera muestra que, independientemente de la condición social, los hace a todos iguales.

Respecto al esqueleto, es el cuerpo tras la fase de descarnamiento que, debido a su forma, se ha utilizado reiteradamente para aludir a la Muerte, pero no en su aceptación estática, sino de forma dinámica y agresiva, pues es activa porque ataca y

derriba. El esqueleto se ha convertido en un icono en muchas culturas como el intermediario simbólico entre esta vida y la siguiente pues constituye un símbolo funerario y una metáfora de la muerte. Es el testimonio tangible del tiempo de un individuo en la tierra.

En el cristianismo, los huesos representan la semilla de la resurrección de la carne, cuando los muertos se levanten de sus tumbas y se reencarnen para enfrentarse al Juicio Final. En este contexto es un símbolo positivo, pues le recuerda al hombre que tiene posibilidades de una vida después de la muerte. El esqueleto no es sólo un verdugo implacable de todo lo que vive, sino que también es una figura simbólica ambivalente, pues pone fin a la vida terrenal a la vez que abre la puerta a la resurrección y al renacimiento. El esqueleto es el protagonista de temas iconográficos con contenido moralista, como en las vanitas, en el triunfo de la muerte, es decir, en todo tipo de *memento mori* –frase latina que significa “recuerde que debe morir” haciendo referencia a la fugacidad de la vida –. Esta representación de la muerte se suele combinar tanto con relojes de arena, como con hoces, arcos y flechas.

Existen varias maneras de representar a la muerte en su forma de esqueleto, una de las tradiciones más antiguas fue atribuirle el rasgo de la ceguera, y así la vemos en obras góticas. Más adelante, en los siglos XVII y XVIII esta fórmula se mantuvo, aunque en vez de ciega se le coloca una venda que tapa las cuencas vacías. Cabe señalar que en la tradición popular de los países latinoamericanos, la iconografía del esqueleto adquiere una cómoda familiaridad, ayudando a las personas a afrontar el miedo a la muerte, así como a fomentar la fe en una vida después de la muerte, pero hay excepciones.

Fuera de Europa hay una forma de representar al esqueleto de gran impacto visual; se trata de *El arquero de la muerte* de la que destacamos la versión ubicada en el Convento de San Agustín de Lima, en Perú. La escultura de unos dos metros de altura fue esculpida en madera por Baltazar Gavilán a principios del siglo XVIII, y sigue el gusto escabroso y casi grotesco del barroco hispano. La muerte en forma de esqueleto sujeta el arco con el brazo derecho, en un intento de disparar su flecha. Este esqueleto



El arquero de la muerte.
Baltazar Gavilán. Siglo XVIII

era sacado en procesión el Jueves Santo por los padres agustinos. La obra tenía tal realismo que su escultor esa misma noche, bajo el néctar del alcohol, fue a dormir, y al despertar vio su propia escultura, pero no se acordaba que él mismo la había realizado, por lo que murió espantado.

Dentro de esta línea, en la catedral de Segovia, en la capilla de la Concepción, se conserva un interesante lienzo denominado *El Árbol de la vida*, pintado por Ignacio de Ríos en torno a 1650. Las figuras principales se sitúan a los lados del árbol, mientras que en la copa, hay un grupo de personajes celebrando un banquete, al tiempo que comen, ríen y tañen instrumentos musicales, figurando *La mesa de los pecados capitales*. Los personajes situados a ambos lados del árbol son el esqueleto, que porta una



El árbol de la vida. Ignacio de Ríos. 1650

guadaña, y a su lado un pequeño diablo que tira de una soga para que el árbol –medio cortado por su base– caiga. Al otro lado Jesús toca una campana, mirando a los inquilinos de la zona superior, para indicarles que ha llegado su hora. A los lados se pueden leer frases que alusivas al final de la vida. A la izquierda *MIRA QVE TE AS DE MORIR/MIRA QVE NO SABES QVANDO*²⁹ y a la derecha *MIRA QVE TE MIRA DIOS/MIRA QVE TE ESTA MIRANDO*³⁰.

6.4 Flores

La flor está asociada desde la Antigüedad con en concepto de brevedad de la vida, pues su belleza es efímera, ya que desde que se corta su tallo perece en poco tiempo, quizás por este motivo su presencia sea tan recurrente en los cuadros de naturalezas muertas y/o *vanitas*. A veces la flor se hace acompañar de insectos como moscas o libélulas, interpretadas como símbolos negativos, pues encarnan la imagen del demonio, especialmente la mosca pues generalmente se la asocia con putrefacción y suciedad, significado extensible a la lagartija o la rana.

²⁹ SEBASTIÁN, Santiago. *Contrarreforma y barroco*. Alianza Forma. Madrid, 1989. p. 123.

³⁰ Idem.

En otras ocasiones es una mariposa la que se posa sobre los pétalos. En este caso y atendiendo a las diferentes fases por las que este animal pasa a lo largo de su corta existencia, su presencia puede sugerir la idea de la salvación y resurrección por su poder de liberarse de la crisálida. No olvidemos que las mariposas son animales muy bellos pero de vida muy corta.

De toda la variedad de flores, el tulipán es el más representado. Esta flor originaria de Persia, fue llevada de Estambul a Viena por el cónsul austríaco en la segunda mitad del siglo XVI. Su cultivo se extendió al resto de Europa, teniendo una gran acogida, especialmente en Holanda. En el siglo XVII en este país se cultivaban más de ciento cincuenta variedades, y era una flor tan apreciada que en Amsterdam se creó una bolsa donde se comerciaba con los bulbos, pero la bolsa quebró en 1637 debido a una fuerte caída de los precios, generando una profunda crisis. Por ese motivo, amén de por su fragilidad, *el tulipán se convirtió en la reina de las naturalezas muertas en las pinturas del norte de Europa*³¹.

No obstante, en Italia crece una flor muy parecida llamada *Tulipa silvestris*, considerada como un emblema del sol, pues cuando éste cae la flor muere. En las *vanitas*, los tulipanes casi marchitos subrayan el mensaje de la vanidad y la caducidad de las cosas terrenas. A modo de ejemplo citamos una obra de Rubens titulada *Los cuatro filósofos*, pintada entre 1611 y 1612. Los cuatro retratados son el propio Rubens, su hermano Felipe, fallecido años atrás y discípulo de Lipsio, Justo Lipsio el célebre filósofo flamenco y Jan Woverius, sentados alrededor de una mesa. En la pared del fondo y dentro de un nicho hay un busto de Séneca y un pequeño búcaro con cuatro tulipanes, dos abiertos y dos cerrados. Los cerrados serían Felipe Rubens y Lipsio, mientras que los abiertos pertenecerían al pintor y Woverius, por lo tanto la composición conduce al tema de los vivos y los muertos, pues como hemos señalado, su

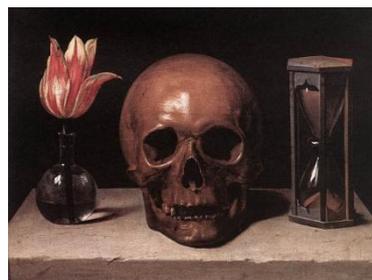


Los cuatro filósofos. Rubens. 1611 – 1612

³¹ IMPELLUSO, Lucía. *La naturaleza y sus símbolos. Plantas, flores y animales*. Electa Ed. Barcelona, 2003. p. 82.

hermano había fallecido, por lo que estos personajes nunca llegaron a encontrarse en Roma.

Interesante es igualmente la pintada por Philippe de Champagne *Naturaleza muerta con cráneo* o Alegoría de la vida humana, donde flanqueando a la calavera aparece a la izquierda un pequeño jarrón con un tulipán rojo, mientras que a la derecha vemos un reloj de arena.



**Naturaleza muerta con cráneo o
Alegoría de la vida humana.
Philippe de Champagne**

La flor del Jacinto también puede adquirir connotaciones fúnebres, si nos atenemos a la mitología. Ésta refiere que Apolo estaba enamorado de Jacinto, y al lanzar un disco, rebotó asestándole un golpe mortal a Jacinto. El dios desesperado y roto de dolor hizo brotar una flor alimentada con la sangre de su amado. Por este motivo, esta flor está ligada al luto, igual que el narciso. En la Antigüedad existía la creencia de que el narciso era una flor infernal, porque en un himno homérico dedicado a Deméter, se cantaba que la planta fue creada por Zeus a fin de complacer al dios de los Infiernos.

Otras plantas fúnebres serían la Anémona, por su breve vida, de modo que desde antiguo se la asoció con la muerte; de hecho en la antigua Grecia se plantaban anémonas alrededor de las tumbas. La leyenda, transmitida por Ovidio, refiere el amor de Venus por Adonis, provocado por una flecha disparada erróneamente por Cupido. *El joven murió al verse atacado por un Jabalí y de su sangre nació la frágil anémona*³². Posteriormente el arte cristiano la recuperó con idéntico significado, por lo que a veces la encontramos en la escena de la crucifixión, al menos hasta el siglo XVII.

Otros ejemplos serían la aguileña, la amapola y la rosa. La flor de la aguileña, debido a su nombre en francés, *melancholie*, fue asociada al ámbito fúnebre durante el Renacimiento. La amapola también lleva implícito el mismo significado. En la Antigüedad, Hypnos y Tánatos se hacían coronar con guirnaldas de amapolas. Los hermanos gemelos son los genios del sueño –el primero- y la muerte –el segundo-, su presencia por lo tanto aludiría al sueño de la muerte, de ahí que normalmente aparezcan mezcladas con otras flores en las ya varias veces mencionadas naturalezas muertas. Además las cualidades soporíferas de esta flor, llevan a quien la consume a caer en un

³² Idem. p. 108.

profundo sopor, que podría ser el eterno. Finalmente la rosa, flor que en la Antigüedad estaba ligada al culto a los muertos. *De gran belleza, su vida es muy corta y su presencia engañosa, pues su tallo tiene espinas que en algunos casos son venenosas*³³.

6.5 Jarrones con flores

El género pictórico del bodegón no siempre ha tenido el reconocimiento que se le merece pues ocupa el lugar más bajo dentro de la jerarquía temática de la pintura, al igual que las vasijas de cerámica, cestas, lozas, búcaros o jarrones, pero estos elementos en manos de los grandes pintores, se convierten en arquetipos. *Los búcaros ocupan, en el rango de lo cerámica, un puesto de honor. Los pintan misteriosos, quietos y blandos, siempre en destacado puesto dentro de la composición*³⁴.

En los Países Bajos, los jarrones o los floreros ya habían sido un motivo central y de repercusión, como las obras asociadas a la *Anunciación*, por ello a finales del siglo XV el tema tuvo cierta independencia, pero no se trató como un objeto independiente, ya que la temática central de la obra era otra, normalmente una persona de categoría, con el cual el jarrón o el florero estaba relacionado y realizado con motivos u ornamentaciones en coherencia con la obra. Es decir, en una pintura religiosa el jarrón tendrá motivos o incluso inscripciones en relación a la escena, o como ayuda al espectador para entenderla. Lo mismo sucede en el ámbito medicinal, pues se le otorgaban a las flores propiedades medicinales, y por lo tanto algunos jarrones tenían ornamentos o inscripciones relacionados con la curación. Pero el interés por independizar en su totalidad el jarrón comenzó a principios del siglo XVI, de hecho en el norte de Europa encontramos pintores especializados en este género. Normalmente las flores que se presentan suelen ser las anteriormente mencionadas, mustias e incluso perdiendo parte de sus pétalos, sugiriendo la pestilencia y putrefacción de los tallos dentro del agua. A veces se



Naturaleza muerta de flores. Ambrosius Bosschaert. 1614

³³ Idem. pp. 109-113 y 118-127.

³⁴ AA.VV. *El bodegón*. Galaxia Gutenberg S.A. Barcelona, 2000, p. 141.

observa la presencia de determinados insectos, caso de moscas, libélulas o mariposas, o joyas. Sirvan a modo de ejemplo el cuadro de Jan Brueghel el viejo *Búcaro de flores con joya* (1606) o el pintado por Ambrosius Bosschaert titulado *Naturaleza muerta de flores* (1614).

6.6 Animales.

A lo largo de la historia, los animales, ya sean de tierra, mar o aire, han sido representados con diferentes significados, relacionados tanto con la vida como con la muerte.

6.6.1 Animales de tierra.

Dentro del grupo de los animales terrestres, cabría destacar el perro, pues en la Antigüedad ha sido un animal asociado con la muerte, atribuyéndosele, al igual que al lobo, la función de psicopompo, es decir, acompañante del hombre al reino de los muertos. Así se suscitan divinidades mortuorias caniformes, como el dios Anubis, por ejemplo, en la mitología egipcia. Para otras muchas culturas el perro tiene la misión de vigilar y proteger los valores subterráneos indicados, siendo la versión más representada la del can Cerbero, el perro guardián de los Infiernos. No obstante otros pueblos como los israelitas o los musulmanes, lo consideraron exclusivamente bajo sus aspectos más sombríos.

Ya en la Edad Media la presencia del perro en una composición fúnebre significa lealtad, y así lo vemos acompañando al difunto en los monumentos fúnebres, dispuesto a sus pies. Este valor se consolida en el Renacimiento, llegando incluso al Barroco.

Por otro lado, el simio o el mono desde siempre han sido vistos con connotaciones negativas, al parecer caricaturas humanas. En Época Medieval este animal se asociaba con el mal o con el demonio, destacando por carácter frívolo y despectivo. Otras veces su presencia en según qué composiciones alude a la herejía e idolatría, pues hay obras en las que aparece un humano adorando a un simio y más adelante, aparecerán estos monos imitando acciones humanas. Igualmente, un mono encadenado simbolizaría el triunfo sobre las pasiones.

Asimismo la rata o el ratón también se asocian con la negatividad, especialmente desde la epidemia de peste negra que sacudió Europa en el siglo XIII, al considerársela transmisora de esta enfermedad mortal. También se les asocia con seres demoníacos hostiles al hombre por contaminar y devorar provisiones. Su antítesis es el gato, que por tener un comportamiento ambivalente, se le atribuyen varios simbolismos, desde la libertad hasta la muerte por su gran sentido de la vista, ya que pueden deambular en la más absoluta oscuridad sin ser vistos, apareciendo por sorpresa y de forma inesperada. Otro felino que también alude a la muerte es el león, por ser un mamífero carnívoro que devora sin piedad a sus víctimas. En algunos templos románicos aparecían colocados en las puertas de entrada aludiendo a la muerte del hombre viejo o pecador y a la necesaria renovación del creyente purificándose de sus lacras.

El caballo, desde un principio se creía que había sido concebido en las entrañas de la tierra, surgido de las tinieblas; se le consideraba el mensajero de la muerte, portador de ésta o psicopompo, manteniendo este papel a lo largo de la historia. También se le asocia con la oscuridad y lo irracional. Por otro lado, el caballo es también considerado un signo solar y mortuorio, pues al equipararse con el ocaso significaría el viaje del alma en ultratumba.

La serpiente es una criatura con gran ambivalencia pues se le atribuye desde un simbolismo de muerte y maldad hasta la vida, fertilidad, regeneración o curación. En la biblia tiene connotaciones negativas, y se le considera la encarnación del mal y del diablo, por tentar a Adán y a Eva en el Paraíso, pero esta negatividad también aparece en las alegorías profanas, simbolizando los vicios. A veces puede aparecer con una manzana en la boca, aludiendo al pecado original. La serpiente, al igual que la lagartija o el sapo, son considerados animales impuros, pues este reptil tiene una aceptación negativa, convirtiéndose así en un emblema del mal, apareciendo en naturalezas muertas o en escenas de bosque típicas de la cultura barroca del norte de Europa, transmitiendo mensajes que evocan la lucha entre el bien y el mal.

Otro animal temido por su relación con el diablo es la langosta, pues aparece sin previo aviso devorando las cosechas, recordando el pasaje de Moisés y la plaga de Egipto o el pasaje del Apocalipsis (9,7 – 11) donde estos animales adquieren rasgos demoniacos. Lo mismo ocurre con el escorpión, que desde tiempos antiguos se asocia con la muerte y la destrucción. Finalmente, a la araña también se la ve de modo

semejante pues teje su red, aparentemente inofensiva, para atrapar a sus presas. Así la vio la religión cristiana que, al igual que el diablo, teje su red para capturar las almas de los hombres atraídos por los vicios.

6.6.2 Animales de agua.

Dentro de esta categoría destacamos la ballena, porque es el símbolo supremo del mar, de la fuerza o del mismo demonio, al relacionársela con la leyenda de San Borondón –muy conocida en Canarias –, donde un grupo de marineros al divisar su lomo y creyendo que es una isla, desembarcan en ella. El animal espera a que celebren la misa, y al llegar la hora del sacrificio se sumerge, llevándose consigo a los navegantes, igual que el demonio se lleva consigo el alma de los incautos.

6.6.3 Animales de aire

Dentro de este bloque, uno de los más representados es el murciélago. Este mamífero se asocia con el mal porque odia la luz diurna y prefiere vivir en la oscuridad, igual que el diablo, que al ser un ángel caído, sus alas son muy similares por lo que en el terreno de la iconografía no es de extrañar encontrar a seres demoníacos con alas de murciélago. También la Biblia le atribuye valores negativos y asociándolo con ídolos paganos.

La lechuza, al igual que el búho, es atributo del sueño, de la muerte y de la noche, por lo tanto está considerada en Europa como un ave de mal agüero y fúnebre, es por ello que las clases bajas, temerosas, quisieron exterminarla creyendo así conjurar la adversidad. Lo mismo ocurre con el cuervo, pues por su pelaje negro, se le relaciona con el ámbito funerario, portador de desgracias y de malas noticias, pero es en la contrarreforma donde obtiene su atributo de mensajero de la muerte, pues con su graznido, similar a la palabra *mañana* en latín, parece presagiar una muerte inminente.

Por lo que respecta a los insectos, tales como la mosca, la libélula o el escarabajo, anteriormente mencionados, están relacionados directamente con la figura de la muerte, el mal o incluso el pecado. El caso de la mosca se debe a su pesado revoloteo por encima de los cuerpos en putrefacción, por ello muchos pueblos la

consideran portadora de espíritus malignos. El Renacimiento vio en la mosca un signo de descomposición, por lo tanto también se le atribuye el símbolo del tiempo, mientras que la tradición cristiana hace de la mosca la imagen de la avidez, la maledicencia y la tenacidad de las apetencias carnales, idea que se propaga hasta el Barroco.

En el caso del escarabajo, su simbología negativa se afianzó en el siglo XVII en la Europa del norte, pues podía llevar fuego en sus alas y extenderlo, y el fuego era uno de los enemigos más temidos.

Finalmente la mariposa está profundamente relacionada con la resurrección y la salvación debido a su metamorfosis, pues su salida del capullo bajo su definitiva apariencia alada evoca una salida de la tumba para una existencia mejor. La representación de un insecto con estas características más la mariposa alude a la constante e infinita lucha entre el bien y el mal.

6.7 Espejo

El espejo es atributo de la vanidad misma y de la lujuria. Interesante es el cuadro de Hans Baldung Grien titulado *Los dos amantes y la muerte*, donde una joven se recrea contemplando su rostro reflejado en un espejo, sin percibirse de la proximidad de la Muerte. El espejo tiene una naturaleza generalmente negativa, se presenta mediante el muto de Narciso o en las alegorías de la Lujuria – exaltación de la belleza carnal percedera-, la vanidad, que recuerda a la inconsistencia de las cosas visibles o la soberbia, estando incluso relacionado con la prudencia.



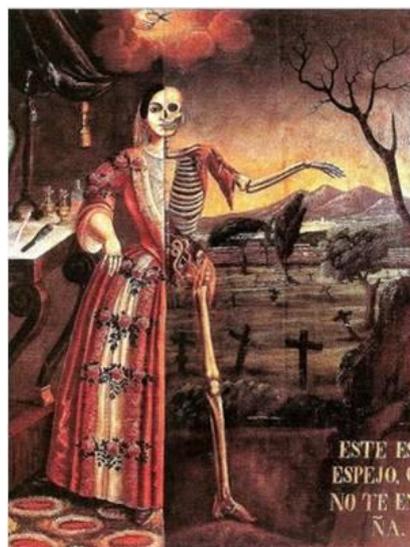
Los dos amantes y la muerte.
Hans Baldung Grien

El espejo también es el medio a través del cual el hombre puede contemplar las dimensiones de lo divino, porque la visión directa de la divinidad no le ha sido concedida a los mortales, bajo pena de ceguera o de muerte. Asimismo en el espejo puede estar reflejada la imagen de la Muerte, que desvela sin piedad la fugacidad de la belleza y la de la propia vida, porque las personas que en el espejo se contemplan ven su propia juventud y belleza, sin ver en ella su cualidad efímera y fugaz. *En su aspecto*

*mágico, el espejo es una herramienta del tramposo, un utensilio de la ilusión, que con frecuencia nos hace parecer más o menos de lo que realmente somos*³⁵.

El espejo es un recurso que utiliza el artista en sus obras como unión de dos mundos o dimensiones cognitivas, el mundo de las ideas y la realidad sensible, siendo este último su reflejo, algo que se podría comparar con el mundo real, en el que vive el hombre sin ser consciente de la transitoriedad de la vida, y el mundo existente tras la muerte, que llega sin previo aviso, son dos mundos diferentes, pero no por ello deja de ser real.

Muy interesante a pesar de haber sido pintado por Tomás Mondragón en 1856, es el cuadro que lleva por título *Alegoría de la Muerte*, que pertenece a la pinacoteca del Templo de la Profesa en México. El cuadro está dividido en dos. Una mitad presenta a una dama lujosamente ataviada, mirando fijamente al espectador; su brazo derecho descansa sobre una cómoda donde vemos perfumes, peines, afeites, etc. que aluden a la lujuria, dentro de un acogedor ambiente. La otra mitad solo nos presenta su esqueleto, con alguna andrajosa ropa, detrás un cementerio y un desolador paisaje. En la parte superior un hilo divide a cuadro por la mitad, y una mano sosteniendo una tijera, se dispone a cortarlo: el hilo de la vida. Hacia la derecha del lienzo se lee: *Este es el espejo que no te engaña*.



Alegoría de la Muerte. Tomás Mondragón. 1856

6.8 Bodegones o Naturalezas muertas.

El bodegón es un género que recoge una serie de imágenes concretas, protagonizadas frutas y hortalizas. Existen referencias clásicas de este género, que en la Antigüedad se llamaban *xénia*. La *xénia* era una especie de ofrenda alimenticia que se le hacía a los invitados en el interior del hogar, y que más tarde se pasó a representar

³⁵ AA.VV. *El libro de los símbolos. Reflexiones sobre las imágenes arquetípicas*. Taschen, Barcelona, 2011, p. 592

pictóricamente dentro de la casa. Plinio se refiere a este tipo de pintura como de *género menor*, de modo que existe documentación suficiente para corroborar que este género se viene practicando desde mucho tiempo atrás.

No obstante será a finales de la Edad Media cuando la pintura de naturalezas muertas cobró un nuevo vigor, aunque no se consideró género como tal hasta el siglo XVI, impulsado por la Contrarreforma. En el siglo XVII, en este tipo de pintura se quisieron ver alusiones a la fugacidad de la vida, por lo que estos cuadros serán valorados atendiendo a su valor didáctico y doctrinal. En España a estas obras se las conoció bajo el nombre de bodegones, que a su vez podían aparecer con o sin figuras.

En el siglo XVIII Palomino, clasifica los tipos de bodegones, colocando a las frutas y a las verduras –bodegón que trataremos en este apartado – en el *vegetativo*, teniendo aquí cabida –además– los árboles y las flores. De este modo, las *vanitas* tendrán una lectura exclusivamente didáctica, apoyándose en una fuerte carga de simbolismo, y muchos artistas encontraron en la representación de bodegones su manera de expresarse con un mensaje claro y sin pensar en otras lecturas. Dentro de esta tipología también sobresalió el llamado *bodegón de puntapié*. Se llamaban así *aquellos bodegoncillos que están en las esquinas con algo de comer, pero de poca monta, y el bodegón todo sobre una mesa, dándose así porque todo él se podía echar a rodar con un puntapié*³⁶.

Las frutas y verduras son las protagonistas y según su grado de madurez aluden a diferentes momentos de la vida terrena. Dentro de estos alimentos igualmente existe una diferenciación, pues hay frutas exóticas que suelen ser símbolo de riqueza, aunque algunos pintores las incluyeron en sus cuadros tan solo para hacer alarde de su técnica y maestría. En otros, la fruta no es tan apetecible, pues aparece si no podrida, a punto de ello, atrayendo a todo tipo de insectos. Esta fruta podrida o a punto de pudrirse representa la fugacidad de la vida, y al igual que en el caso de los jarrones de flores marchitas suelen congregarse a un buen número de insectos –especialmente moscas–, por lo que su significado es el mismo.

Muchas de estas frutas y verduras son alusiones fúnebres por sí mismas, o al menos tienen un significado negativo. Tal es el caso de la manzana, considerada como

³⁶ REVILLA, Federico. *Diccionario de iconografía y simbología*. Cátedra. Madrid, 2007, p. 97.

el fruto prohibido del árbol del conocimiento; alude al pecado original de modo que cuando aparece una manzana podrida o semipodrida en un bodegón, podría dar a entender que el hombre está en el paraíso, en la tierra y con vida, pero que cuando la manzana termine de pudrirse, el hombre será expulsado del paraíso e irá directo al infierno.

La naranja, al igual que la manzana, alude también al pecado original pues se puede identificar con el árbol del bien y del mal. El pepino también alude al pecado y simboliza la perdición humana debido a que es un fruto acuoso y de rápida reproducción que se consideró como una fuerza ciega y carente de control, pero si se representa junto a la figura de la Virgen María significa todo lo contrario, es decir, que no se dejó llevar por el pecado del que estaba rodeada, al igual que sucede con la manzana.

Caravaggio fue uno de los primeros artistas en representar este tipo de bodegón con su *Cesto de frutos* pintado en 1569. Independientemente de la alegoría de cada fruta o verdura, Caravaggio incorpora uvas, higos, membrillo, una pera y manzanas, sin preocuparse de mostrar la inmaculada pureza de la fruta, pues algunas están estropeadas y comidas por los insectos, otros están ya marchitos y la manzana tiene una picadura de gusano, lo que implica que esta comenzaría a pudrirse en poco tiempo. Con esto el artista quiere poner en manifiesto la temporalidad, no solo de la fruta, sino también del hombre. Un siglo después Balthasar



Cesto de frutos. Caravaggio. 1569



Cesta con frutos. Balthasar van de Ast. 1632

van de Ast pintó su *Cesta con frutos* (1632), donde la vanidad terrena y lo perecedero se ve acentuada por lo magullones, las partes podridas de la fruta, y las picaduras de gusanos, pero también aparecen insectos como la mariposa, moscas, libélulas e incluso una lagartija. Teniendo en cuenta la simbología mariana de la manzana ya mencionada, en la que encarna la libertad y el

triunfo sobre el pecado, y la alegoría de los insectos y la lagartija, asociados con el mal, este bodegón se convierte en una lucha constante del bien y del mal, la vida y la muerte.

En ocasiones en estos bodegones también puede aparecer fruta pelada y la cáscara depositada sobre la mesa, que dependiendo de la temática de la obra, puede tener diversos significados, pero normalmente la cáscara alude al *fruto del mal*³⁷.

6.9 Ruinas clásicas.

Evocar las grandezas pasadas conduce a la reflexión sobre la transitoriedad de las glorias terrenas. Así se justifica que las ruinas sean un fondo recurrente durante el Barroco.

Las ruinas fueron uno de los motivos principales relacionados con la idea de *vanitas*. Fueron valoradas ya con anterioridad por la poesía, en especial todo lo relacionado con las ruinas romanas. El primer ejemplo que conocemos data del siglo XII, y aparece en una elegía de Hildebert de Lavardin. Esta idea la retoma en el siglo XVII Joachim du Bellay, que describe las antigüedades de Roma en un poema, haciendo hincapié en el indudable paso del tiempo y en las consecuencias que esto conlleva:

*Mira este con orgullo, estas ruinas, y cómo esta
ciudad sometió el mundo a sus leyes,
dominándolo todo – y a veces a sí misma -,
se convirtió en víctima del tiempo que todo lo consume.*

*Roma ya no está, aunque sí su arquitectura.
Aún queda ante ti una sombra de lo que fue Roma;
después es como un cuerpo mágico,
como el cadáver salido de la tumba por la noche*³⁸.

Por ello las ruinas de Roma se convirtieron en un motivo didáctico pues gracias a su contemplación se ponía de manifiesto su inmortalidad y el recuerdo de sus mortales constructores. En la época barroca se desarrolla por completo el motivo de las ruinas como símbolo de la propia vanidad y de la mortalidad, mostrando la idea de que nada

³⁷ SCHNEIDER, Norbert. *Naturaleza muerta*. Taschen. Italia, 2003, p. 122

³⁸ BIALOSTOCKI, Jan. Op. cit p. 194

resiste al paso del tiempo, pues Roma en su momento fue un gran imperio que controlaba el mundo y un día sucumbió, igual que el ser humano. Por otro lado, las ruinas reafirman el hecho de que la obra realizada por el hombre es frágil e inestable ante la naturaleza y el paso del tiempo, con esto se podría hacer un paralelismo entre las ruinas y el cristianismo, en el que el ser humano, máxima creación de Dios, sucumbe ante el paso del tiempo y ante la propia naturaleza.

6.10 Homo Bulla

Este atributo se asocia a un hombre joven, simbolizando la inocencia y la ignorancia del destino último de la vida, por lo que se entretiene soplando burbujas de jabón que explotan ante sus ojos tras unos momentos de diversión.

Esta iconografía, cuyo significado está relacionado con que el hombre es una burbuja, está simbolizada por una o varias pompas de jabón, flotando en el aire, formando parte del amplio abanico de temas relacionado con las *vanitas*, que explora la fragilidad de la vida humana ante la muerte. El tema ha sido tratado por artistas tanto en su forma más simple como una vida quieta con las burbujas representadas flotando en el espacio superponiéndose sobre otros objetos. También se ha representado en escenas de género, donde el protagonista es un niño o un hombre joven que divertido se entretiene haciendo pompas de jabón con un canutillo, recogiendo el jabón con una concha de mar o una pequeña jarra de vidrio. Frecuentemente el personaje está desnudo para estar en concordancia con su esencia natural como una criatura vulnerable, y se rodea de otros indicadores simbólicos que sirven para proclamar la fragilidad de la vida y el hecho de que todo es vanidad. Entre estos símbolos están la palabra *nihil* -que significa nada-, dentro de cada burbuja, un jarrón de flores frescas, un brasero, una calavera, un reloj de arena y una mariposa, todo esto pone en relación, en un tono moralizante, la vida humana y las pompas de jabón, que aluden a la fragilidad, la futilidad y la breve longevidad. Todos estos elementos que refuerzan el significado de la transitoriedad de la vida tienen como objetivo desprestigiar la falta de conocimiento del hombre sobre la naturaleza efímera de la vida.

En este sentido destacamos el grabado de Hendrick Goltzius de 1594, que muestra a un niño apoyado en una calavera, haciendo pompas de jabón con un canutillo,

cuyo lema es: Quis evadet? (“¿quién se salva? “). La inscripción del grabado reclama una alegre apoteosis de la muerte, considerándola, al igual que en la Edad Media, como el umbral hacia la nueva vida eterna.



Niña haciendo pompas de jabón. Pierre Mignard. Siglo XVII

Los cuadros del pintor natural de Harlem Bartholomeus van Der Helst, titulado *Homo Bulla* o *Niño haciendo burbujas*, pintado a mediados del siglo XVII, o el de *Niña haciendo pompas de jabón* de Pierre Mignard (1612-1695), son un fiel exponente de lo que venimos comentando.

7. Conclusiones

A lo largo de este trabajo hemos descubierto la importancia de la iconografía de la muerte y sus representaciones a lo largo de los siglos XVII y XVIII, teniendo en cuenta siempre los antecedentes, para una mayor comprensión y entender por qué se la representaba de esa manera en el Barroco.

Esta iconografía, de una forma general, parece sencilla y no muy extensa, pero a la hora de ahondar en profundidad, y a medida que hemos ido consultando, tanto libros, como revistas, nos damos cuenta de la gran cantidad de información y obras que se realizaron en tan solo apenas dos siglos de historia.

A su vez, es interesante la comparación de un mismo tema, en una Europa dividida entre los países protestantes y la religión católica y su manera de ver el mundo, en la que los protestantes lo mostraban a través de diversas naturalezas muertas plagadas de flores, instrumentos musicales y numerosos objetos que aluden a la fugacidad de la vida, así como su interés por los avances científicos y médicos, mientras que la religión católica muestra al propio hombre como ser perecedero, siguiendo con la tradición medieval en la que cabe destacar la *Danza Macabra* o la *Leyenda de los tres vivos y los tres muertos*, siendo en ambos casos, el hombre el centro de atención y el centro de la fragilidad de la vida.

De la misma manera ha resultado agradable la búsqueda de información de las diversas tipologías y los atributos de la muerte utilizados en la Edad Moderna, cuyo significado ha perdurado incluso hasta nuestros días. Estos atributos, que aluden a la vanidad y a la poca durabilidad de la vida, pueden hacer pensar que en realidad todo lo que nos rodea alude a la propia muerte, pues todo lo material es perecedero y acabará desapareciendo antes o después.

Tras finalizar el presente, la concepción del mundo nos ha cambiado de una forma inconsciente, pues es imposible observar o interactuar con los objetos citados a lo largo del trabajo y no pensar en su significado y la historia que esconde detrás; historia que las personas en su día a día desconocen.

El trabajo no solamente ha alcanzado nuestras expectativas y objetivos, si no que las ha superado, pues a medida que buscábamos información y analizábamos obras, tanto de pintura como de escultura, nuestros básicos conocimientos se han tornado hacia una inquietud por querer saber cada vez más de este tema tan interesante pero a la vez, lamentablemente, con tan poca repercusión.

Para finalizar el grado de historia del arte no podemos imaginarnos realizando otro trabajo que no sea este, pues es un tema que nos ha interesado desde muchos años atrás, cuando las personas comenzaban a conocer lo que es la muerte y se asustaban, nosotros nos interesábamos, pues forma parte de todos nosotros, porque desde que nacemos estamos condenados a morir, y es algo que nos acompaña a cada momento de nuestra vida.

En este tema, en la iconografía de la muerte, aún queda una larga trayectoria por descubrir y obras para seguir analizando, por lo que el pensamiento de proseguir sobre esta línea es algo que ronda sobre nuestras cabezas antes incluso de comenzar con el Trabajo de Fin de Grado.

8. Bibliografía

AA.VV. *La humildad y paciencia de Cristo Nuestro Señor y la cofradía de la Misericordia*. Delegación de Cultura y Patrimonio del Excmo. Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna. La Laguna. 1997.

AA.VV. *El bodegón*. Galaxia Gutenberg S.A. Barcelona. 2000.

AA.VV. *El libro de los símbolos. Reflexiones sobre las imágenes arquetípicas*. Taschen. Barcelona. 2011

AA.VV. *Imágenes de la Muerte. Estudios sobre arte, arqueología y religión*. Coordinador Domingo Sola Antequera. Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna (SPULL) y Excmo. Ayuntamiento de Adeje. 2005

ALDERSERY – WILLIAMS, Hugh. *Anatomía. El cuerpo humano, sus partes y las historias que cuentan*. Editorial Ariel. Barcelona. 2013

ARNAU GUBERN, Elisa. *El Barroco en España*. Susaeta ediciones, S.A. Madrid. 2005

BATTISTINI, Matilde. *Símbolos y alegorías*. Ed. Electa. Barcelona. 2003.

BIALOSTOCKI, Jan. *Estilo e iconografía: contribución a una ciencia de las artes*. Barral Editores. Barcelona. 1973

BODART, Didier. *Rubens*. Carroggio, S. A. de Edicione. Barcelona. 1981.

BOUCHER, Bruce. *La escultura barroca en Italia*. Ediciones Destino. Barcelona. 1999

BUSSAGLI, Marco. *El cuerpo humano. Anatomía y simbolismo*. Ed. Electa. Barcelona. 2006.

CALERO RUIZ, Clementina. “Imágenes de la muerte en el Arte Moderno occidental”, en AA.VV. *Sobre el morir y la muerte*. Alfonso García (Ed). La Laguna. 2002.

CALERO RUIZ, Clementina. “La imagen de la Muerte en la plástica Moderna Occidental”, en AA.VV. *La imagen de la Muerte. Estudios sobre arte, arqueología y religión*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna (SPULL) y Excmo. Ayuntamiento de Adeje. 2005.

CÁMARA FERNÁNDEZ, Carmen. *Rembrant. Genio del claroscuro*. Editorial LIBSA. Madrid. 2009.

CARR-GOMM, Sarah. *Historia del arte. El lenguaje secreto de los símbolos y las figuras de la pintura universal*. Blume. Barcelona. 2009.

CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Nueva Colección Labor. Barcelona. 1981.

DE LA FLOR, Fernando R. *De Cristo*. Abada editores. Madrid. 2011.

ESPAÑOL BELTRÁN, Francesca. “Lo macabro en el gótico hispano”. *Cuadernos de arte español. Historia 16*. Madrid. 1992.

FREEDBERG, David. *El poder de las imágenes*. Cátedra. Madrid. 2009.

GIORGI, Rosa. *Santos*. Ed. Electa. Barcelona. 2002.

HUMBERT, Juan. *Mitología griega y romana*. Ediciones G. Gili, S.A. México, 1978.

Iconografía, Cristo de la Paciencia.

<http://www.academia.edu/8024442/Iconograf%C3%ADa_Cristo_de_la_Paciencia>

[Consultado en: 20 de Julio de 2015 a las 15:31]

IGUAL UBEDA, Antonio. “Cristos yacentes en las iglesias valencianas”. *Cuadernos de arte 13*. Institución Alfonso el Magnánimo y Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Valencia. Valencia. 1964.

IMPELLUSO, Lucía. *Mitos. Héroes e imágenes de los dioses y los héroes de la antigüedad*. Editorial Everest, S.A. Toledo. 2008.

IMPELLUSO, Lucía. *Héroes y Dioses de la antigüedad*. Ed. Electa. Barcelona. 2002.

IMPELLUSO, Lucía. *La naturaleza y sus símbolos. Plantas, flores y animales*. Ed. Electa. Barcelona. 2003

KLIBANSKY, Raymond, PANOFSKY, Erwin y SAXLI, Fritz. *Saturno y la Melancolía. Estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*. Versión española de María Luisa Balseiro. Alianza Editorial. Madrid. 1991.

- MÂLE, Emile. *El Barroco. Arte religioso del siglo XVII. Italia, Francia, España, Flandes*. Encuentro ediciones. Madrid. 1985.
- MARTÍNEZ DE LA PEÑA, Domingo. “Iconografía cristiana y alquimia: El Señor de la Humildad y Paciencia”. En AA.VV.: *Homenaje a Alfonso Trujillo*. Tomo I. Aula de Cultura de Tenerife. Excmo. Cabildo Insular de Tenerife. Santa Cruz de Tenerife. 1982.
- MEISS, Millard. *Pintura en Florencia y Siena después de la peste negra*. Alianza Forma. Madrid. 1988.
- OROZCO DÍAZ, Emilio. *Pedro Atanasio Bocanegra*. Facultad de Letras, Granada. 1937.
- PALMA, Ricardo. *Tradiciones Peruanas completas*. Editorial Aguilar, Madrid, 1968.
- PANOFSKY, Erwin. *Estudios sobre iconología*. Alianza Universidad. Madrid. 1972.
- PASCALE, Enrico de. *Death and Resurrection in Art*. The J. Paul Getty Museum. Los Ángeles, 2009.
- PELLEGRINO, Francesca, POLETTI, Federico. *Episodios y personajes de la literatura*. Editorial Electa. Barcelona. 2004.
- RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano*. Tomo I, volumen 2. Ediciones del Serbal. Barcelona. 1996.
- REVILLA, Federico. *Diccionario de iconografía y simbología*. Cátedra. Madrid. 2007
- ROSENBERG, Jakob, SLIVE, Seymour, y TER KUILE, H. *Arte y arquitectura en Holanda: 1600 – 1800*. Ediciones Cátedra, S.A. Madrid. 1981
- RUPERT MARTIN, John. *Barroco*. Libros de arquitectura y arte. Xarait ediciones. Bilbao, 1986.
- SCHNEIDER, Norbert. *Naturaleza muerta*. Taschen. Italia. 2003.
- SEBASTIÁN, Santiago. *Contrarreforma y barroco*. Alianza Forma. Madrid. 1989.
- SOLANA, Guillermo. *Lágrimas de Eros*. Fundación Caja Madrid. Madrid. 2009 – 2010.

THUILLIER, Jacques. *La obra pictórica completa de Georges de La Tour*. Editorial Noguer. Barcelona. 1974.

TOMAN, Rolf. *El barroco. Arquitectura, escultura y pintura*. Editorial Könemann. Barcelona. 2004.

VALDIVIESO, Enrique. *Pintura holandesa del siglo XVII en España*. Universidad de Valladolid. Valladolid. 1973

VALDIVIESO, Enrique. *Valdés Leal*. Ediciones Guadalquivir, S.L. Sevilla. 1988

VIVES – FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, Luis. *Vanitas. Retórica visual de la mirada*. Ed. Encuentro, S. A. Madrid. 2011.

WOLF, Norbert. *Durero*. Taschen. Madrid. 2006