

EL ESPEJO DE LAS VANIDADES

Alegorías pintadas sobre la muerte para la sociedad contemporánea



Josué Hernández

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA
Trabajo de fin de grado
Tutor: Severo Acosta

El espejo de las vanidades

Alegorías pintadas sobre la muerte para la sociedad contemporánea



ELEMEN

SVECTAG
NONONNIO

SINE BENIGNO DITIBENT R

Ginadebaxodepero
lapresioso, labor, ac n
paraq baxandosu ba
libre dellama celama



Josué Hernández Martín

El espejo de las vanidades

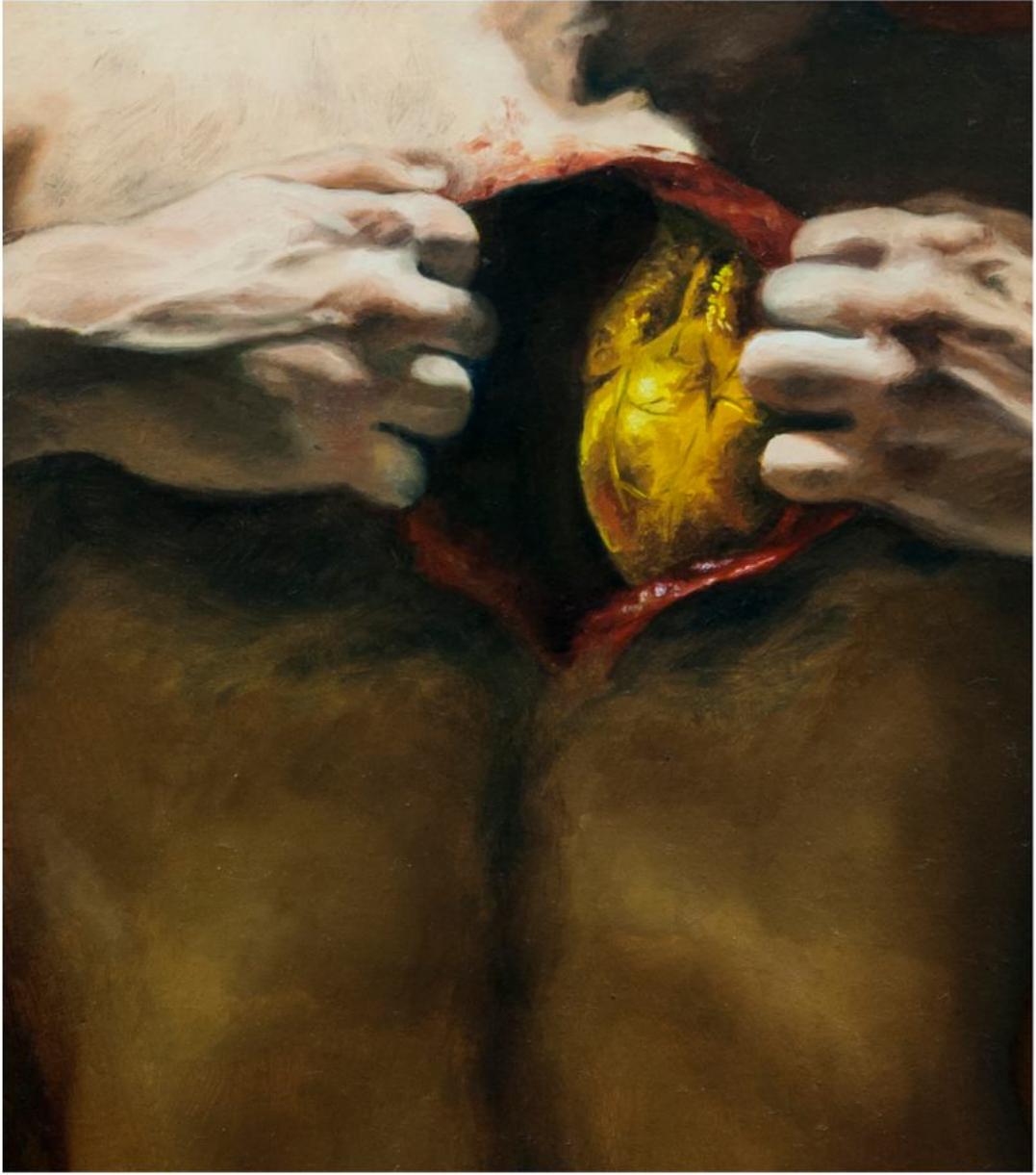
Alegorías pintadas sobre la muerte para la sociedad contemporánea

Universidad de La Laguna

Trabajo de fin de grado

Tutor: Severo Acosta

2017



Índice

9		Resumen/Abstract
11		Introducción
17		Capítulo 1 Referentes y contextualización del trabajo
17		1.1 La muerte como fenómeno cultural
38		1.2 El gran teatro del mundo. El Barroco y la Contrarreforma
56		1.3 Crisis de valores. Excesos y desenfrenos en una sociedad sin límites
62		1.4 Nuevos conceptos
72		1.5 Referentes históricos y actuales
79		1.6 Antecedentes académicos
109		Capítulo 2 Objetivos
111		Capítulo 3 Metodología
117		Capítulo 4 Desarrollo y resolución del proyecto
143		Capítulo 5 Catálogo
163		Capítulo 6 Conclusiones
167		Bibliografía

El espejo de las vanidades

Alegorías pintadas sobre la muerte para la sociedad contemporánea

The mirror of vanities

Painting allegories about death for the contemporary society

Josué Hernández Martín

Resumen. En este trabajo proponemos un proyecto pictórico que invita a la reflexión de la muerte y los pecados capitales. Para ello resulta fundamental un análisis de la muerte en diversas culturas y religiones, especialmente la cristiana, pilar base del pensamiento de la Contrarreforma, con el propósito de analizar el arte barroco vinculado con la muerte. De igual modo se tratarán cuestiones y problemas contemporáneos relacionados con la crisis socio-económica que han servido de fuente de inspiración para el proceso creativo.

Palabras clave: Muerte, barroco, vanidad, pecados, cuerpo humano, vicios, pintura, proyecto pictórico.

Abstract. This work we propose a pictorial project that invite to consider the death and capital sins. To that end it is essential an analysis of the death in cultures and religions, especially Christianity, which is the support of the Counter-reformation, with the objective of study the death in Baroque art. Also we analyze modern troubles associated with socio-economic crisis as a source of inspiration to the creative process.

Keywords: Death, Baroque, vanity, sins, human body, vices, painting, painting project.



Alegoría del Desengaño [pormenor] Josué Hernández, 2015



Introducción

El Mundo, tálamo injusto
de sus adúlteras bodas,
tengo que borrar, haciendo
que por todo el país corra,
en vez de sutil pincel,
la bronquedad de la brocha,
dejando sus bellas luces
manchadas de negras sombras

Pedro Calderón de la Barca:
Pintor de su deshonra, c. 1640

La muerte es un hecho inherente a cualquier ser vivo, un fenómeno que pone fin al ciclo vital de las plantas, de los animales y de las personas. Sin embargo, a pesar de que constituye un proceso natural inexorable, provoca en el ser humano una angustia y una incertidumbre constantes. Acrecienta tal sentimiento la necesidad de comprender el sentido de la vida terrenal, por lo que desde los inicios de la Humanidad como tal centró cuestiones filosóficas y religiosas en todas las culturas que han intentado arrojar algo de luz sobre el tema. Tratar una problemática como la muerte es algo complejo debido a las diferentes lecturas que pueden haber sobre ella, así como sobre la profusa literatura escrita al respecto desde el ámbito de la religión, la antropología o la filosofía, proyectadas luego con éxito en el arte.

Siempre he sentido un especial interés hacia la muerte en las diversas culturas y todo lo relacionado con las Postrimerías, que han configurado admirables hitos artísticos y gran cantidad de



manera, ya realicé varios trabajos al respecto en la Universidad de La Laguna: *Finis Gloriam Mundi*. Creencias y prácticas funerarias en Tenerife durante la Edad Moderna para la asignatura de Antropología Cultural; o *El triunfo de la muerte*. Devoción, culto y simulacro en torno a las postrimerías en los siglos XVII-XIX en Proyectos Expositivos, a los que podemos sumar los proyectos fotográficos *La Luz de la mirada*. Antología del retrato barroco o *Theatrum mundi*. Caravaggio, entre la luz y las sombras como estudios de luz y color en las obras del Barroco, además de otros trabajos análogos a la temática de la muerte. A raíz de ellos nace mi inquietud por reflejar mediante una serie de obras pictóricas esta preocupación por los problemas del siglo XXI.

Para comprender estas cuestiones, el primer capítulo realiza una mirada retrospectiva, en un sentido cronológico, a aquellas culturas cuya escatología ha ido construyendo una cultura de rico imaginario sobre la muerte. Ciertamente es que citarlas todas resulta imposible, por lo que se han seleccionado varias que han formado la base para comprender luego el arte y la cultura barroca, además del Budismo debido a la notable influencia que está teniendo el pensamiento oriental en nuestra sociedad. En especial, se ha desarrollado de forma pormenorizada el origen del Cristianismo, relacionado con la evolución del arte funerario y, en especial, de la religión católica y la Contrarreforma. El Concilio de Trento decretó en 1563 el uso de las imágenes como vehículo de gran eficacia a efectos de adoctrinamiento y propaganda, asentando uno de las bases del universo barroco: un arte que se convertía en un magnífico instrumento de propaganda orientado a la captación de masas. En este apartado destacamos la figura de Miguel Mañara Vicentelo de Leca y su Hospital de La Caridad de Sevilla, el mejor ejemplo del mensaje propagandístico en torno a la muerte en España y que propició la realización de los dos cuadros que pintó Juan de Valdés Leal y que se han convertido en claros referentes a la hora de abordar una obra bajo esta temática.

Continúa con un análisis de los problemas sociales derivados de la crisis económica y el mal uso de las nuevas tecnologías para



vincular nuestro trabajo con un público del siglo XXI. El capítulo también incluye algunos referentes importantes para la elaboración de este trabajo, algunos de ellos históricos como Juan de Bolognia [1529-1608], Gustave Doré [1832-1883] o el pintor granadino Luis Ricardo Falero [1851-1896]; así como pintores actuales que entremezclan el espíritu barroco con acabados contemporáneos de tintes academicistas como Arantzazu Martínez [1977-...] o Roberto Ferri [1978-...].

En el siguiente apartado tienen cabida aquellos trabajos que he realizado durante el Grado en Bellas Artes que, de algún u otro modo, han contribuido a la elaboración de este proyecto. Trabajar la mitología grecorromana derivó a estudios pormenorizados de la anatomía humana con el fin de mejorar en la técnica y el estilo. En este sentido cobran especial importancia los dibujos análogos en cuanto a la profundización de cuestiones de musculatura y estructura ósea, pero también la búsqueda de una naturalidad y la importancia de la expresión y características del rostro. Destacan dos obras en especial: Alegoría del Desengaño y Alegoría del paso del tiempo, que sirven como prólogo a este trabajo, formando en cierto modo parte de él.

Todo el proceso teórico y práctico queda recogido en los tres capítulos siguientes. En ellos podremos ver los objetivos perseguidos, tanto estéticos como materiales, al igual que la metodología seguida para realizar este trabajo, así como todo el proceso llevado a cabo que se ve ilustrado con fotografías. Concluye esta propuesta con el catálogo o galería final de las cinco obras que conforman el políptico.

Este trabajo quiere convertirse en una sencilla invitación a mirar de nuevo a la muerte, no de forma macabra o atemorizante. Aspira a la representación de una balanza personal en la que analizar y valorar nuestras cargas diarias, aquellas cosas que no nos aportan nada a nuestra vida, aquellas actitudes que no construyen una sociedad mejor, más humana, más caritativa, más desinteresada. Aunque aparecen elementos visibles de carácter contemporáneo, lo representado evita ser una visión tangible y realis-



ta de la temática. Es, de alguna manera, una interpretación simbólica con una visión muy sencilla y general de los problemas más acentuados que padece nuestra sociedad, clasificados en torno a la idea del conjunto de los pecados capitales, tan repetida en el arte.

Para el desarrollo de este trabajo se han consultado algunas publicaciones que resultan indispensables para tratar la muerte durante el Barroco. De ahí que resulte obligada la mención de *Contrarreforma y Barroco* [1989] de Santiago Sebastián López, pionero de los estudios iconológicos de España, que expone un análisis de los grandes temas del pensamiento contrarreformista, así como un estudio de la iconología del arte barroco español e hispanoamericano. Del mismo modo, el antropólogo italiano Alfonso di Nola nos acerca en dos volúmenes: *La Negra Señora. Antropología de la muerte y el luto* [2006] y *La Muerte derrotada. Antropología de la muerte y el duelo* [2007], que recoge todas las características culturales y los diversos aspectos de la problemática de la muerte desde una perspectiva laica. A ellos se suma la publicación *Vanitas. retórica visual de la mirada* [2011] de Luis Vives-Ferrándiz Sánchez, que aborda con éxito el estudio de las imágenes de las vanitas en el barroco hispano desde el punto de vista culturalista. Este volumen permite comprender cómo se construye esta idea tan compleja, conformada y construida a partir de otros temas que le dan cuerpo y amplían su sentido: la idea de la brevedad de la vida, la fugacidad del tiempo, la certeza de la muerte, la melancolía, el menosprecio del mundo, etc. Estas publicaciones son, en definitiva, grandes piezas de una línea de investigación que nos permite comprender el gran puzzle del Barroco.



Alegoría de la muerte [pormenor] Josué Hernández, 2017



Alegoría de la vanidad [pormenor] Antonio de Pereda, 1635



Capítulo 1

Referentes y contextualización del trabajo

1.1

La muerte como fenómeno cultural

Ha quedado establecido que todos los hombres deben morir
Heb 9, 27

Como sucede en muchos casos, tratar sobre una temática tan genérica implica necesariamente la alusión de los precedentes culturales que han ido construyendo el concepto y la imagen de la muerte a lo largo de la historia de la Humanidad. La muerte provoca una vorágine de sentimientos y emociones, en ocasiones conflictivos que, pese a tener ciertas características particulares en las diferentes sociedades, mantienen un origen común y una reacción constante ante ella¹. Religión y muerte van de la mano en las distintas culturas del mundo, pero citar las existentes y desaparecidas en este aspecto resulta algo abrumador, por lo que se antoja más oportuno mencionar aquéllas que han conformado la visión occidental actual.

Mesopotamia

El hombre mesopotámico mantenía una visión pesimista de la vida de ultratumba, ya que su concepción consistía en creer que, tras la muerte, el hombre se transformaba en un espíritu o fantasma [gidim] que vivía en un aterrador mundo subterráneo, descrito como un lugar polvoriento, frío y oscuro, aunque no tenía la idea de lugar de castigo sino como una estancia donde moraban las almas por la eternidad, pudiendo transformarse en seres demoniacos que ocasionaban desgracias y desdichas, in-

¹ Di Nola [2006]: 85.



cluso infligir dolor a los vivos si no habían tenido un final violento, su cuerpo quedaba insepulto o realizaron un mal tránsito entre ambos mundos². Esta descripción del Inframundo es equiparable al sheol o seol de los hebreos, como veremos más adelante. La inmortalidad del alma era algo exclusivo para las divinidades³ y la vida de los seres humanos estaba a merced de los caprichosos dioses que jugaban con ella de forma arbitraria, en quienes no cabía ningún concepto de resurrección. Sólo quedaban las hazañas realizadas en vida como memorial de perpetuidad en el tiempo.



Amuleto del demonio Pazuzu, periodo neobabilonio [s. VI a.C.]
Museo del Louvre, París

Egipto

La civilización egipcia ha pasado a la historia por ser una de las culturas que desarrolló con más notoriedad un boato especial respecto a la muerte. Tanto es así que gran parte del conoci-

² Ascalone [2008]: 267.

³ Ascalone [2008]: 269.



miento sobre esta antigua civilización radica en los testimonios funerarios, hallados en las numerosas tumbas que existen a lo largo del Nilo y que deja entrever una preocupación obsesiva por la muerte. A priori queda claro que el interés por estas cuestiones supera la estima concedida a la propia existencia terrenal⁴.



El juicio de Osiris en el libro de los Muertos de Nakht. 1350 - 1300 a.C.
The British Museum, Londres

Los egipcios desarrollaron un concepto de inmortalidad, patente en la existencia del denominado Más Allá y cuya proyección material queda patente en las construcciones de las primeras mastabas y pirámides escalonadas en torno al 2700 aC hasta las grandes edificaciones como las de Keops, Kefrén y Micerinos dos siglos más tarde, como verdaderas ciudades destinadas al reposo de los difuntos⁵. Para ellos, la muerte era fundamentalmente la separación de las cinco partes que conformaban al individuo. Tres de ellas estaban vinculadas con la condición material del ser humano: el cuerpo [khet], la sombra [shut] y el nombre [ren], pero existía también una parte espiritual, el ba, el conjunto de peculiaridades de la persona⁶, identificado por los griegos como la psique, y el ka. El último correspondía con una porción infinitesimal de la energía del universo y el principio vital compartido por todos los seres vivos⁷. En el momento del óbito, el ka se separaba del cuerpo y era necesario unirlos de nuevo. Para ello, y en previsión de posibles fallos en la momificación, se realizaban estatuas como sustitutos del difunto que sirvieran como nuevo soporte del ka. Por ese motivo, la conser-

⁴ Vivó [2010]: 32.

⁵ Damiano [2001]: 42.

⁶ Mascort [2011]: 30.

⁷ Mascort [2009]: 28.



vacación del cuerpo era imprescindible para aspirar al Más Allá, pues con ello se aseguraba la perpetuidad de la identidad del difunto, así como la pervivencia de su imagen terrenal y la unión de los componentes del cuerpo separados al morir⁸.

Para justificar algunas de las prácticas rituales los egipcios recurrieron a los mitos. Sirva como ejemplo el mito de Osiris, quien, asesinado por su hermano Set, es descuartizado y dispersado por todo Egipto. Su otra hermana Isis reconstruye el cuerpo para reanimarlo, siendo la primera momia. Es por ello que con el proceso de momificación el difunto se verá identificado con el dios Osiris, señor de los muertos, comenzando de esta forma la segunda vida⁹. No obstante, para ser equiparado al dios y renacer como él, el difunto debía demostrar que sus acciones en vida habían estado en consonancia con la maat, la justicia¹⁰. Ayudado por Anubis, debería superar el juicio ante Osiris, quien con la balanza pesaría el corazón del difunto para, según sus acciones, ser salvado o devorado por Ammit, un animal fantástico¹¹. Como veremos más adelante, la religión cristiana también utilizará la simbología de la balanza con las buenas y malas acciones en el momento de la muerte, tal vez una adaptación del mito egipcio.

⁸ Mascort [2009]: 30.

⁹ Dunand/Lichtenberg [1999]: 42.

¹⁰ Mascort [2009]: 30.

¹¹ Dunand/Lichtenberg [1999]: 46-47.



La pintura egipcia alcanzó un gran realismo en el arte funerario en época romana. La imagen del difunto, realizada sobre tabla, se colocaba sobre el rostro del cuerpo momificado. Retratos funerarios procedentes de El Fayum. Siglos II-III. Museo del Louvre



Las pirámides eran símbolos solares, vinculando el mundo superior con el mundo del dios Amón-Re, que servían para preservar la memoria de las personas enterradas en ella. Servían como lugar en el que se desarrollaban las ceremonias y rituales en honor al fallecido el día del enterramiento y podían acceder todas aquellas personas que quisieran presentar sus respetos al difunto¹². La decoración de las paredes tenía el poder espiritual de recobrar la vida, según la creencia de que aquello que se representaba por escrito tenía la capacidad de volverse real cada vez que era leído. De ahí que en los espacios funerarios se pintara toda clase de escenas vinculadas con la vida del difunto.

Grecia y Roma

Cuando se repartió el mundo tras la caída de los Titanes, Hades [más tarde el Plutón romano] se convertiría en el señor del inframundo. Con el mismo nombre los griegos denominaron a un lugar concreto, donde creían que eran acogidas las almas de los difuntos y recibía también el nombre de Erebo, Tártaro, Horco, Averno o Dis¹³.

Durante la época arcaica no existió la idea de «juicio» como en la cultura egipcia, sino que la persona aceptaba su destino: la moira. Es con Pitágoras y algunas religiones místicas griegas cuando aparece este concepto de juicio final, gracias al cual el alma pasaba por un examen ante los jueces del inframundo¹⁴. Sin embargo, será Platón quien dibuje luego la imagen definitiva en su obra *Gorgias*, donde refiere el tema sin tapujos:

«Es mi voluntad [la de Júpiter] que se los juzgue en una desnudez absoluta, libre de lo que les rodea, y que para ello no sean juzgados sino después de la muerte. También es preciso que el juez mismo esté desnudo, es decir, muerto, y que examine inmediatamente por su alma el alma de cada uno después que haya muerto, y que, separada de su parentela, haya dejado sobre la tierra todo este ajuar, para que así el juicio sea justo»¹⁵.

¹² Parra [2008]: 38.

¹³ Escobedo [2002]: 135.

¹⁴ Di Nola [2006]: 313.

¹⁵ Platón. *Gorgias* [1871]: 276. versión digital: <http://www.-filosofia.org/cla/pla/img/azf05115.pdf>



La desnudez será incorporada también en la adaptación a la escatología cristiana, como veremos más adelante. En la mitología griega aparecen igualmente Radamantis, Éaco y Minos, los tres jueces infernales, encargados de juzgar a las almas de Asia, Europa o aquellos casos más dudosos, respectivamente, además de Caronte, en el papel de psicopompo, que traslada a las almas de los difuntos a la otra orilla del río Aqueronte, las Moiras o representaciones del destino, las Erinias o Furias, Cerbero y toda clase de seres monstruosos como buen ejemplo de la creatividad del imaginario griego.

La imagen del juicio de las almas será incorporada casi íntegramente en la cultura romana¹⁶. Tras el juicio, las almas eran marcadas mediante una señal con el resultado de su destino: en el pecho si eran llevadas a los Campos Elíseos, cuya visión en los *Diálogos* de Luciano los cuerpos van engalanados con guirnaldas de rosas¹⁷; y en la espalda los condenados que eran confinados al Tártaro, donde recibirían toda clase de castigos¹⁸.

Japón y el budismo

Las escuelas de pensamiento orientales no influyeron en gran medida en la escatología occidental, pero es cierto que cada vez



¹⁶ Di Nola [2006]: 314-315.

¹⁷ Di Nola [2006]: 315.

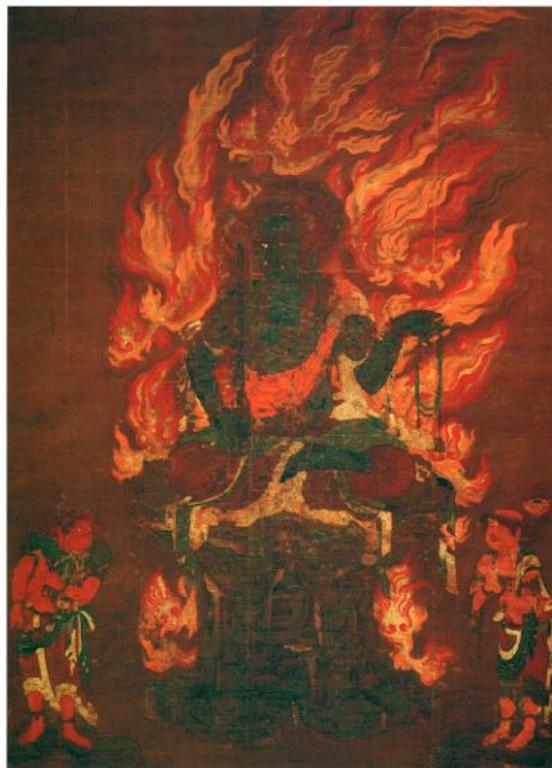
¹⁸ Escobedo [2002]: 136.

La barca de Caronte. José Benlliure, 1896.
Museo de Bellas Artes, Valencia



se incrementa la notoria adaptación de creencias y ritos en nuestro día a día. Así, la devoción a Buda bajo la advocación de Amida gozó de gran popularidad en Japón y en China desde el siglo VII. Se le invocaba ante la muerte como aquél que acompañaba a las almas tras su muerte y las acogía en el Paraíso de la Tierra Pura¹⁹. Amida hizo cuarenta y ocho votos para salvar a la Humanidad, renunciando así a la budeidad hasta que todos los seres creyeran en él. De esta forma, su culto fue el más extendido porque se consideraba el camino más sencillo e inmediato para alcanzar la salvación²⁰.

También existió una visión del infierno bajo el término *jigoku*, entendiéndose como un lugar de castigo de los condenados. Un concepto que no se introdujo hasta el siglo VII con el budismo, ya que no existía como tal en el pensamiento local²¹. Quedó reflejado en textos de Goshirakawa: «Mi cuerpo pesa por el mal karma y acabará en el infierno»²². El Karma, originario de India, fue adoptado rápidamente por religiones como el budismo o el hinduismo, y en nuestros días ha sido acogido con éxito en la cultura occidental. Una energía transcendental que funciona como una ley de causa-efecto, que radica en nuestros comportamientos y las consecuencias que se derivan de ellos y que con el tiempo se ha asociado con la creencia en la reencarnación, tanto humana como animal, frente a la idea de *paraíso* e *infierno* original.



Fudō Myōō es una de las deidades budistas que lucha contra el mal en el mismo infierno, usando una espada flamígera para combatirlo mientras salva las almas con una cuerda en la otra mano. *Fudō Myōō y los dos jóvenes asistentes*, mitad del siglo XI. Shōren'in, Kioto.

¹⁹ Menegazzo [2008] : 218.

²⁰ Menegazzo [2008] : 218.

²¹ Menegazzo [2008]: 360.

²² Menegazzo [2008]: 364.



*La destrucción del Templo de Jerusalén. Francesco Hayez, 1867
Academia de Venecia*

Judaísmo

La primitiva visión que los hebreos tienen de la muerte no acepta una vida de ultratumba, porque, según esta creencia, el hombre está compuesto por numerosos elementos que se separan en el momento de morir. El cuerpo vuelve al polvo del que nació y el resto de ellos regresan a su origen primitivo, impidiendo una reconstrucción del individuo²³. Esta creencia aparece reflejada en el libro segundo de Samuel: «Porque todos morimos y somos como el agua que se derrama en la tierra, que no puede recogerse»²⁴.

Sin embargo, más tarde apareció la figuración de un lugar donde habitaban las almas de los difuntos, denominado *sheol*, que era representado como una gran caverna subterránea, «porque todos están destinados a morir, a ir a la morada subterránea entre los hijos de los hombres que bajaron a la fosa»²⁵. Esta segunda visión, equiparable a la mesopotámica, quizás haya sido introducida en la tradición hebrea durante el exilio en Babilonia tras la toma de Jerusalén por Nabucodonosor en el siglo VI aC.

²³ Di Nola [2006]: 304

²⁴ 2 Sam, 14: 14.

²⁵ Ez, 31: 14



Sea como fuere, es evidente que esta creencia no da cabida a un juicio tras la muerte, sino que todos los actos son recompensados o castigados durante la historia y no en el más allá, ya sean con bendiciones, la plenitud de la extirpe o, en el caso contrario, enfermedades y la esterilidad.

Al margen de estas cuestiones, los escritos proféticos presentan una terminología que radica en la creencia de la resurrección colectiva, que poco a poco va transformándose en un juicio del que se diferencian los conceptos del bien y del mal: «Para el sabio el camino de la vida, que va arriba, para que se aparte del sheol, que está abajo»²⁶. De nuevo aparece la repetida escena del juicio sobre los actos, que «están inscritos en un libro»²⁷. La casuística judía en torno al juicio sigue siendo motivo de controversia entre fariseos y saduceos, aunque no considero que sea relevante en este trabajo. Lo que sí es de interés es que en la tradición oral judía aparece el premio del paraíso o el castigo del *gehenna*.

Este término probablemente tenga su origen en *ge ben-Hinnon* [Valle del hijo de Hinnom]²⁸, el lugar que dividía los territorios de las tribus de Benjamín y Judá en las murallas occidental y meridional de Jerusalén. Con el tiempo, la denominación del valle del torrente Cedrón que desembocaba en el valle de Josafat, en el que residía la sede mítica del juicio final y que estaba destinado como incinerador de basuras. De aquí deriva la probable relación entre la maldición y el fuego²⁹, mientras que el *Gan Eden* o jardín del Edén se opone al *gehenna*. Se trata, en cualquier caso, de un lugar localizado en el oriente del cielo al que están destinados los justos según la abundancia de sus méritos.

Cristianismo

La concepción de la muerte en la mitología clásica fue la mayor influencia para el conjunto de creencias y doctrinas referentes a la vida de ultratumba en la religión cristiana³⁰. Según Di Nola, el Cristianismo es la única de las religiones antiguas que transfor-

²⁶ Prov, 15: 24.

²⁷ Di Nola [2006]: 308

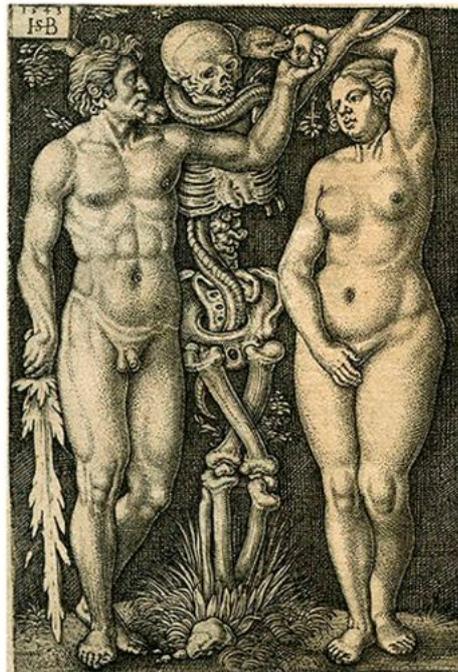
²⁸ Di Nola [2006]: 308.

²⁹ Di Nola [2006]: 309.

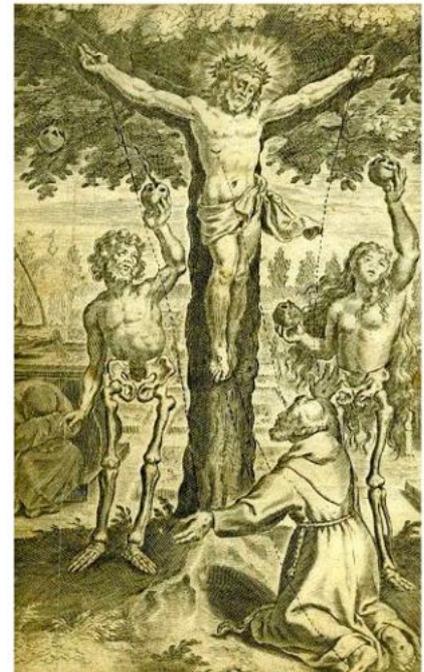
³⁰ Di Nola [2006]: 313.



transforma las contradicciones propias en la creencia mítica de un juicio, tanto particular como universal, en un discurso que intenta alcanzar soluciones lógicas, mientras que en el resto de religiones estas contradicciones no se ponen en evidencia y quedan sepultadas en la lógica mística regida por elementos prelógicos³¹.



Adán y Eva,
Hans Sebald Beham, c. 1543.



El árbol de la vida con la estigmatización de San Francisco
Raffaël Sadeler, 1666.

La teología cristiana de la muerte radica en el pecado original, introducida en el mundo por Adán y Eva. La figura de Cristo supone un punto de inflexión, pues al morir redime los pecados del hombre, vence a la muerte y genera la esperanza de la resurrección del alma. Desde este momento, los fundamentos de la existencia asumen nuevos valores atribuidos al vivir y al morir, y la muerte pasa de ser un drama final a un paso afortunado a la vida verdadera, es decir, la muerte física deja de ser muerte para convertirse en una nueva vida en Cristo³².

³¹ Di Nola [2006]: 299.

³² Di Nola [2006]: 100-101.

Esta coyuntura genera un nuevo enfoque en el cual no hay que temer a la muerte, sino desearse intensamente porque en ella



radica la unión del alma con Cristo. Al respecto resulta muy oportuno citar unos versos de Teresa de Ávila: «Cuan triste es Dios mío la vida sin Ti, ansiosa de verte deseo morir», «Mira que el amor es fuerte; / vida, no me seas molesta, / mira que sólo me resta, / para ganarte perderte»³³, en los que queda patente el oxímoron vida-muerte. Esta contradicción sólo puede comprenderse desde la fe: «Yo soy la resurrección y la vida; el que cree en mí, aunque muera, vivirá; y todo el que vive y cree en mí no morirá para siempre»³⁴ y marcará las pautas del pensamiento cristiano hasta nuestro tiempo.



Con el sacrificio en la cruz y la resurrección, Cristo vence a la muerte y redime del pecado original heredado por la humanidad. Cristo se convierte en un nuevo Adán, con el cual el ser humano comienza una nueva vida, junto con María como corredentora, la nueva Eva, quien restablece la dignidad de la mujer. *La redención de la humanidad*. Hieronymus Wierix, 1563

³³ Sobre este tema cabe destacar el repertorio de poemas escritos por la carmelita Teresa de Ávila [1515-1582] que ejemplifican esta idea.

³⁴ Jn, 11: 25.



De iglesia perseguida a iglesia triunfante. La devoción a los difuntos en la época paleocristiana

Los primeros siglos de su historia no fueron fáciles para los cristianos. A pesar de que desde el año 57 y en su carta a los romanos el apóstol Pablo recomienda la sumisión al Imperio y el pago de tributos al estado para evitar conflictos del Poder, un poco más tarde, en el año 64, el emperador Nerón ordena la primera persecución contra los cristianos, acusados de incendiar Roma. Durante los siguientes siglos se sucederán medidas similares con el emperador Decio [250-251]; Valeriano [258], en la que muere el pontífice Sixto II junto con su diácono Lorenzo; y Diocleciano [303-311], la más severa de todas. Estos hechos generaron una vida bajo el suelo de las ciudades, especialmente Roma, surcado de cementerios subterráneos con galerías, corredores y estancias que hoy denominamos catacumbas, que sirvieron de refugio para los cristianos durante las persecuciones producidas en época imperial³⁵. No era un hecho novedoso, puesto que sabemos que los etruscos ya utilizaban los hipogeos como sepultura, pero con el tiempo y el desarrollo de la identidad de la comunidad cristiana, se consolidaron no sólo como lugar de enterramiento sino también como espacios

³⁵ Torrecillas [2009]: 53.



Los mártires. Jules Eugène Lenepveu, 1855
Musée d'Orsay, Paris



de culto para la celebración de los ritos y veneración de los santos³⁶.

No hay dudas de que en estas construcciones se encuentra el origen del arte paleocristiano, en especial a partir del siglo IV cuando se comenzó a generalizar el recuerdo a los apóstoles y los mártires, cuyo fenómeno cultural acrecentó el uso de las catacumbas, pues existió la creencia de que los enterramientos *Ad sanctos*, es decir, cerca del cuerpo de algún santo o mártir, garantizaban su intercesión por el difunto³⁷. Lejos quedaban ya los tiempos de las *Domus Ecclesia* y primeras asambleas de fieles, siempre en ámbitos domésticos. A la vez, ello justifica que la veneración a los difuntos provocara una profusa decoración de estos recintos que se alternaron con la creación de lucernarios y muros de mampuesto enlucidos en blanco, que llegaban a conmover a los visitantes y devotos³⁸.

Los cuerpos allí enterrados, cuya valoración simbólica los convirtió en «templos del espíritu santo»³⁹, generaron una riquísima liturgia sobre la ceremonia del funeral, sepultura y la posterior veneración en los casos de apóstoles, santos y mártires. Entre otras circunstancias, ello explica que el cristiano se viera

³⁶ Torrecillas [2009]: 53-54.

³⁷ Villegas Rodríguez/Villanueva Cueva [2014]: 48; Torrecillas [2009]: 57.

³⁸ Torrecillas [2009]: 57.

³⁹ Cor, 1: 15-20.



Santa Cecilia de Roma. Stefano Maderno, 1600
Basilica de Santa María en Trastevere, Roma



obligado a practicar la inhumación como una de las siete obras de misericordia. Así, Agustín de Hipona [354-430] recoge que «si las vestiduras del padre y de la madre, o su anillo y recuerdos personales, son tanto más queridos para los descendientes cuanto mayor fue el cariño hacia ellos, en absoluto se debe menospreciar el cuerpo con el cual hemos tenido mucha más familiaridad e intimidad que con cualquier vestido», que lo expone como una práctica común de los sentimientos humanos⁴⁰.

Este obispo africano generó una nutrida literatura en torno a culto a los difuntos⁴¹ y describe ciertas prácticas, así como lo que podemos entender como normas morales para honrar y perpetuar la memoria del difunto, el sufragio de su alma y la redención de los pecados mediante la oración: «que no es inútil el cuidado de las almas piadosas y cristianas que se preocupan de todo esto en favor de sus difuntos»⁴². Pero quizá lo más interesante sea el matiz añadido a la creencia del juicio final, en la que se añade el poder de la oración para la salvación de las almas:

«Si eso es así, advierte que no ves con claridad cómo puede conciliarse tal opinión con aquello que dice el Apóstol: que todos compareceremos ante el tribunal de Cristo para que cada uno reciba el premio o el castigo según lo que haya hecho por medio del cuerpo. Porque esta sentencia del Apóstol advierte que hay que hacer antes de la muerte aquello que pueda ser provechoso después. Sin embargo, la cuestión se resuelve así: que hay que ejercitarse, mientras se vive en este mundo, con tal género de vida que permita adquirir méritos que capaciten luego a los difuntos; y por ese medio, según los sufragios que han procurado a través del cuerpo, sean socorridos después religiosamente en proporción a lo que hicieron por los demás. Pero hay difuntos a quienes no les sirve de nada todo esto, sea porque se aplican por aquellos cuyos méritos son tan malos que no son dignos de ser ayudados, o sea también porque se aplican por quienes tienen unos méritos tan buenos que ya no necesitan de tales sufragios»⁴³.

⁴⁰ Villegas Rodríguez/Villanueva Cueva [2014]: 47.

⁴¹ Podemos encontrar referencias a ello en *La Piedad con los difuntos*, *La Ciudad de Dios* o *Confesiones*, entre otros.

⁴² Villegas Rodríguez/Villanueva Cueva [2014]: 50.

⁴³ San Agustín, *La Piedad con los difuntos*, I, 2. [Versión española tomada de la siguiente dirección: http://www.augustinus.it/spagnolo/cura_morti/index2.htm]



Aunque en el año 313 Licinio y Constantino decretaron la libertad religiosa para los ciudadanos del Imperio, poco después, en 361, su sobrino Flavio Claudio Juliano, conocido como Juliano el apóstata, proclamó varias medidas encaminadas a restaurar el culto de los dioses romanos y erradicar así el Cristianismo, intento que fracasó⁴⁴, proclamándose la nueva corriente piadosa como religión oficial del imperio en 380. Acababan así siglos de persecuciones y martirios, pero, como es comprensible, todo ello dejó una profunda huella sobre la muerte y los desarrollos culturales en torno a sus prácticas, lugares de ejecución y concepciones simbólicas.

Memento mori. La peste negra y las danzas de la muerte.

Ubi sunt qui ante nos in hoc mundo fuere?⁴⁵

«No se había conocido nada semejante. Los vivos apenas eran suficientes para enterrar a los muertos»⁴⁶. Esta crónica de los Papas de Aviñón refleja los estragos que causó la peste negra en Europa durante el siglo XIV. La enfermedad, una bacteria transportada por ratas, llegó a las ciudades del Mediterráneo



El triunfo de la Muerte [pormenor] Pieter Bruegel el Viejo, 1562-1563.
Museo Nacional del Prado, Madrid

⁴⁴ Sánchez [2010]: 49.

⁴⁵ Este tópico literario, traducido como «¿Dónde están o qué fue de quienes vivieron antes que nosotros?» reflexiona por el paradero de los que han muerto.

⁴⁶ Valdeón [2011]: 94.



Danza macabra o Danza de la muerte. Bernt Notke, 1475-1499
Museo de Arte de Estonia [KUMU], Tallinn

a través de sus puertos desde la península de Crimea. El avance del contagio fue imparable, «como un humo negro, una epidemia que siega la vida de los jóvenes, un fantasma que no siente piedad por el semblante de los justos»⁴⁷. En poco más de dos años la peste negra llevó a la tumba a casi un tercio de la población europea. Los cadáveres se amontonaban en las calles de las ciudades desiertas, cuyos cementerios no tenían espacio para enterrar los cuerpos o, en muchos casos, nadie que lo hiciera. Muchos sacerdotes huyeron en un éxodo marcado por el miedo y la incertidumbre, a los que se sumaba las grotescas imágenes de los cadáveres en descomposición que «dejaban escapar un hedor insoportable: el sudor, los excrementos, la saliva y el aliento eran tan fétidos que abrumaban»⁴⁸.

Ante ese panorama, resulta lógico que la muerte adquiriera una imagen macabra y repugnante entre la soledad y el silencio opresivo que envolvía el continente y que, junto con el pensamiento marcado por la tragedia, darían forma a un gran número de tópicos retóricos en buena parte de la literatura medieval sobre la vida y la muerte. De inmediato sus ideas y concepciones simbólicas eran transmitidas a la feligresía por

⁴⁷ Así describía la epidemia el poeta galés Jeuan Gethin, que falleció de peste en 1349.

⁴⁸ Así lo recoge un cronista francés, citado por Esteban/Calderón [2010]: 75.



medio de sermones y homilías, pinturas en iglesias y monasterios o algunos métodos más simplificados y eficaces como las artes moriendi ilustradas o las danzas de la muerte⁴⁹.

La putrefacción y la descomposición del cuerpo alcanzaba a reyes, príncipes, nobles, caballeros, damas, obispos, frailes, monjas, papas, ricos y pobres. Se acentuaba el pensamiento del poder igualatorio de la muerte y la renuncia a las vanidades del mundo, recogido en el mote *Aqueo pulsat pede* [bate el tallo igualado], que versa sobre la igualdad de todos los hombres equiparados con la muerte⁵⁰. Con las *Danzas de la Muerte*, la imagen del esqueleto comienza a tener una personificación alegórica de la muerte que rompe con la idea del mundo antiguo, que aludía a una persona muerta o a su fantasma⁵¹. Al contrario, en estos momentos las danzas macabras se recrean en los aspectos más humanos de la muerte, en lo más corporal y, en definitiva, en el horror que produce⁵².

Estas reproducciones eclosionaron durante los siglos XV y XVI por toda Europa. Siva de ejemplo al respecto que en 1538 Hans Holbein el joven [1497-1543] publicaba 49 grabados en madera de la *Danza de la muerte* a la vez que compuso, tam-

⁴⁹ Di Nola [2006]: 108.

⁵⁰ Vives-Ferrándiz Sánchez [2011]: 216.

⁵¹ Vives-Ferrándiz Sánchez [2011]: 215.

⁵² Rodríguez Pelaz [1999]: 277.



Letras capitales «A», «B» y «E» correspondiente al *Alfabeto de la Muerte* de Hans Holbein el joven, realizado hacia 1538.

bién sobre madera, un original abecedario de 24 letras capitulares con la muerte como protagonista que se conocería como *El alfabeto de la muerte*. Las Danzas de la Muerte beben de una tradición anterior que unifica el diálogo con la muerte, la brevedad de la vida, la igualdad de la vida y el desprecio de las riquezas terrenas⁵³. Se forja así parte de los repertorios que la cultura barroca convertiría más tarde en un tema recurrente, tal y como podemos constatar en un soneto que Diego Saavedra Fajardo [1584-1648] escribía en sus *Empresas Políticas* [1640] dedicadas al príncipe Baltasar Carlos:

Este mortal despojo, oh caminante,
triste horror de la muerte, en quien la araña
hilos anuda y la inocencia engaña,
que a romper lo sutil no fue bastante,
coronado se vio, se vio triunfante
con los trofeos de una y otra hazaña,
favor su risa fue, terror su saña,
atento el orbe a su real semblante.
Donde antes la soberbia, dando leyes
a la paz y a la guerra, presidía
se prenden hoy los viles animales,
¿Qué os arrogáis, ¡oh príncipes!, ¡oh reyes!,
si en los ultrajes de la muerte fría
comunes sois con los demás mortales?

⁵³ Sirven de ejemplo el poema de *Vado Mori*, el *Dialogus mortis cum homine*, el tema de *Ubi sunt?*, los libros de *Ars moriendi*, el *contemptus mundi* o el *Encuentro de los tres vivos y los tres muertos*. Vives-Ferrándiz Sánchez [2011]: 215.

El contexto vivido entonces en la Europa medieval desencadenó un escepticismo vago e inconfeso, basado en que «el hombre y la bestia tienen la misma suerte: muere el uno como la otra; y



Las danzas de la muerte fueron un gran referente en el siglo XVI y sirvieron de inspiración para un famoso grupo de 51 dibujos realizados entre 1523 y 1535 por el pintor alemán Hans Holbein el Joven. Sobre estas líneas, *La Emperatriz* y *El Abogado*.

ambos tienen el mismo aliento de vida. En nada aventaja el hombre a la bestia, pues todo es vanidad. Todos caminan hacia una misma meta; todos han salido del polvo y todos vuelven al polvo» [Eclesiastés, 3: 12, 20], es decir, de nada sirve esforzarse en hacer un buen uso de la vida, en ser virtuoso y marcar la diferencia entre una persona buena y una mala⁵⁴.

Al margen de estas cuestiones, aparece también la muerte de los santos como modelos devocionales, al ser ejemplo del *buen morir* o la *buena muerte*, porque a ojos de los fieles devotos una vida de santidad tenía reflejo en un óbito pacífico y sereno, tal y como evocaron los fallecimientos de San Francisco de Asís [1182-1226] o de Santo Domingo de Guzmán [1170-1221]. Este fenómeno conllevó que las imágenes de la muerte se adaptaran a una nueva moral en la que el morir bien equivaldría a vivir rectamente, de forma paralela a un tono macabro y amenazador que implicaba un morir constante y cotidiano que rechace la mala muerte, imprevista, rápida e inesperada. Esta preparación diaria conllevó una profunda tristeza y melancolía que más tarde recogerá el pensamiento barroco, alimentado por el des-

⁵⁴ Di Nola [2006]: 113.



*La muerte de Santo Domingo [pormenor] Anónimo, primera mitad del siglo XVIII
Parroquia de Santo Domingo de Guzmán, La Orotava*

precio de uno mismo y del mundo⁵⁵. Además, en este cambio de mentalidad radica buena parte del desarrollo de las órdenes mendicantes de franciscanos y dominios, cuyos sermones criticaban el materialismo y la ostentación de los bienes materiales de las clases dirigentes, así como la decadencia de la sociedad⁵⁶. Un buen ejemplo es la prédica XXVIII del fraile dominico Jerónimo Savonarola [1452-1498], que aconseja que:

«ve a menudo a ver enterrar a los muertos, a las sepulturas, contempla frecuentemente a los moribundos, deléitate cuando te enteres de que está muriendo un pariente o amigo tuyo o cualquier persona, observándolo morir, y después ve a ver cómo lo entierran, y considera bien qué cosa es el hombre y cuán transitorio es; y te guardarás mucho del pecado. Y si también tu eres muy frágil, haz que te pinten la muerte en tu casa y lleva también en tu mano un relicario con un hueso y míralo a menudo; y cuando te sientas tentando por las ambiciones, recurre a la muerte»⁵⁷



⁵⁵ Di Nola [2006]: 113-114.

⁵⁶ Rodríguez Pelaz [1999]: 279.

⁵⁷ Di Nola [2006]: 114.

Bajo *la Trinidad* de Masaccio se halla un esqueleto que revela la siguiente advertencia: lo fu già quel que voi sete: e quel chi son voi ancor sarete [yo fui lo que tú eres y tú seras lo que yo soy] *Sagrada Trinidad, con la Virgen, San Juan y donantes [pormenor] Masaccio, c. 1425-1428. Iglesia de Santa Maria Novella, Florencia.*



Los siete pecados capitales

Peccantem me quotidie, et non poenitentem,
 timor mortis conturbat me.
 Quia in inferno nulla est redemptio,
 miserere mei, Deus, et salva me⁵⁸.

Esta frase latina extraída del Responsorio I del Nocturno tercero del Oficio de Difuntos fue muy popular a finales de la Edad Media. Fundamentalmente, la doctrina eclesiástica más depurada defendía que la mala muerte corresponde a la muerte en pecado mortal. Así, el Nuevo Catecismo de la Iglesia Católica define que el pecado es «una falta contra la razón, la verdad, la conciencia recta; es falta de amor verdadero para con Dios y para con el prójimo, a causa del apego perverso a ciertos bienes. Hierde la naturaleza del hombre y atenta contra la solidaridad humana»⁵⁹.

Savater explica que los pecados adquieren la categoría de capitales cuando originan otros vicios, como expone Santo Tomás [1225-1274] en sus escritos:

«Un vicio capital es aquel que tiene un fin excesivamente deseable, de manera tal que en su deseo un hombre comete muchos pecados, todos los cuales se dice son originados en aquel vicio como su fuente principal»⁶⁰.

La teología culta enumera y clasifica en siete los llamados pecados capitales: La **soberbia**, que bajo una definición tomística se refiere al apetito desordenado de la propia excelencia; la **avaricia**, afán desmedido de poseer y adquirir riquezas para atesorarlas; la **gula**, exceso en la comida o bebida, y apetito desordenado de comer y beber; la **envidia**, o deseo de poseer bienes ajenos; la **pereza**, negligencia, tedio o descuido en las cosas a que estamos obligados; la **ira**, o violencia y agresividad hacia el prójimo; y la **lujuria**, o deseo excesivo del placer sexual⁶¹.

⁵⁸ Traducido dice: «Cada día pecco contra Tí y no me arrepiento. El temor de la muerte me entristece porque en el infierno no hay redención. Ten piedad de mí, ioh Dios! y sálvame». Queda recogido en Llorens Cisteró [2010]: 48.

⁵⁹ Catecismo de la Iglesia católica [1992]: artículo 1855. [Versión española tomada de la siguiente dirección: http://www.vatican.va/archive/catechism_sp/index_sp.html]

⁶⁰ Savater [2005]: 14.

⁶¹ Las definiciones están tomadas de la Real Academia de la Lengua Española, a excepción de la ira y la envidia, usándose las descripciones aportadas por Di Nola [2006]: 134.



Mesa de los pecados capitales. Jheronimus van Aken [El Bosco], c. 1505-1510
 Museo Nacional del Prado, Madrid



Todas ellas pueden comprenderse como una violación de ciertas normas morales o, como expone con claridad Savater, un listado de advertencias sobre los peligros que puede acarrear la desmesura frente a lo deseable. Lo verdaderamente importante es que, a pesar de ser una expresión ética social y comunitaria, mantienen una vigencia traducida a leyes, valores y normas morales de nuestras sociedades contemporáneas, que han servido como base para la realización de este proyecto.

La *Mesa de los Pecados Capitales* [c. 1505-1510] del pintor Jheronimus van Aken, conocido como El Bosco [1450-1516], es una obra importantísima como referente de esta temática. Aunque no es el único artista que aborda representación que sirve para reflexionar sobre los vicios que acechan a la humanidad⁶⁴, sí adquiere un papel destacado al unificar los siete pecados en una sola tabla, pintados en torno a un círculo identificado como el ojo de Dios, que todo lo ve [aparece la filacteria *Cave cave d[omin]us videt* [cuidado, cuidado, Dios está mirando], y en cuyo centro figura una imagen de Cristo como varón de dolores saliendo del sepulcro. Junto a ellos aparecen también en cuatro círculos la representación de las postrimerías del hombre: muerte, juicio, cielo e infierno. De acuerdo a ello, la tabla del Bosco pone en relación la omnipresencia de Dios, la libertad del hombre y las consecuencias del pecado. La humanidad parece haber perdido la razón y se deja dominar por el pecado, pero la imagen de Cristo avisa que no todo está perdido y sirve como advertencia para el pueblo cristiano⁶⁵.

⁶⁴ P. Bruegel realiza una serie de grabados sobre los pecados capitales en 1558.

⁶⁵ Ver: Ficha técnica de la obra en www.museodelprado.es.



1.2

El gran teatro del mundo. El Barroco y la Contrarreforma

Deleitar y conmover. La consolidación de un estilo

El origen del Barroco es algo confuso en cuanto a fechas, pues se trata de una difuminada transición del Renacimiento marcada por un pesimismo exacerbado ante conflictos políticos entre las naciones europeas, epidemias y hambrunas. La austeridad se hacía eco durante el pontificado de Pío IV [1559-1565], donde la vida en la Corte de la ciudad de Roma «es humilde, en parte por la pobreza, pero también debido al buen ejemplo del cardenal Borromeo [...]. Ellos [el clero] se han retirado por completo de toda clase de placeres [...] Este estado de cosas han sido la ruina de artesanos y comerciantes»⁶⁶. El mundo será concebido como la obra alegórica *El gran Teatro del Mundo* del dramaturgo español Pedro Calderón de la Barca [1600-1681], cuya metáfora recorrerá desde finales del siglo XVI hasta avanzado el siglo XVIII, en una época de marcados contrastes donde los seres humanos proceden como actores en un escenario ante la presencia de Dios⁶⁷.

El arte sucumbió a las pautas del Barroco en todas sus manifestaciones, ya fuera la arquitectura, la pintura, la literatura, la música o el teatro. Con el tiempo, la arquitectura se volvió extravagante y orgullosa, mientras que la pintura pasaría a ser tenebrista y desconcertante. El nuevo estilo, exaltado y efec-tista, buscaba impresionar, convencer, agitar nuestro interior. Sin embargo, frente a tanta ostentación material, se hallaba la seriedad profunda de la fe en contraposición del disfrute des-inhibido de los sentidos, la conciencia de la inevitabilidad de la muerte⁶⁸.

⁶⁶ Así lo describían los venecianos enviados para informar desde Roma. Wittkower [2007]: 21.

⁶⁷ Borngässer/Toman [2012]: 7.

⁶⁸ Borngässer/Toman [2012]: 7.

Como el teatro, la vida estaba sujeta a las pautas esquemáticas de un guión escrito por la Divina Providencia. Se diviniza la monarquía, regida por el más exacerbado absolutismo, y la vida pública gira en torno a formas elocuentes, celebrando desfiles,



Carro del Pregón de la Máscara. Domingo Martínez, c. 1748.
Museo de Bellas Artes, Sevilla

festividades religiosas, procesiones, ferias y exequias de pomposa formalidad. Este boato se manifestó de forma plástica de la mano de grandes artistas que, a pesar del supuesto desfreno del arte barroco, estaban sometidos a esquemas muy rigurosos. Predominó, pues, una retórica que buscaba *delectare et movere*, es decir, «deleitar y conmover» al espectador y que marcaban el éxito de una obra de arte⁶⁹.

El concilio de Trento y las artes

Tenemos a un jabalí salvaje en nuestro viñedo

León X

Las 95 tesis que un agustino alemán llamado Martín Lutero [1483-1546] clavó en la puerta de la iglesia del palacio de Wittenberg sacudieron gravemente los pilares del hasta entonces pacífico orbe católico, al iniciarse con ellas una reforma eclesíástica que acabaría con un cisma con la Iglesia católica que desató una oleada de iconoclasia en el norte de Europa. La rápida respuesta por parte del pontífice León X fue retomar la reforma de la Iglesia que había iniciado tímidamente Julio II en

⁶⁹ Borngässer/Toman [2012]: 10.



Sesión del Concilio de Trento. Tiziano Vecellio, 1563. Museo del Louvre, París

el Concilio de Letrán [1512] y realizar así una profunda reforma católica, a partir de un concilio ecuménico celebrado en la ciudad de Trento [1545-1563] que se conocería como Contrarreforma en alusión a su homónima protestante. En él se decretó que los cristianos continuarían legitimando el culto a las imágenes sagradas:

«adoremos a Cristo por medio de las imágenes que besamos, y en cuya presencia nos descubrimos y arrodillamos; y veneremos a los santos, cuya semejanza tienen» pues «se les debe dar el correspondiente honor y veneración: no porque se crea que hay en ellas divinidad, o virtud alguna por la que merezcan el culto, o que se les deba pedir alguna cosa, o que se haya de poner la confianza en las imágenes, como hacían en otros tiempos los gentiles, que colocaban su esperanza en los ídolos; sino porque el honor que se da a las imágenes, se refiere a los originales representados en ellas»⁷⁰.

⁷⁰ Estudia este fenómeno en el contexto italiano Blunt [1990].

⁷¹ Sebastián [1989]: 145.

Las representaciones se convertían así en un medio, un vehículo entre el devoto y la divinidad. La iglesia siempre había creído en el arte y pretendía utilizarlo como el mejor ataque frente al protestantismo⁷¹.



Vera efigie de Ignacio de Loyola [pormenor]
Anónimo francés, siglo XVI



Santa Teresa de Jesús
Diego Velázquez, siglo XVII

Ya sea para el ensalzamiento de la figura de los monarcas como puestas al servicio de la Contrarreforma, a lo largo del siglo XVII se acentuó este aspecto funcional de las artes⁷². Las artes plásticas estuvieron ligadas a la evolución del pensamiento espiritual, en cuyo simbolismo tuvo una gran influencia el religioso español Ignacio de Loyola [1491-1556]. A San Ignacio no le interesaban las artes plásticas en sí mismas o por su valor formal, sino en su empleo como un medio de adoctrinamiento⁷³. Pese a que la Compañía de Jesús fue una institución impregnada por un espíritu de disciplina militar, sujeta a un riguroso voto y militante en su celo misionero, fue creada para servir al pueblo y participaban activamente de los asuntos del mundo.

Aunque Ignacio no realiza una meditación exacta sobre la muerte en su celeberrima obra *Ejercicios espirituales*, sí lo harán sus comentaristas a partir de la primera semana de su publicación⁷⁴. En la obra se invita a la contemplación del pecado, imaginar las llamas del infierno y los condenados, gustar la amargura de sus lágrimas y sentir su remordimiento, a los que se suman las sugerencias de sus comentaristas de re-

⁷² Hellwig [2012]: 372.

⁷³ Sebastián [1989]: 61-62.

⁷⁴ Destaca el caso de Luis de la Puente [1554-1624], quien en *Meditaciones Espirituales* dedica los capítulos 7 y 8 a «Meditaciones de Nuestras Postrimerías». Sebastián [1989]: 93-94.



La conversión del Duque de Gandía. José Moreno Carbonero, 1884
Museo Nacional del Prado, Madrid

presentaciones de cementerios, osarios y huesos, pues en definitiva la imagen de la muerte es el antídoto más eficaz contra la vanidad del mundo . A ello se suma el ejemplo histórico de Francisco de Borja [1510-1572], antes duque de Gandía, que abandonó su cargo e ingresó en la orden jesuita tras contemplar el cuerpo sin vida de la emperatriz Isabel, esposa de Carlos I, cuya belleza era consumida por la descomposición.

Aunque distaba de las discusiones teológicas del ideario trentino, el misticismo práctico y psicológico de San Ignacio fue compartido por las grandes figuras del momento como San Felipe Neri [1515-1595], San Carlos Borromeo [1538-1584] e incluso grandes místicos como Teresa de Ávila [1515-1582] y San Juan de la Cruz [1542-1591], quienes mantuvieron el tema de la muerte como una preocupación literaria en sus publicaciones y en otras publicadas al amparo de su ideología como



Cinco palabras del apóstol San Pablo, comentadas por el Angélico Doctor y declaradas por Fray Francisco de la Cruz, con doctrinas de Santa Teresa de Jesús y exemplos de su orden que despiertan para vivir y morir bien de Alfonso María de Ligorio, quien publicaría también Preparación para la muerte [1758]⁷⁶.

De cara a nuestra investigación, lo interesante es que el panorama descrito propició la representación artística de la muerte, las postrimerías, las vanitas o el desengaño del mundo mediante la influencia de las publicaciones análogas, sermones y gran cantidad de mecenas, comitentes y promotores que defendieron esta nueva corriente estética⁷⁷.



Edición de los *Ejercicios Espirituales*. Sevilla, 1671

La muerte triunfante.

La vanitas y el desengaño en el arte barroco

Todos los ríos van al mar y el mar nunca se llena

Qo 1, 7

El origen etimológico, filosófico, cultural y religioso de vanitas podemos encontrarlo en las palabras atribuidas al rey Salomón en el Eclesiastés: Vanitas vanitatum et omnia vanitas [«vanidad de vanidades, todo es vanidad»]⁷⁸ que evocan lo ilusorio de las

⁷⁶ Sebastián [1989]: 94-95; Wittkower [2007]: 24-25.

⁷⁷ Cfr. González Sánchez [2017].

⁷⁸ Qo: 1,2.



cosas y, como consecuencia, la decepción del ser humano ante la futilidad de la vida. El pensamiento filosófico y religioso del Barroco generó un derivado de las naturalezas muertas en la pintura acuñado bajo ese término o tópico que, además, cuenta con un sinónimo frecuentemente intercambiable: el desengaño. Ambos se afanan en mostrar al espectador la vacuidad de las glorias del mundo, la caducidad de la belleza, la riqueza y el poder, sujetos siempre al inexorable paso del tiempo y el dominio de la muerte⁷⁹.

Tomás de Kempis [1380-1471] hizo una fantástica descripción del significado de este término en *Imitación de Cristo* [1418], donde explica que la vanidad de las cosas transitorias es

«buscar riquezas percederas y esperar en ellas. También es vanidad desear honras y ensalzarse vanamente. Vanidad es seguir el apetito de la carne y desear aquello por donde después te sea necesario ser castigado gravemente. Vanidad es desear larga vida y no cuidar que sea buena. Vanidad es mirar solamente esta presente vida y no prever lo venidero. Vanidad es amar lo que tan presto se pasa y no buscar con solicitud el gozo perdurable»⁸⁰.

Vanitas y desengaño van de la mano en un mismo tópico que se difunde de forma notable por toda la cultura barroca hispana, aunque también tuvo su manifestación en otras partes de Europa⁸¹. Su finalidad es desengañar al cristiano de las mentiras del mundo, una especie de sabiduría que permite al hombre observar la verdadera esencia de la vida detrás de su apariencia ilusoria⁸². El término fue clave en las publicaciones del momento barroco: *El desengaño del mundo* [c. 1602], *Desengaños del mundo* [1611], *Engaños y desengaños del mundo* [1656], etc., que pusieron de manifiesto la misma metáfora que transmitió el ya citado Calderón de la Barca en su obra *La vida es sueño*. Los seres humanos somos actores que entramos en el escenario [cuna] para desempeñar un papel que al salir [tumba], abandonamos todas aquellos símbolos otorgados en la vida y, al caer el telón, tan sólo quedan como cierto las «cuatro postrimerías» que son muerte, juicio o purgatorio,

⁷⁹ Pérez Sánchez [2000]: 55-56; Valdivieso [2002]; Vives-Ferrándiz Sánchez [2011]: 31.

⁸⁰ Kempis [1956]: 14.

⁸¹ Sebastián [1995]: 330.

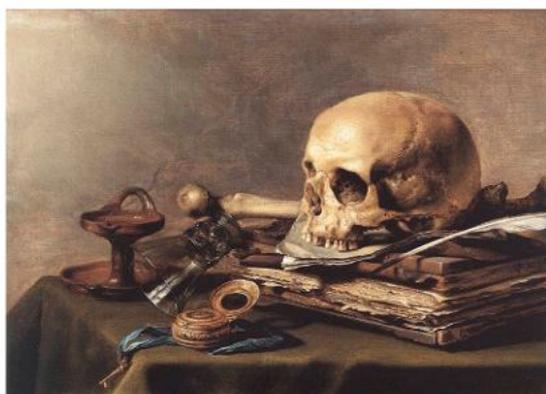
⁸² Sebastián [1989]: 95-96; Vives-Ferrándiz Sánchez [2011]: 32.



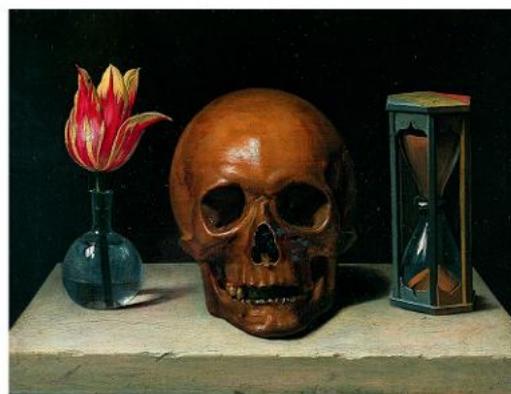
Alegoría de la vanidad. Antonio de Pereda, 1632-1636
Museo de Historia del Arte, Viena



Casulla. Anónimo, siglo XVIII
Abadía de Kremsmunster, Austria



Vanitas. Jan Davidsz de Heem, 1628
Museo de Bellas Artes, Caen.



Vanitas. Philippe de Champagne, c. 1671
Museo de Tessé, Le Mans



El sueño del caballero [pormenor] Antonio de Pereda, 1655
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid



Las Postrimerías del hombre, formadas por la muerte, un alma salvada, el alma en el purgatorio y un alma condenada. Atribuido a Manuel Chili [Capiscara], c. 1755. The Hispanic Society of America, Nueva York.

cielo e infierno⁸³. De esta manera, al final de la obra, la muerte desnuda al ser humano de los disfraces que ha representado durante la vida y muestra que la calavera hace a todos iguales, descubriendo que el error, el engaño del mundo, es tener lo temporal y perecedero por eterno y duradero⁸⁴.

La iconografía de las vanitas es una herencia de aquellos pensamientos que tenían los bienes terrenales como algo perecedero y transformará elementos como la calavera, la flor, el espejo y otros afines con un nuevo lenguaje o matiz⁸⁵. La imagen del esqueleto no es novedad. Ya vimos con anterioridad que desde el Medievo existía una figuración de lo macabro donde la imagen de la calavera aparece como el atributo más representativo de la muerte. Sin embargo, durante el Barroco adquiere el simbolismo de la piedad y meditación en las postrimerías y se popularizará su representación en las manos o junto a las figuras de los santos contemplativos como San Francisco de Asís, San Francisco de Borja o Santa Teresa de Ávila, entre otros, como una invitación o la necesidad de meditar en la muerte para alcanzar el estado de perfección del alma⁸⁶.

⁸³ Borngässer/Toman [2012]: 11.

⁸⁴ Vives-Ferrándiz Sánchez [2011]: 180-181.

⁸⁵ Sebastián [1989]: 95

⁸⁶ Sebastián [1989]: 100.

Un aguafuerte de la primera edición de la obra *Meditaciones edificantes* de Abraham a Santa Clara [1644-1709] ilustra a la



Alma salvada y Alma condenada, Gian Lorenzo Bernini, c. 1619
Palazzo Monaldeschi, Roma

⁸⁷ Di Nola [2006]: 13.

⁸⁸ Vives-Ferrándiz Sánchez [2011]: 96-97.

muerte, representada como un esqueleto con guadaña, cerrando el nicho de un columbario en el que se puede leer la expresión latina *Statutum est hominibus semel mori* [Ha quedado establecido que todos los hombres deben morir], un verso extraído de Hebreos 9, 27, que refleja muy bien la realidad a la que se debe enfrentar el ser humano en su devenir ligado al tiempo, que evoca la idea de que todas las acciones concluidas son ya entregadas a la muerte⁸⁷. El propio ser humano forma parte del movimiento ligado al tiempo, donde pasado, presente y futuro integran una sucesión de puntos que conforman su vida⁸⁸, tal y como lo refleja Francisco de Quevedo [1580-1645] en su poema *Representétese la brevedad de lo que se vive y cuán nada parece lo que se vivió*:



Statutum est hominibus semel mori. Aguafuerte de la edición impresa por George Gallet. Amsterdam, 1702



Ayer se fue; Mañana no ha llegado;
 Hoy se está yendo sin parar un punto:
 soy un fue, y un será, y un es cansado.
 En el Hoy y Mañana y Ayer, junto
 pañales y mortaja, y he quedado
 presentes sucesiones de difunto.

En él, Quevedo une los conceptos *tempus fugit* y *quotidie morimur*, que anuncian la brevedad del tiempo, en el que cada día que pasa es un día más próximo a la muerte. Se aduce una mentalidad pesimista y angustiosa que fue común durante el Barroco y que para el arte nadie ejemplifica mejor como Miguel Mañara Vicentelo de Leca [1627-1679].

Perteneciente a la nobleza sevillana, desde muy temprana edad conocería el impacto de la certeza de la muerte con el fallecimiento de su hermana María Jerónima, seguido de sus hermanos

Juan Antonio y Francisco, que serían el principio de aquella «obsesionante multiplicación de ataúdes que [Dios] puso en su camino»⁸⁹. Pero sería el inesperado fallecimiento de su joven esposa en 1661 lo que supuso un punto de inflexión en su vida, al darse cuenta de «la brevedad de la vida, la certidumbre de la muerte, la vanidad de las glorias de este mundo»⁹⁰. A partir de ese suceso, Mañara dedicará el resto de su vida al servicio de los más necesitados de la sociedad. Para ello, llevó a cabo la construcción de un hospital para acoger a todos los menesterosos de la calle y ejercer la caridad.



Miguel Mañara. Juan de Valdés Leal, c. 1687
 Hospital de la Caridad, Sevilla

⁸⁹ Malo Lara [2010]: 41.

⁹⁰ Malo Lara [2010]: 43.



Retablo Mayor. Bernardo Simón de Pineda, Pedro Roldán y Juan de Valdés Leal, 1670-1674. Hospital de la Caridad, Sevilla

El aspecto que nos interesa de este personaje no es la fundación en sí, sino el interesante proyecto iconográfico que llevó a cabo en la iglesia hospitalaria. Mañara ideó un programa artístico que versara sobre la necesidad de ejercer la caridad; y para ello encargó a Bartolomé Esteban Murillo [1617-1682] la realización de una serie de pinturas que describen las siete obras de misericordia a través de relatos bíblicos, con la intención de recordar la necesidad de practicar la caridad como mejor camino para la salvación eterna⁹¹.

⁹¹ Valdivieso González [2010]: 67



De nuevo se manifiesta la intencionalidad de un arte de propaganda, convirtiendo el templo en toda una reflexión sobre la inexorable llegada de la muerte y la conducta a seguir para alcanzar la salvación del alma, tal y como reflejó en su esclarecedor *Discurso de la verdad* [1671]. Las siete obras de misericordia son aquellas buenas acciones que se pueden y deben hacer por el prójimo: dar de comer al hambriento [*La multiplicación de los panes y de los peces*], dar de beber al sediento [*Moisés haciendo brotar agua de la peña de Horeb*], dar posada al peregrino [*Abraham y los tres ángeles*], vestir al desnudo [*El regreso del Hijo Pródigo*], ayudar al enfermo [*Cristo curando a un paralítico*] y visitar a los encarcelados [*San Pedro liberado por un ángel*]. La séptima obra de misericordia de enterrar a los muertos, la que guarda mayor significado para nuestro trabajo, fue representada como centro de la composición del templo con un relieve del *Entierro de Cristo*, ejecutado magistralmente por el escultor Pedro Roldán [1624-1699] para centrar un monumental retablo de orden salomónico que Bernardo Simón de Pineda [1638-1702] erigió en el presbiterio⁹².

⁹² Valdivieso González [2010]: 68-71.

Aparte de las obras de misericordia, Mañara incorporó otras piezas para complementar un discurso tan recurrente en lo



El Entierro de Cristo [pormenores] Pedro Roldán, 1670-1673.
Hospital de la Caridad, Sevilla



Firma de Miguel Mañara, 1662

iconográfico, aludiendo a las obligaciones que debe cumplir un cristiano a través de las vidas ahora resaltadas de la reina Isabel de Hungría [1207-1231], quien dedicó su vida al cuidado y atención de los pobres, y de San Juan de Dios [1495-1550], que por las noches cargaba a su espalda a los enfermos para llevarlos al hospital.

Más interesante nos resulta la pareja de cuadros que Juan de Valdés Leal [1622-1690] realizó para la iglesia del hospital, las alegorías *In icto oculi* [en un abrir y cerrar de ojos] y *Finis gloriae mundi* [el fin de la gloria del mundo], que transmiten el concepto de la vanidad, como habíamos dicho, la falsedad y la fugacidad de las cosas mundanas. En el primero se describe la muerte representada por un esqueleto que carga con una guadaña y un ataúd, y que apaga la vela de la vida, deteniendo el tiempo. El poder y la sabiduría queda reflejado en un bodegón de objetos que han perdido su trascendencia y se traducen ahora en nada. El segundo muestra una cripta que alberga en primer término el cuerpo de un obispo en descomposición y un caballero de la Orden de Calatrava, a la que pertenecía Miguel de Mañara. Sobre ellos aparece el brazo de Cristo que sostiene una balanza en la que la izquierda se observan los símbolos de los pecados capitales [*ni más*] y a la derecha objetos que aluden a la caridad, la oración y la penitencia [*ni menos*]. Ambas se afanan por recordar al observador que todos los seres humanos son iguales ante la muerte y que, en el día del juicio, serán juzgados por sus méritos y sus delitos⁹³.

⁹³ Hellwig [2012]: 417.



In icto oculi, Juan de Valdés Leal, 1671-1672
Hospital de la Caridad, Sevilla



Finis Glorïae Mundi, Juan de Valdés Leal, 1672
Hospital de la Caridad, Sevilla



1.3

Crisis de valores.

Excesos y desenfrenos de una sociedad sin límites

A pesar de que la crisis económica de los últimos años agravó la situación de muchas familias, entre sociólogos e investigadores de nuestro tiempo cobra sentido la idea de que ese fenómeno ha traído consigo una crisis de valores añadida. De acuerdo a una coyuntura con límites tan imprecisos, escribir sobre el tema se presenta todavía como una tarea compleja si abogamos por una lectura genérica e integradora. Hay que atender que no podemos englobar a un colectivo de forma concreta y concisa, ni equiparar a cada individuo con unas mismas características. Creo firmemente que todas las personas tienen sus problemas y que a cada uno la crisis nos afecta de una manera o de otra, dependiendo del contexto que haya vivido y de su contexto vital. No sería justo, pues, generalizar y plantear parámetros muy globales de análisis.

A esos términos cabe añadir que cada ser humano tiene una concepción distinta de lo que llamamos valores morales, que se circunscriben de forma relativa según la cultura de nuestra sociedad global. El mensaje que quiero transmitir va dirigido a mis contemporáneos, habitantes de lo que algunos sociólogos e historiadores gustan llama *era de la tecnología* o *era de la información*.

Sólo hace falta poner el telediario en el televisor para darnos cuenta que algo no va bien, porque La mentira, el miedo, el robo, la corrupción, la soledad, la depresión o la violencia son las características comunes de las sociedades modernas⁹⁴. A ellas hay que sumar otras muchas características negativas fruto de unos malos hábitos de vida, que se han venido a denominar como *antivalores*, en contraposición con lo que entendemos por valores morales, que han derivado de problemas de educación y formación, el mal uso de las nuevas tec-

⁹⁴ Diego Bautista [2012]: 98.

⁹⁵ Shuuichi [1987]: 132; Diego Bautista [2012]: 98.



Valores morales.
Ángel Darío Banegas, 2010

nologías, la individualización de la sociedad o las drogodependencias que han generado graves conductas nocivas e incluso patológicas⁹⁵.

Creo firmemente en que podemos atribuir parte de culpa al consumismo. De la misma forma que podíamos leer en el Eclesiastés «Pues ¿qué le queda a aquel hombre de toda su fatiga y esfuerzo que se fatigó bajo el sol? Pues todos sus días son dolor, y su ocupación, pensar; y ni aún de noche su corazón descansa»⁹⁶, ahora quedan adaptadas al siglo XXI en palabras de Martín Moreno: «Si yo soy lo que tengo, y lo que tengo se pierde, entonces, ¿quién soy finalmente? Si no tengo nada, ¿no soy nadie? Al estar consciente de que puedo perder lo que tengo, es claro que vivo permanentemente preocupado»⁹⁷.

La ansiedad por poseer tiende a generar un miedo a perder lo obtenido, lo que conlleva a convertirnos en seres solitarios que desconfiamos de los demás y tenemos la necesidad de llenar nuestros vacíos emocionales con dinero o toda clase de objetos. Con ello, las propiedades nos separan de nosotros y, por lo tanto, no somos nosotros mismos, sino una en esencia un conjunto de bienes materiales⁹⁸.

⁹⁶ Qo 2, 22-23.

⁹⁷ Martín Moreno. «¿Ser o tener?» en El País [Versión digital en: https://elpais.com/internacional/2016/08/11/mexico/1470952003_409376.html]

⁹⁸ Martín Moreno. «¿Ser o tener?» en El País [Versión digital en: https://elpais.com/internacional/2016/08/11/mexico/1470952003_409376.html]



Vivimos en la época del yo, de un yo subjetivo donde las redes sociales nos alientan a transmitir lo que pensamos bajo la paradoja de escribir sin pensar. No medimos nuestras palabras, a la vez que tendemos a una cierta sensibilidad para ofendernos fácilmente por lo que dicen los demás. Buscamos los puntos, las comas y los acentos, pero nos olvidamos de comprender y reflexionar lo que leemos. Vivimos en la época de la inmediatez. Hemos perdido por completo la paciencia y nos molestamos de forma irascible si no tenemos u obtenemos algo al momento, aunque estemos perdiendo el tiempo en un sofá sin remordimiento alguno. Vivimos en la época del sexo, donde con tan sólo hacer clic disponemos de todo un amplio abanico de pornografía y erotismo en la red, incluso de aplicaciones móviles exclusivas para encuentros sexuales.



Viñeta de Horsey, 2009

En definitiva, nos movemos en una oferta que ha conseguido eliminar aquello que ponía límite a nuestros instintos. El altruismo ha quedado apartado y ridiculizado hasta el caso de que, cuando aparece una noticia sobre algún nuevo caso de corrupción, llego a cuestionarme hasta qué punto nosotros también lo somos: ¿No cederíamos nosotros también a la codicia de un cerro de billetes? ¿Acaso en nuestro día a día no realizamos acciones que suponen ir en contra de nuestros



Ante esas cuestiones, veo la necesidad de meditar en torno a la fugacidad de la vida, no desde un aspecto agobiante como conlleva la idea del *carpe diem*, sino desde la visión de el aprovechamiento de las buenas acciones y los buenos momentos para nuestro bien común y particular. Algo que aparentemente nos resulta placentero, como, por ejemplo, las fiestas bajo el único propósito de la embriaguez generan problemas de salud a corto y largo plazo, sumados a trasfondos psicológicos como depresiones o agresividad. La ansiedad propia de la inmediatez de las sociedades de consumo hace que olvidemos con facilidad que la vida puede ser más sencilla, que no simple, y placentera, incluso pudiendo comprenderla como una sucesión de pequeños buenos momentos. Sentirnos bien con los demás y con nosotros mismos sí puede constituir una verdadera base del estado de bienestar, ajena tal vez a esa idea materialista que se le ha otorgado al propio término.

Lo más interesante de nuestro proyecto radica en analizar el modo en que el concepto de la muerte —o más bien la actitud ante la muerte— se ve modificada con el impacto de la globalización y los efectos que ha provocado la industrialización en cualquier sociedad tradicional . Ya desde el siglo XIII las órdenes mendicantes utilizaban la imagen de la muerte en textos y sermones para invitar a la reflexión de la población sobre la brevedad de la vida, haciendo una crítica ardiente hacia el cultivo de las cosas materiales . En nuestro tiempo, en la sociedad de consumo que impera en el siglo XXI, se derrochan sin control los recursos de la Tierra y empiezan a generarse dudas sobre su perdurabilidad como modelo de vida: ¿Hemos olvidado a la muerte o intentamos ignorar su existencia en un frustrado intento de sentir que somos eternos? Ante estas preguntas me parece oportuno citar las palabras del escritor mexicano Francisco Martín Moreno [1946-], quien, mientras analiza a la sociedad de consumo, detalla también los muchos miedos obsesivos que la consumen:

«Como puedo perder lo que poseo, tengo miedo a los ladrones, a las revoluciones, a los líderes de izquierda, a la competencia, a los



cambios económicos, a la enfermedad, a la muerte, y tengo miedo a la libertad, al cambio, a lo desconocido»⁹⁹.

Nos han vendido un modelo de vida donde la muerte no tiene lugar, o al menos no el que le corresponde de acuerdo a la tradición que hemos heredado y ha sido reinventada una y otra vez, tal vez a destiempo y con celeridad. La prédica de las postimerías no concuerda con el espíritu de la industrialización, cuya dinámica de la existencia olvida en no pocos casos los fundamentos sociales de la época Moderna⁹⁹. Necesitamos comprar, consumir deliberadamente para seguir comprando. Llenar nuestros anhelos, nuestras ilusiones, nuestros recuerdos con bienes materiales, potenciando el egoísmo para mayor aumento del beneficio de las grandes marcas. En esa idea radica el éxito del consumismo, la necesidad de llenar nuestros vacíos emocionales con toda clase de objetos que conlleva, de alguna u otra forma, la significación de una muerte simbólica que pasa a ser en sí misma una declinación del individualismo, útil para ayudarnos a comprender la actitud de la sociedad contemporánea para con la muerte¹⁰⁰.

La crisis económica no sólo trajo la miseria para muchas familias, sino que incrementó una actitud egoísta y avara enmascarada cual lobo en piel de cordero, que se ocultaba en épocas de bonanza. Los juicios por corrupción, la caída de políticos y empresarios, las privatizaciones de muchos servicios públicos y circunstancias derivadas que afectan negativamente a la colectividad son muestras claras de una degeneración exacerbada de los valores que se conciben como correctos en una sociedad como la nuestra. Podemos hablar de una crisis de valores, hasta el extremo de cambios en la antigua concepción del pecado, como muestras las palabras del Patriarca de Constantinopla:

«Que los seres humanos destruyan la diversidad biológica en la creación divina; que los seres humanos degraden la integridad de la tierra y contribuyan al cambio climático, desnudando la tierra de sus bosques naturales o destruyendo sus zonas húmedas; que los

⁹⁹ Martín Moreno: «ser o tener» en El País [Artículo digital en https://elpais.com/internacional/2016/08/11/mexico/1470952003_409376.html]

¹⁰⁰ Cfr. Hauser [2010].



seres humanos contaminen las aguas, el suelo, el aire. Todos estos son pecados»¹⁰¹.

El acierto de esas palabras radica en la reflexión de nuestra actitud y en la idea de la muerte, ya que para cualquier persona creyente, independientemente de la ideología que profese, existe un interés por garantizar la salvación del alma mediante una vida austera y buenas acciones para con los demás. Esta idea puede aplicarse también a una persona atea o agnóstica, puesto que entendemos de ese modo la vida postrera, es decir, la vida después de la muerte o el legado que dejamos a las nuevas generaciones. De ahí la importancia en nuestros días de la conservación del medio ambiente, la necesidad de una paz mundial y de mayor tolerancia entre las culturas y las naciones, el reciclaje y la reducción de residuos y, ante todo, la eficacia de un buen sistema educativo.

¹⁰⁰ *Laudato Si* [2015]: 8



1.4

Nuevos conceptos

El mal árbol da malos frutos.

La problemática de las nuevas tecnologías

Vivir en la era de la tecnología lleva intrínseco el uso de toda clase de herramientas y dispositivos electrónicos, creados para hacernos aparentemente la vida más cómoda. Sobre ello me parece oportuno citar la sentencia popular «el mal árbol da malos frutos», que aparece en el Políptico de Tepetzotlán para establecer una comparativa con la cara oculta de los dispositivos electrónicos y, especialmente, de las redes sociales.

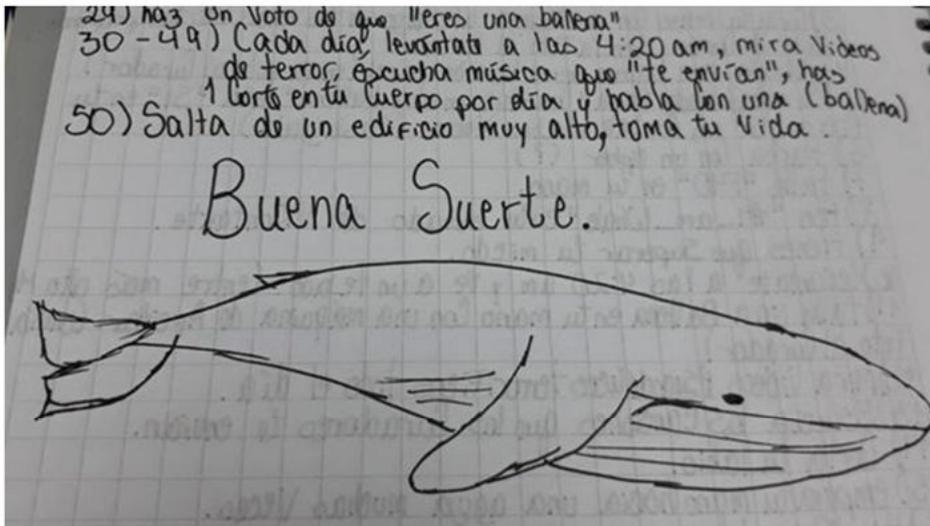
La representación americana figuró bajo el árbol de los malos frutos a las alegorías de la **soberbia** y la **calumnia**, de cuyas bocas salen serpientes y dos pequeñas figuras demoniacas les susurran al oído. Quizá exista un paralelismo claro si analizamos los problemas que han derivándose en los últimos años bajo estos parámetros como el *ciberacoso* o *cibebullyng*, tanto en el ámbito educativo como en las relaciones de pareja, el aislamiento tanto físico como afectivo, el *grooming* [encuentros con fines sexuales, especialmente entre menores] o el *sexting* [elaboración de material pornográfico o exhibicionista], algunos recogidos ya en el Código Penal¹⁰².



Políptico de la Muerte [pormenor]
Anónimo novohispano, 1775
Museo Nacional del Virreinato,
Tepetzotlán, México

¹⁰² Serrano López [2011]: 7-8.

El paralelismo conlleva que, al igual que no todos los árboles dan malos frutos, las nuevas tecnologías no implican que sean nocivas para el ser humano. El problema radica en el mal uso que hacemos de ellas. Así, por ejemplo, parece obvio recono-



Pormenor de un cuaderno con las pautas escritas del juego de la *Ballena Azul*

cer la adicción a las redes sociales como uno de los problemas más comunes, aunque también conviene recalcar que esto no es un fenómeno reciente si atendemos a referentes como la televisión o el teléfono. A ello se suma la facilidad de acceso a contenidos obscenos, de sexo explícito, de violencia e incentivación del odio, que suponen un alto riesgo para menores bajo ningún control parental, sobre todo en el desarrollo cognitivo y afectivo de los adolescentes, como tristemente hemos podido comprobar con el caso del juego suicida cibernauta de la ballena azul¹⁰³.

Ante tales casos, conviene reflexionar sobre el uso responsable de las redes sociales, qué tipo de contenido queremos o debemos compartir, para plantearnos si es necesario su uso en casos como la privacidad o la concertación de citas y otras cuestiones análogas a ello. Tal vez sea más provechoso disfrutar cada momento de nuestra vida, sin la preocupación o ansiedad de tener que compartirlo todo en la red.

El desnudo y el tatuaje

La relación del desnudo y la muerte no es novedosa. Como veíamos en el juicio de las almas en la mitología griega, era preciso que a los individuos se les juzgara «en una desnudez

¹⁰³ Los últimos casos pudimos verlos en el ingreso en una unidad psiquiátrica de una adolescente catalana. El juego, que surgió en Rusia en 2016, disparó todas las alertas por las muertes registradas en muchos países del mundo, recogido en prensa: *El periódico*, Barcelona, 28/I-V/2017.



Rapto de Proserpina. Gian Lorenzo Bernini, 1621-1622
Galería Borghese, Roma

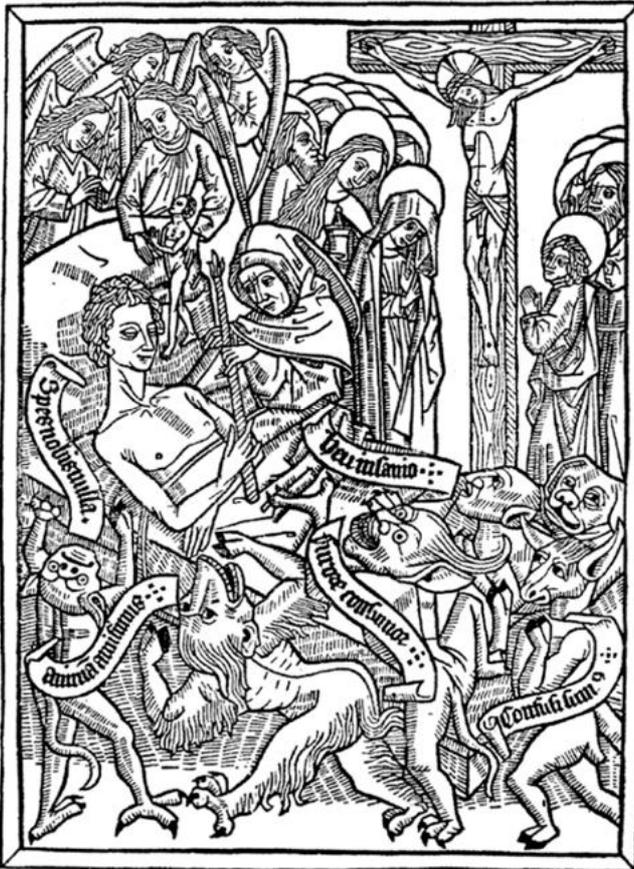


Júpiter tontante. Taller romano, 85-100
Museo Nacional del Prado, Madrid

absoluta»¹⁰⁴; y como ya sabemos, seguramente de él parte el mismo concepto en la adaptación al juicio del cristianismo. Se trata de un desnudo simbólico, donde el ser humano queda despojado de cualquier cosa terrenal añadida, que podemos ver en los grabados de la buena o mala muerte, donde el cuerpo desnudo y de forma pequeña sale de la boca del difunto, o en las populares ilustraciones medievales del juicio final.

El tema más recurrente para ejemplificar estas cuestiones es el Purgatorio como estado idóneo para la purificación del alma, siendo su medio propagandístico más efectivo los cua-

¹⁰⁴ Platón, *Gorgias* [1871]: 276.



El alma del difunto asciende al Cielo, en *Art de bien vivre et de bien mourir*. Vêrard, siglo XV



El Juicio Final [pormenor] Marten de Vos, 1570
Museo de Bellas Artes, Sevilla

dro de ánimas. Aunque fue el Concilio de Ferrara-Floriencia [1483] el que instauró el dogma del purgatorio como tal¹⁰⁵, fue en su sucesor, en el Concilio de Trento, donde quedó defendida ardientemente la existencia del purgatorio. A posteriori tuvo lugar su difusión, mandando explícitamente que se cuidara «con suma diligencia que la sana doctrina del Purgatorio, recibida de los santos Padres y sagrados concilios, se enseñe y predique en todas partes, y se crea y conserve por los fieles cristianos»¹⁰⁶. La importancia del Purgatorio radica en el salvoconducto que supone para el alma que, a pesar de estar salva-da, mantiene aún la mancha de pecado¹⁰⁷.

Para el imaginario plástico se recurrió a la concepción de un hoyo o pozo ardiente, donde las almas aparecen siempre desnudas entre las llamas, no como fuego real sino como un sím-

¹⁰⁵ Leal del Castillo [2009]: 92.

¹⁰⁶ Concilio de Trento. Sesión XXV. Decreto sobre el purgatorio, p. 135. [Versión digital en: <http://www.emym.org/articulos1/conciliodetrento.pdf>]

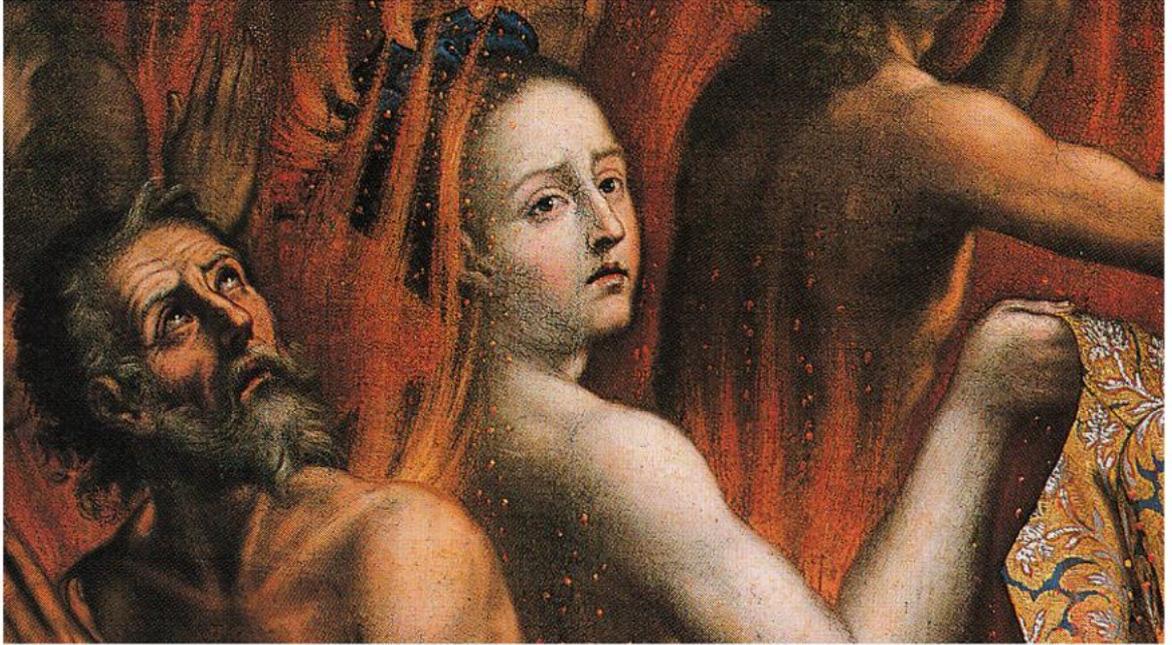
¹⁰⁷ Santa Catalina de Génova [2005]: 13.



Cuadro de ánimas. Cristóbal de Villalpando, 1708
Iglesia de Santiago, Tuxpan, Michoacán [México]



Cuadro de ánimas. Cristóbal Hernández de Quintana, c. 1717
Catedral de Nuestra Señora de los Remedios, San Cristóbal de La Laguna



Cuadro de ánimas [pormenor] Cristóbal Hernández de Quintana, c. 1717
Catedral de Nuestra Señora de los Remedios, San Cristóbal de La Laguna

bolo de purificación, mientras rezan o alzan los brazos para que los santos intercedan por ellas y los ángeles las suban al Cielo¹⁰⁸. Las Cofradías de Ánimas incentivaron su culto, que se celebraba especialmente el 2 de noviembre, enriqueciendo el folclore local¹⁰⁹.

Su iconografía no varió prácticamente en cuatro siglos. Nuestro interés hacia el tema radica en la nueva imagen que Gustavo Doré [1832-1883] realizó en 1861 para ilustrar la *Divina Comedia* de Dante Alighieri [1265-1321], fiel trasunto del mismo afán cristiano que propugnaba la liberación del alma. El contexto en el que se desarrolló su propuesta figurativa, condicionada por un interés latente hacia lo medieval, propició una mayor repercusión a la obra. Dante imaginó el purgatorio como una isla con siete terrazas, una para cada pecado capital, en la que las almas expían sus pecados según sus actos. De nuevo aparecen desnudas: «en el fondo, desnudos pecadores; unos que van con paso acelerado, y otros vienen con pasos avizores»¹¹⁰, pero se consolida la idea de lugar, en vez de estado del alma, con la descripción sucesiva de las terrazas

¹⁰⁸ Leal del Castillo [2009]: 92.

¹⁰⁹ Hernández González [2007]: 513.

¹¹⁰ Dante Alighieri, *La Divina Comedia*, XVIII, 24.



Cuadro de ánimas [pormenor] Cristóbal Hernández de Quintana, c. 1717
Catedral de Nuestra Señora de los Remedios, San Cristóbal de La Laguna

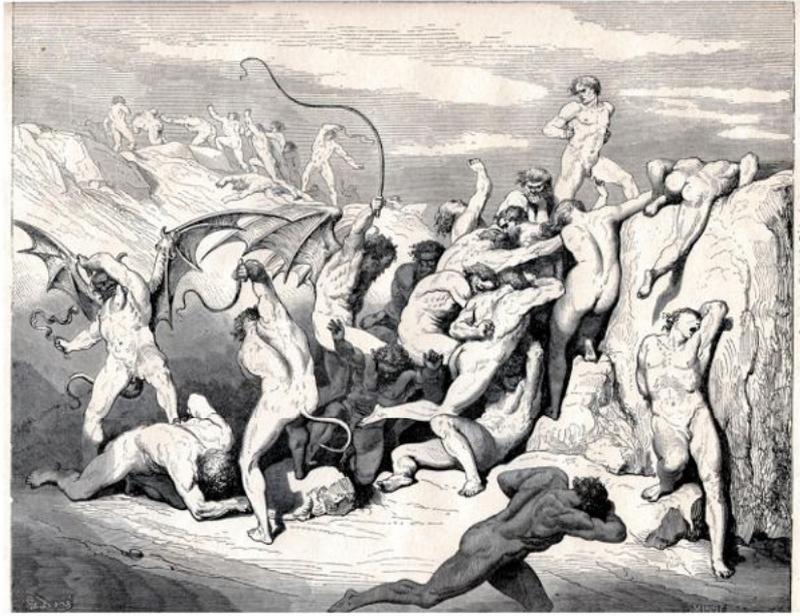
como un desierto montañoso y oscuro. En esa propuesta insisten ejemplos cercanos como el cuadro de Ánimas que conserva la parroquia de la Concepción en Los Realejos, obra del pintor gaditano Eleuterio Garrido que evoca la interpretación dantesca.

Abordar una temática similar a la idea clasificatoria que Dante hizo del purgatorio ocasionó que rápidamente reflexionara sobre estos aspectos iconográficos. Sin embargo, mi obra no persigue la exaltación de estas cuestiones y sí transmitir la concepción de alma o el cuerpo como propia personificación del ser humano. De acuerdo con esas ideas, decidí incorporar tatuajes que trajeran la obra a un momento contemporáneo, de forma sutil y aprovechando la coyuntura para desarrollar una temática que siempre me resultó de gran interés y que, por cuestiones de tiempo y contexto, no había podido trabajar, salvo en muy pocas excepciones.

Sabemos que el **tatuaje**, cuyo origen puede remontarse al Paleolítico, supone otro estudio complejo de lo más extenso. No



Cuadro de ánimas. Eleuterio Garrido, 2011
Parroquia de Nuestra Señora de La Concepción
Los Realejos



Escena de la *Divina Comedia* de Dante.
Grabado por Gustave Doré, 1861-1868

obstante, lo que realmente nos interesa en este trabajo es la estética que ha incentivado en nuestro siglo XXI, siendo todo un fenómeno social. Por lo general, en las sociedades prehistóricas el tatuaje jugaba un papel de integración social para la comunidad. Dicha significación ha variado en la actualidad, donde se ha antepuesto a este concepto para convertirse en un elemento trasgresor para el ámbito sociocultural. La necesidad del tatuaje deriva del proceso de diferenciación del individuo, es decir, ahora el ser «uno más» pasa a ser «uno menos». No es una práctica cultural heredada, sino una práctica cultural adoptada¹¹¹. La descripción que realiza Rodrigo Ganter sobre ello es realmente interesante, defendiendo que los jóvenes de hoy se encuentran frente a una

«encrucijada entre por un lado el cuerpo-objeto, en tanto cuerpo cosificado, capitalizado y puesto a rendir en la escena del consumo y la moda, como efecto de la trama mediática promovida por el mercado y el tráfico de las imágenes, o bien, en tanto cuerpo sospechoso, que marcado y estigmatizado por los circuitos de la seguridad urbana, se lo castiga y excluye como objeto peligroso para la

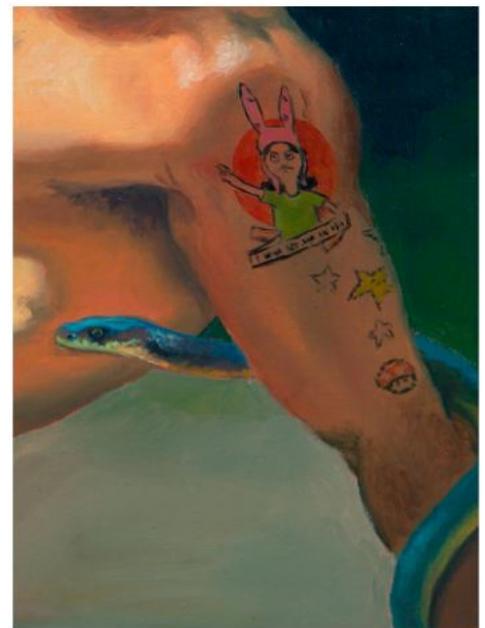
¹¹¹ Brena Torres [2007]: 250.



Cuerpo tatuado. Fotografía original y obra pictórica. Scott Josué Hernández, 2016

hegemonía del orden social dominante. Y –por otro lado– el cuerpo-sujeto, atravesado por una multitud espesa de fuerzas oblicuas e insumisas que se resisten a la programación serializada de la subjetividad capitalista, y que por lo mismo es capaz de producir agenciamientos colectivos que encarnan nuevas cartografías socio-culturales, cuyos lenguajes y prácticas emergentes no suprimen el sistema de dominación, pero que en su despliegue local logran fisurarlo micropolíticamente, poniéndole freno al imperio global de la racionalidad tecno-instrumental»¹¹².

En definitiva, el tatuaje se ha convertido en una definición gráfica señera del panorama actual de las sociedades de consumo, que cada vez se estandariza en un amplio sector de la población joven y madura de ambos sexos. Todo ello resulta favorable para acercar la obra al espectador y que pueda sentirse identificada con ella y con su mensaje, a la vez que se resalta la idea del cuerpo-objeto o cuerpo-lienzo, llegando a ser en parte cuadros dentro de cuadros.



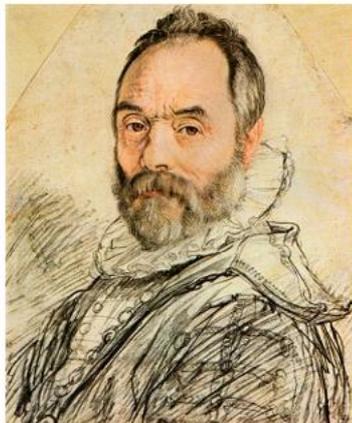
¹¹² Cit. Brena Torres [2007]: 250-251.



1.5

Referentes históricos y actuales

Juan de Bolonia [1529-1608]



Retrato de Juan de Bolonia,
por Hendrick Goltzius

Nacido en Douai, localidad de Flandes, alcanzó gran notoriedad en Italia con sus representaciones de las divinidades grecorromanas y personajes de la mitología clásica. Bajo la protección de la familia Medici, Juan de Bolonia realizó gran cantidad de esculturas de gran tensión y dinamismo inspiradas en las obras de Miguel Ángel Buonarroti.

Su obra, inmersa en un manierismo que intenta dejar paso al Barroco de forma parsimoniosa, destaca por una composición refinada y elegante que consiguió captar mi atención como buen ejemplo del desarrollo de transmitir esa idea de movimiento, fuerza y agilidad en un instante eterno y estático que el artista flamenco supo transmitir con éxito en gran cantidad de esculturas.



Neptuno
Juan de Bolonia, 1565
Plaza de Neptuno, Bolonia



Sansón y los Filisteos
Juan de Bolonia, ca. 1562
Museo de Alberto y Victoria, Londres

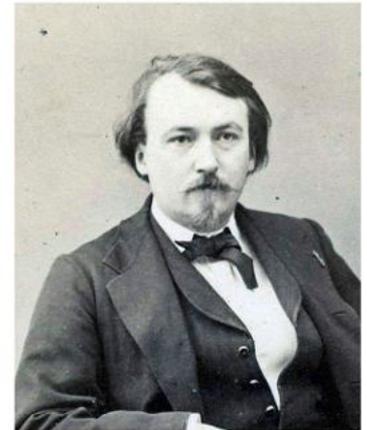


Florencia vencedora sobre Pisa
Juan de Bolonia, ca. 1570
Palazzo Vecchio, Florencia



Paul Gustave Doré [1832-1883]

Doré consiguió una fama notable con sus ilustraciones para la Divina Comedia de Dante Alighieri, entre otras obras que realizó con éxito para la edición francesa de El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha y una nueva publicación de la Biblia, ilustrada en 1865. En la obra italiana, Doré dio rienda suelta a una creatividad de aliento romántico, recreando los escenarios, los personajes y la ambientación con gran virtuosismo.



Gustave Doré
por Nadar, 1867

El artista francés propició de esta manera una novedosa concepción del Purgatorio, que se alejaba de lo pregonado siglos antes por la Contrarreforma y cuyo esquema barroco había denostado el mensaje reformista de la Ilustración. El cambio de mentalidad en este periodo es fundamental para entender la obra de Doré, pues sin él no puede contextualizarse adecuadamente. El entusiasmo por lo macabro y lo sobrenatural se impuso en la sociedad del Romanticismo, que proclamaba, ante todo, la superioridad del sentimiento y de la pasión sobre la lógica y la razón¹¹³.

Ese clima de incertidumbre, de tenebrismo e incluso de cierto pavor que muestran las ilustraciones de la Divina Comedia fueron fundamentales a la hora de concebir el espacio en el que desarrollar mi obra. El matiz diferenciador radica en el hecho de que, al ser alegorías, opté por suprimir un espacio definido como es el caso del vasto desierto oscuro de Dante, por una ambientación más abstracta que separase las figuras de cualquier contexto físico. Se convierten así en objetos indefinidos, de ligera atemporalidad por su falta de localización en un espacio concreto.

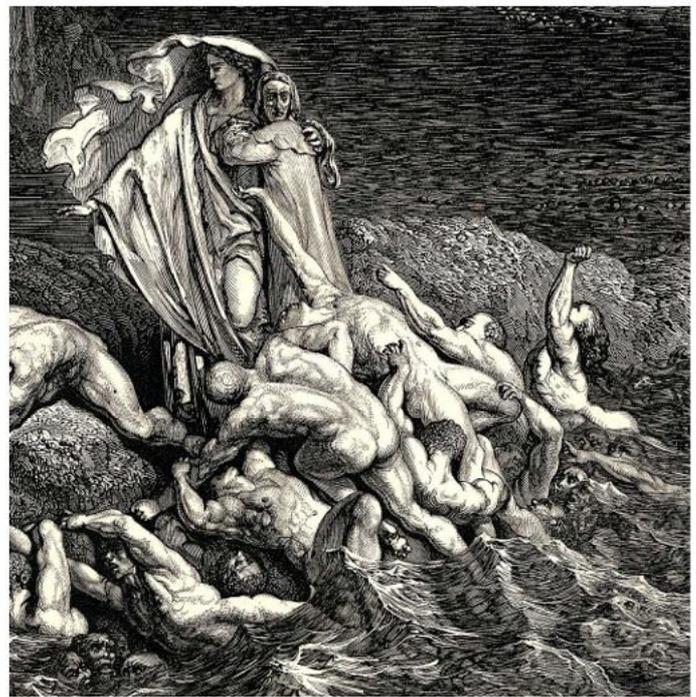
¹¹³ Clark [1990].



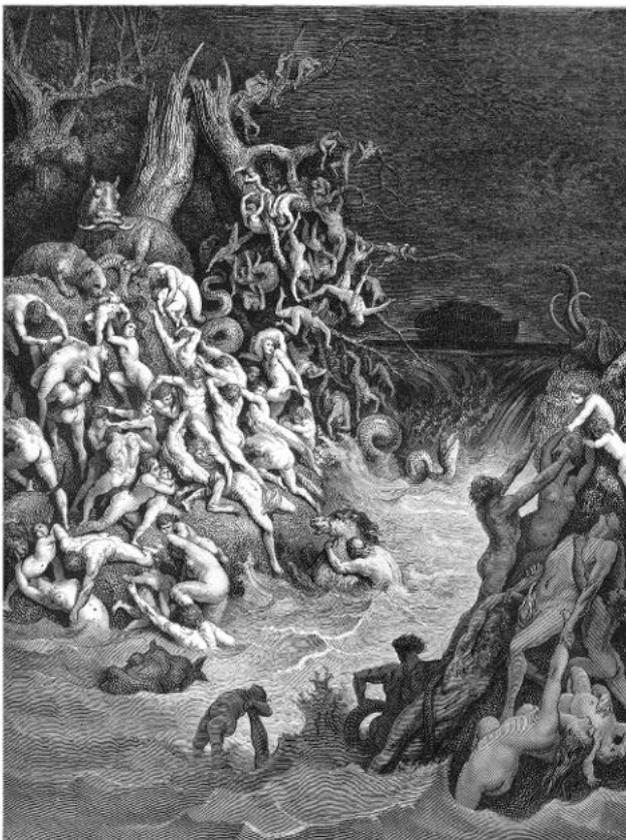
Escena de la *Divina Comedia* de Dante [pormenor]. Grabado por Gustave Doré, 1861-1868



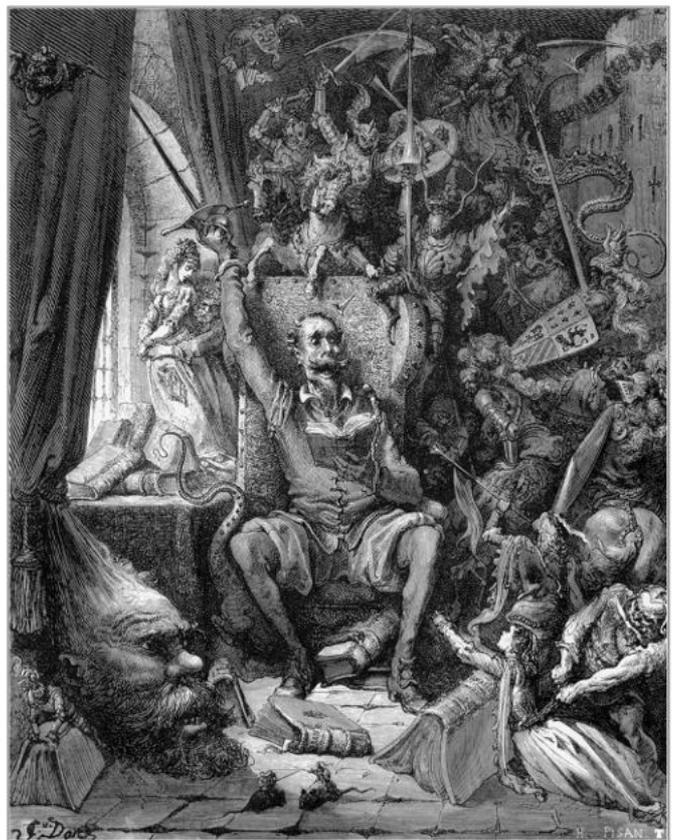
Caronte. Grabado por Gustave Doré, 1861-1868



Escena de la *Divina Comedia* de Dante [pormenor]
Grabado por Gustave Doré, 1861-1868



El diluvio universal
Gustave Doré, 1880



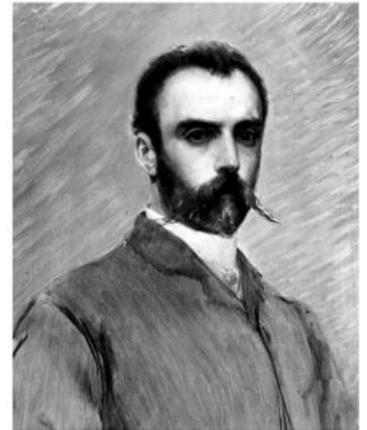
El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha
Gustave Doré, 1863



Luis Ricardo Falero [1851-1893]

La sensualidad que transmite la producción de este pintor granadino sirve de referente para abordar la representación del desnudo, especialmente el femenino, en mi obra. Sus mujeres, al mismo tiempo atractivas y carnales, generaron un contraste con la España de su tiempo, de tintes conservadores y con una marcada influencia de la Iglesia Católica.

Falero gustó de pintar ninfas, sátiros, hadas y brujas yendo a aquellos nocturnos. El desnudo abarca casi la mayor parte de su obra, cuya iluminación casi siempre cenital aporta un interés especial en contrapunto con los fondos oscuros.



Autorretrato, c. 1880



Brujas yendo al Sabbath
Luis Ricardo Falero, 1878



Ninfa de la Luna
Luis Ricardo Falero, 1883



La visión de Fausto
Luis Ricardo Falero, 1878



Arantzazu Martínez [1977-]

Esta joven pintora vasca inició sus estudios artísticos en la Universidad del País Vasco para, posteriormente, trasladarse a la ciudad de Nueva York con el fin de ingresar en The New York Academy of Art y en el Water Street Atelier, donde realiza una formación académica tradicional que marcará la base de su trabajo.

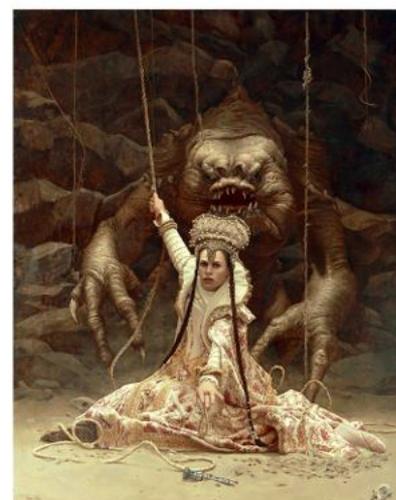
Su obra se mueve entre el realismo y el simbolismo de unas figuraciones que, principalmente, corresponden con pinturas de temas fantásticos donde los personajes humanos conviven con paisajes reales e imaginarios. Así como con toda clase de seres mitológicos.



Bella durmiente
Arantzazu Martínez, 2011



Drácula
Arantzazu Martínez, 2011



Rancor
Arantzazu Martínez, 2009



Vassilisa la sabia. Arantzazu Martínez, 2012



Roberto Ferri [1978-]

Este pintor italiano se ha introducido con éxito en el panorama artístico internacional con sus obras de marcado carácter barroco. A pesar de que en 1996 se graduó en la escuela de arte local de su ciudad natal, comenzó a trabajar en la pintura de forma autodidacta hasta que ingresó en la Academia de Bellas Artes de Roma, graduándose en 2006.

Sus pinturas se caracterizan por la mezcla de lo sensual y lo grotesco, con un marcado claroscuro que evoca los usos modernos de Caravaggio. En ellas se observan figuras desnudas que se retuercen en imposibles escorzos, junto a elementos simbólicos como calaveras, glicinias o cadenas, así como ornamentos metálicos que recuerdan las decoraciones de los templos del sudeste asiático.



Pietas. Roberto Ferri, 2015



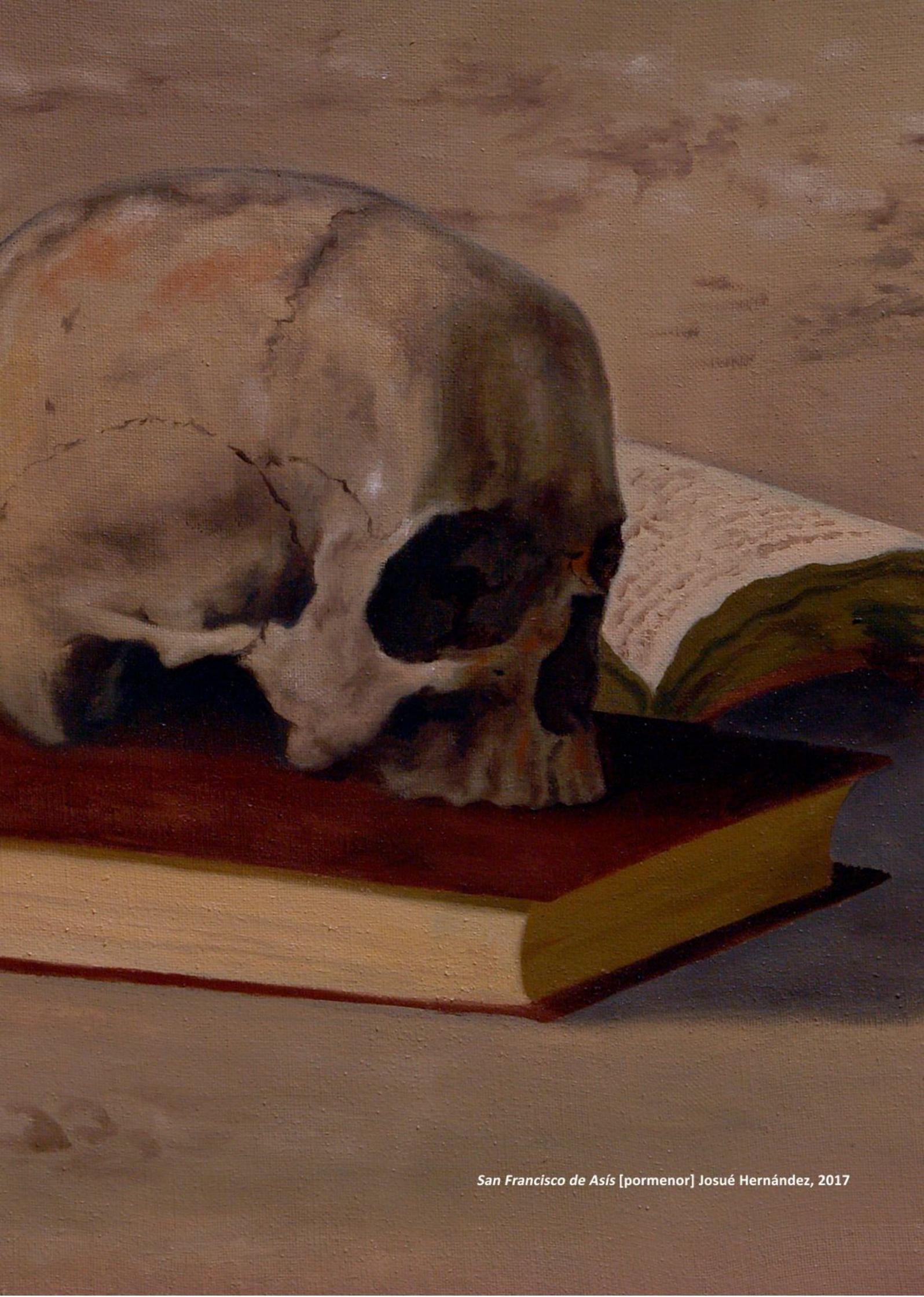
Prometeo. Roberto Ferri, 2017



Il canto della vergine. Roberto Ferri, 2015



Cupo fuoco. Roberto Ferri, 2016



San Francisco de Asís [pormenor] Josué Hernández, 2017



1.5

Antecedentes académicos

Hacer una pequeña retrospectiva del desarrollo de la obra pictórica creada durante el grado de Bellas Artes en la Universidad de La Laguna se antoja una oportunidad para permitir realizar una eficaz autoevaluación que analice los defectos que he podido ir corrigiendo durante este periodo, así como los que aún continúan fallando o, por otro lado, aquello que funciona y sirve para avanzar. Creo que la lucha por resolver las dificultades y las limitaciones me han permitido explorar de una forma más eficaz aquello que siempre he querido transmitir.

El interés depositado desde la niñez sobre la mitología, especialmente la grecolatina, así como la japonesa o mesopotámica, entre otros, permitieron facilitar en mi imaginario un entorno propicio para la creación de escenas acordes con mis ideales estéticos. De esta inquietud nacen piezas como el grupo de Venus y Marte, Selene y Endimión o Acis y Galatea para la pequeña serie de parejas de la mitología grecorromana, el tríptico de Zeus, Ares y Poseidón o la Venus del espejo.

El desnudo se convierte en principal protagonista, buscando una exaltación de la belleza del cuerpo humano bajo parámetros clásicos que, aunque idealizados, marcan un claro contraste con los presentes en una sociedad contemporánea tan acusada de trastornos alimentarios, problemas de personalidad y enfermedades derivadas de un excesivo culto a la imagen y los marcados estereotipos de la belleza moderna.

También el retrato cobra vital importancia, y no cabe duda que realmente me apasiona. La belleza, el rubor, un cruce de miradas, lo sensual..., un diálogo entre el rostro retratado y el espectador que lo observa. Atraer, atrapar, seducir. Los ojos son el reflejo del alma. La mirada es un extraño mecanismo que habla enmudecido y permite contar a los demás nuestro estado de ánimo, nuestro pensamiento, nuestro dolor, nuestra alegría. Pequeñas ventanas por las que se asoman personas



que buscan ser correspondidas, que exclaman alegría o que piden desesperadamente justicia. Pues, como decía Cicerón, «el rostro es el espejo del alma y los ojos, sus delatores»

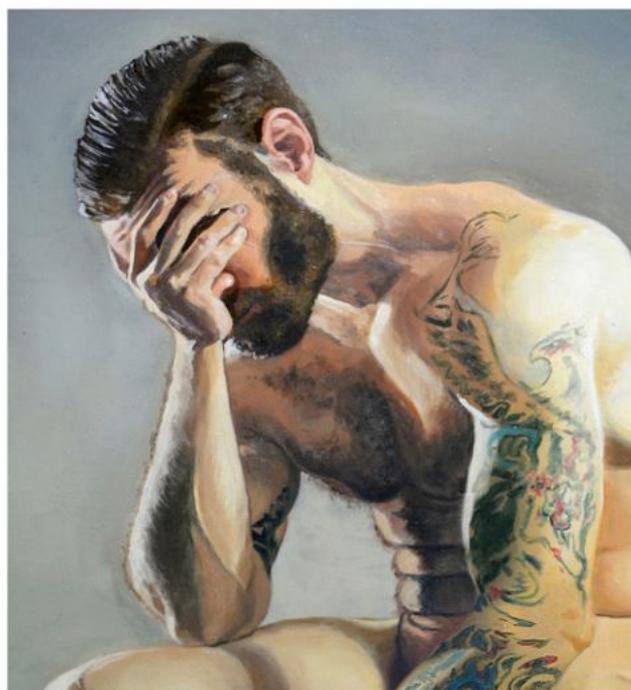
Todos estos aspectos han ido hilando a lo largo de mi trayectoria una búsqueda de un estilo propio, la serenidad de las formas y una luz de marcado contraste en la mayoría de las obras.

Lo expuesto de forma gráfica en este apartado corresponde a una selección de obras que fueron realizadas durante la carrera, de forma cronológica, y que han servido como precedentes para los cuadros realizados en este proyecto. La temática, aunque diversa, es fácilmente agrupable en tres apartados (mitología, desnudo y retrato)

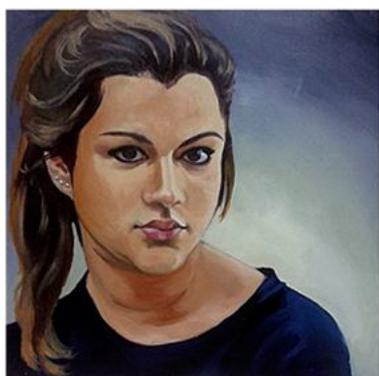
Como veremos más adelante, los cuadros *Alegoría del Desengaño* y *Alegoría del paso del tiempo* cobran una mención especial y se distinguen del resto, al considerarlos como un prólogo al proyecto final.



Venus del espejo. Óleo sobre lienzo, 81 x 100 cm
Josué Hernández, 2013



Gabriel [Pormenor] Óleo sobre tabla, 45 x 60 cm
Josué Hernández, 2013



Davinia
Óleo sobre tabla, 19,6 x 19,6 cm
Josué Hernández, 2013



Crisol
Óleo sobre tabla, 19,6 x 19,6 cm
Josué Hernández, 2013



Elena
Óleo sobre tabla, 19,6 x 19,6 cm
Josué Hernández, 2013



Desnudo con violonchelo. Óleo sobre tabla,
45 x 60 cm. Josué Hernández, 2013



Neptuno. Óleo sobre tabla,
35,7 x 30 cm. Josué Hernández, 2014



Venus y Marte. Óleo sobre tabla, 81 x 100 cm. Josué Hernández, 2014



Davinia
Grafito sobre papel, 29,7 x 42 cm
Josué Hernández, 2014

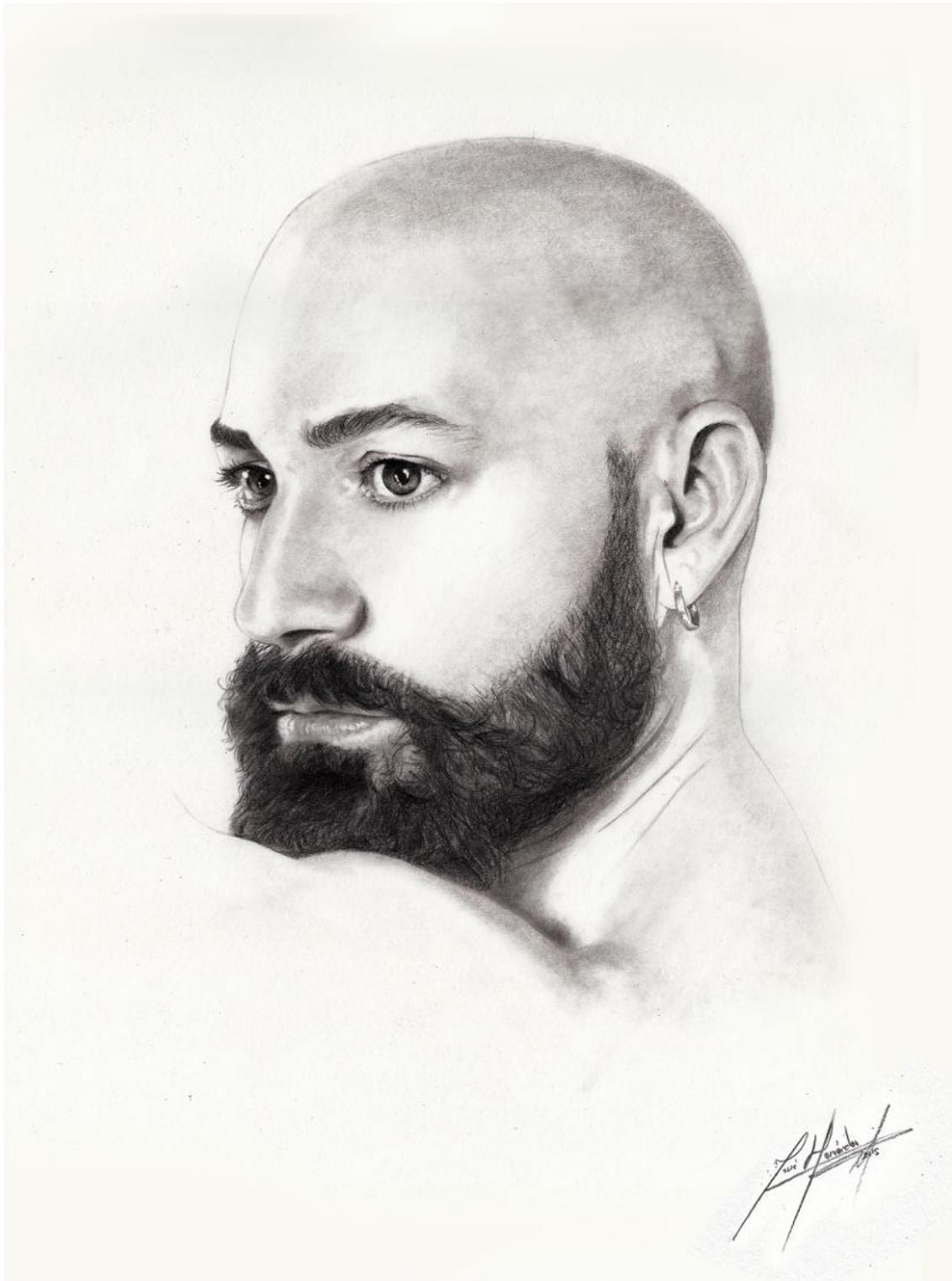


Meritxell
Grafito sobre papel, 29,7 x 42 cm
Josué Hernández, 2014



Daniele

Grafito sobre papel, 19,6 x 19,6 cm
Josué Hernández, 2014



Mark
Grafito sobre papel, 29,7 x 42 cm
Josué Hernández, 2015



Alegoría de las 4 estaciones
Grafito sobre papel, 21 x 21 cm
Josué Hernández, 2015



Neptuno
Óleo sobre tabla, 50 x 73 cm
Josué Hernández, 2015



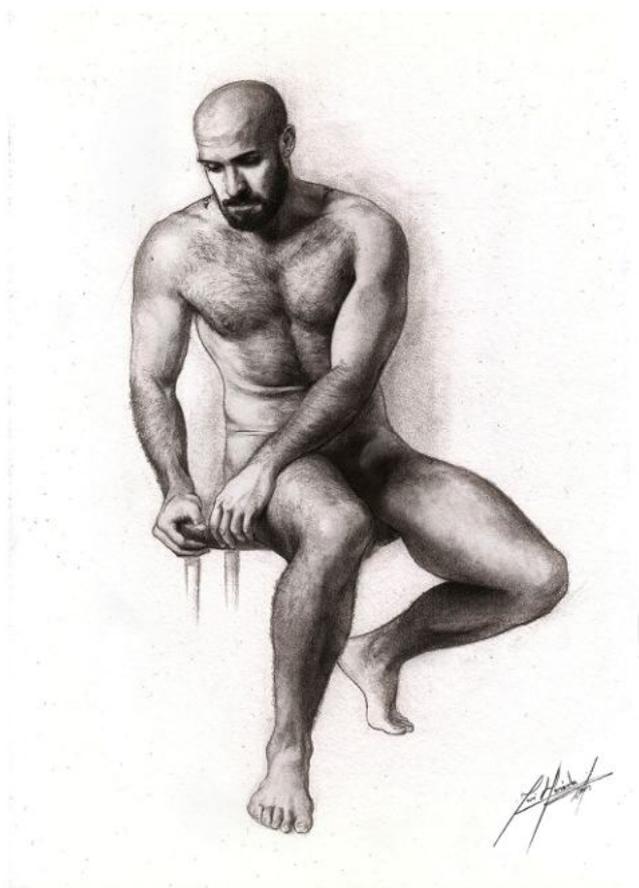
Júpiter
Óleo sobre tabla, 50 x 73 cm
Josué Hernández, 2015



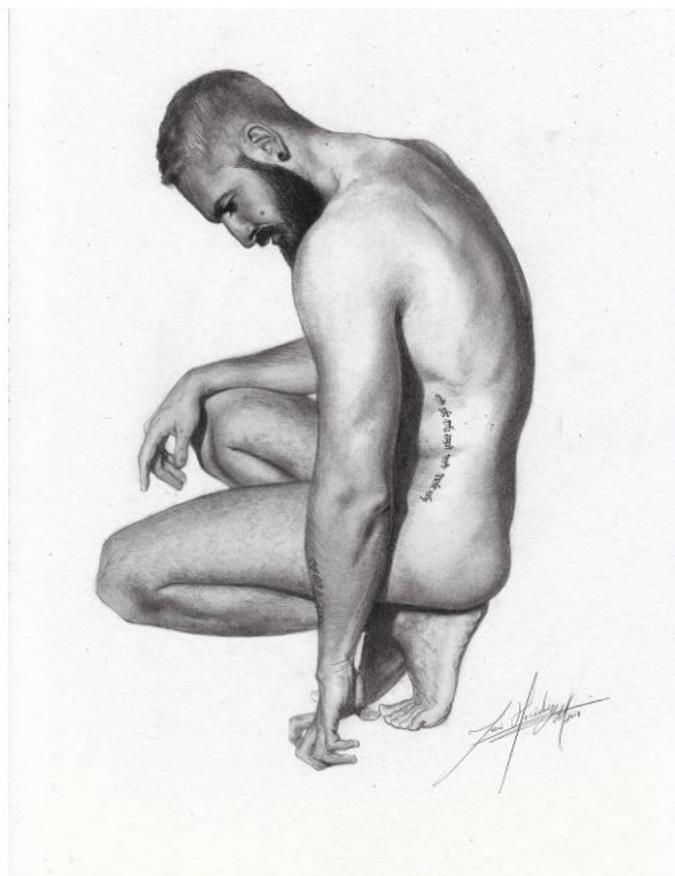
Marte
Óleo sobre tabla, 50 x 73 cm
Josué Hernández, 2015



Kala [pormenor] Óleo sobre tabla, 61,2 x 50,3 cm. Josué Hernández, 2015-2016



Jacobo. Grafito sobre papel, 29 x 21 cm
Josué Hernández, 2017



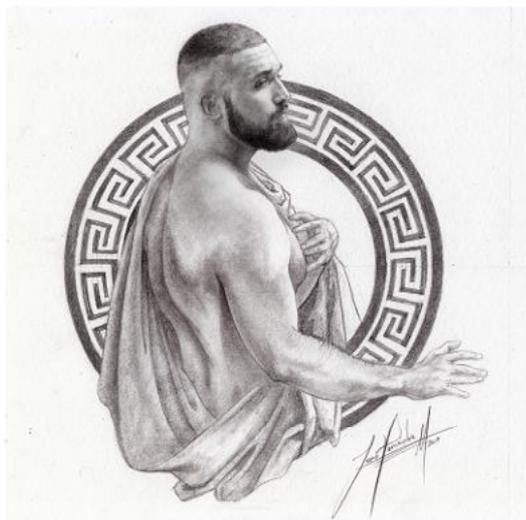
Giacomo. Grafito sobre papel, 29 x 21 cm
Josué Hernández, 2017



Yoni. Grafito sobre papel, 29 x 21 cm
Josué Hernández, 2017



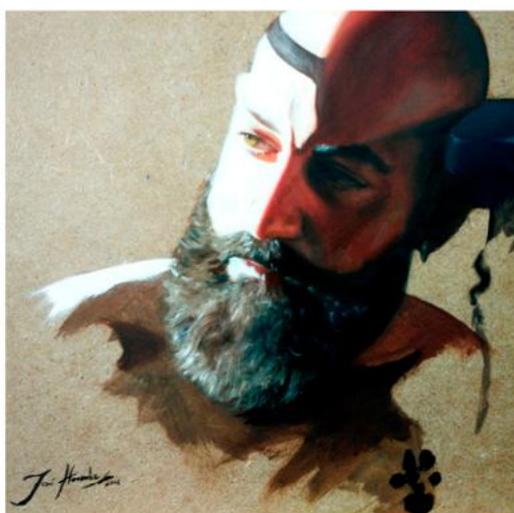
Steve como Cronos. Grafito sobre papel, 29 x 21 cm
Josué Hernández, 2017



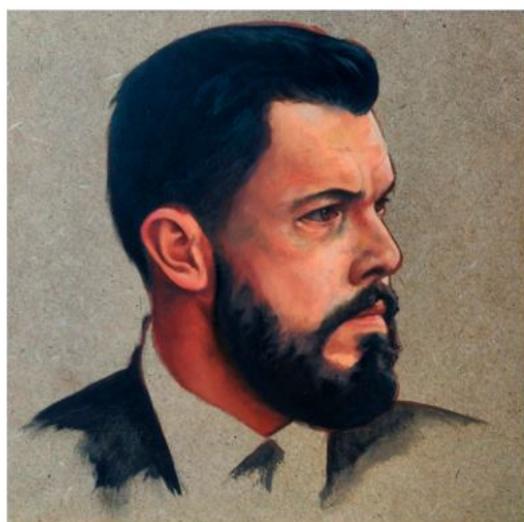
Mateo y Raúl [Serie Dioses humanados. Humanos divinizados]
Grafito sobre papel, 21 x 21 cm, Josué Hernández



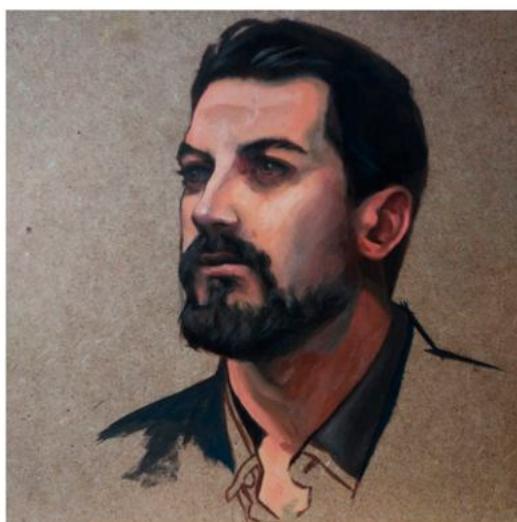
Elena. Óleo sobre tabla, 19 x 19 cm
Josué Hernández, 2016



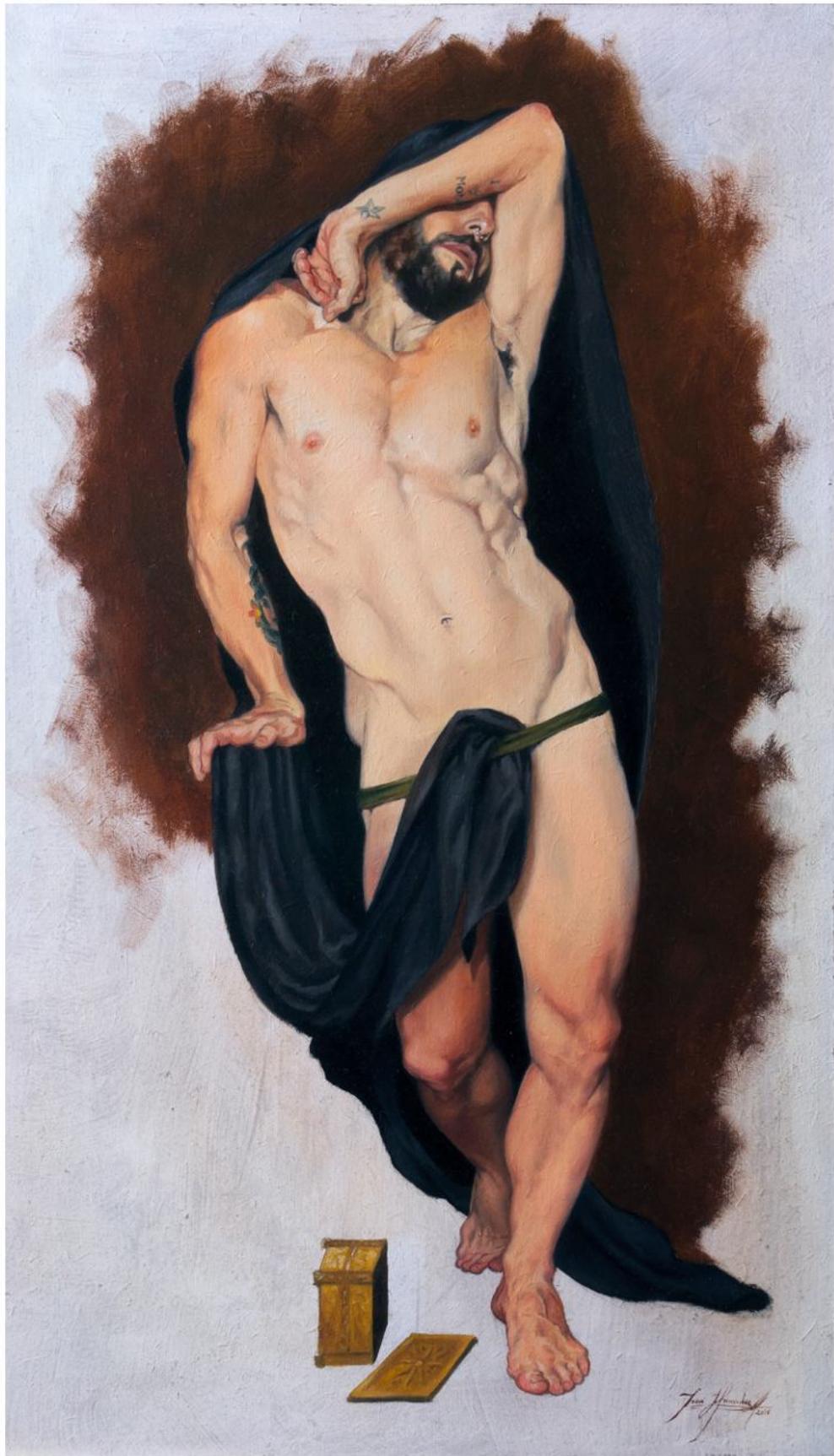
Mark. Óleo sobre tabla, 19 x 19 cm
Josué Hernández, 2016



Ángel. Óleo sobre tabla, 19 x 19 cm
Josué Hernández, 2016



Autorretrato. Óleo sobre tabla, 19 x 19 cm
Josué Hernández, 2016



Demofonte. Óleo sobre tabla, 44 x 28 cm
Josué Hernández, 2016



San Francisco de Asís. Óleo sobre lienzo, 200 x 130 cm
Josué Hernández, 2017





Alegoría del desengaño del mundo

Dándote está desengaños
esta calavera gueca
diciendo con lengua seca
que se te pasan los años¹¹¹

Comentábamos con anterioridad que la idea del desengaño podría entenderse como la sabiduría que permite al hombre observar la verdadera esencia de la vida detrás de su apariencia ilusoria. Durante el Barroco, la vista se convierte en el sentido más importante del aprendizaje, por lo que el empleo de los medios visuales fue un recurso constante y eficaz.

Ignacio de Loyola o Miguel Mañara, ya citados, destacaron el papel de la vista en sus célebres escritos como *Ejercicios espirituales* o *Discurso de la verdad*, respectivamente. La pintura desempeña un papel importantísimo para transmitir el mensaje del pensamiento barroco¹¹².

No es de extrañar que el arte y la literatura se hicieran ecos de todo ello. Pedro de Villafranca y Malagón [c. 1615-1684], por ejemplo, grabó la portada de la obra *El desengañado. Philosophia Moral* que escribió antes Francisco de Miranda y Paz [Toledo, 1663]. En ella representó a Saturno alado, como popular alegoría del tiempo junto con un profeta para mostrar al lector que en el interior de su corazón no hay más que maldad y fraude, vinculando la vanidad del hombre sometida a los pecados capitales: «Pasa el hombre como una sombra, /por un soplo sólo se afana;/ amontona sin saber para quién»¹¹³. En esta línea Vives-Ferrándiz recuerda que el pensamiento barroco concibe el desengaño como un sinónimo de verdad. La calavera será uno de los elementos fundamentales para proporcionarnos de una vista desengañada, debido a que la muerte, a través de la visión del cráneo, desplaza la mentira y el engaño por la verdad¹¹⁴.

¹¹¹ Este frase está contenida en la obra pictórica *Alegoría de los espejos de muerte y vida*. Madrid, c. 1650. Museo de Bellas Artes, Burgos. Valdivieso [2002]: 55.

¹¹² Vives-Ferrándiz Sánchez [2011]: 35.

¹¹³ Sal 39, 7.

¹¹⁴ Vives-Ferrándiz Sánchez [2011]: 38.

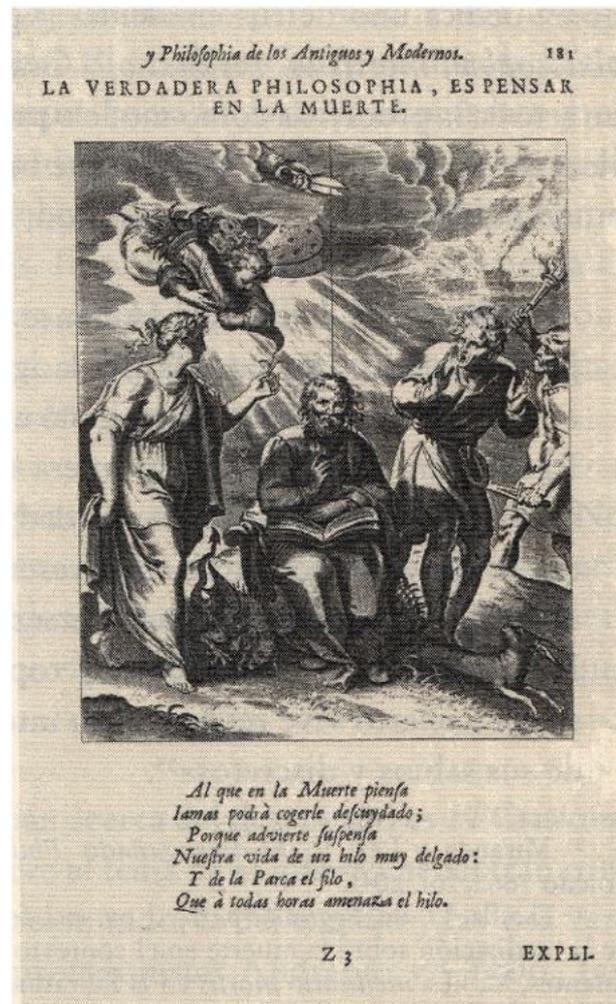


Portada de la obra de Francisco Miranda *El desengañado* [Toledo, 1663]

Buen ejemplo de ello es el emblema que Otto Vaenius [1556-1629] dedica al tema *Vera philosophia, mortis et meditatio*, en el que evoca que «la verdadera filosofía, es pensar en la muerte», cuyo grabado acompaña un texto descriptivo: «Al que en la Muerte piensa/ jamás podrá cogerle descuydado;/ Porque advierte suspensa/ Nuestra vida de un hilo muy delgado [...]». Este pensamiento no es novedoso. Ya en el mundo



antiguo, Cicerón realizaba la misma vinculación entre la filosofía y desengaño, de tal forma que el sabio o filósofo es aquel que considera la brevedad de la vida¹¹⁵.



Vera philosophia, mortis est meditatio. Otto Vaenius, 1672

El referente más claro para nuestra propuesta lo encontramos en la *Alegoría del Desengaño* que Francesco Queirollo [1704-1762] esculpió después de 1750 para la capilla de San Severo de Nápoles. Este templo debe su decoración interior a Raimondo del Sangro, quien entre 1749 y 1766 realiza todo un proyecto iconográfico que la convirtieron en el más importante monumento del Barroco tardío napolitano¹¹⁶. La escultura que nos interesa reproduce una interesante personificación de la mente humana bajo la apariencia de un ángel que libera a un hombre desnudo, alegoría de la humanidad, de la red, significación simbólica de la decepción¹¹⁷.

¹¹⁵ Vives-Ferrándiz Sánchez [2011]: 39-40.

¹¹⁶ Wittkower [2007]: 453-455.

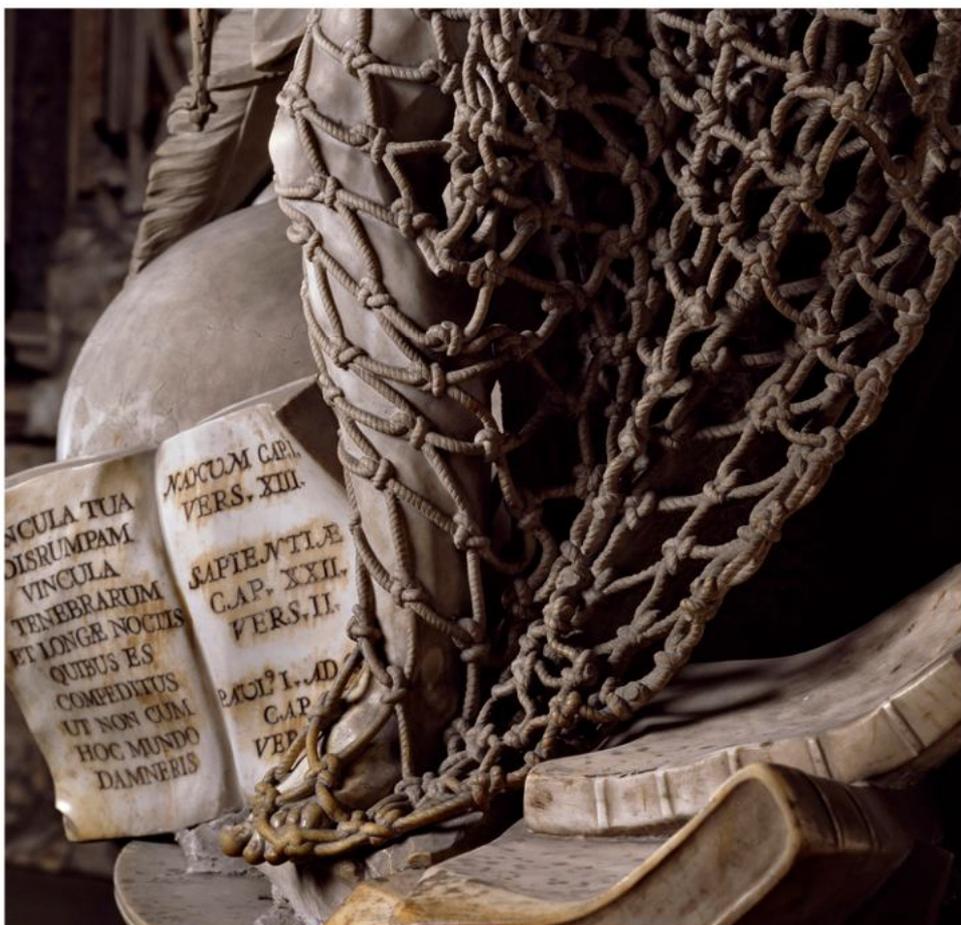
¹¹⁷ Wittkower [2007]: 454.



Alegoría del Desengaño. Francesco Queirolo, posterior a 1750. Capilla de San Severo, Nápoles



*Alegoría del Desengaño [pormenor] Francesco Queirolo, posterior a 1750
Capilla de San Severo, Nápoles*



*Alegoría del Desengaño [pormenor] Francesco Queirolo, posterior a 1750
Capilla de San Severo, Nápoles*



ESTE despertador que vigilante
 RELOX se ve que el tiempo te apresura
 DECLARANDO que toda la hermosura
 NUESTRA será ceniza en un instante.
 BREVE le acaba el esplendor brillante
 VIDA que el hombre eternizar procura
 ARREGLADA a una hedionda sepultura
 DE toda corrupción bien abundante
 LOS dulcites mundanos dan la herida
 HOMBRES en toda clase de inquietudes
 LAS pasiones aparta en tu partida
 VIRTUDES acopiando en aplitudes

Alegoría del Desengaño. Óleo sobre tabla, 200 x 80 cm
 Josué Hernández, 2015

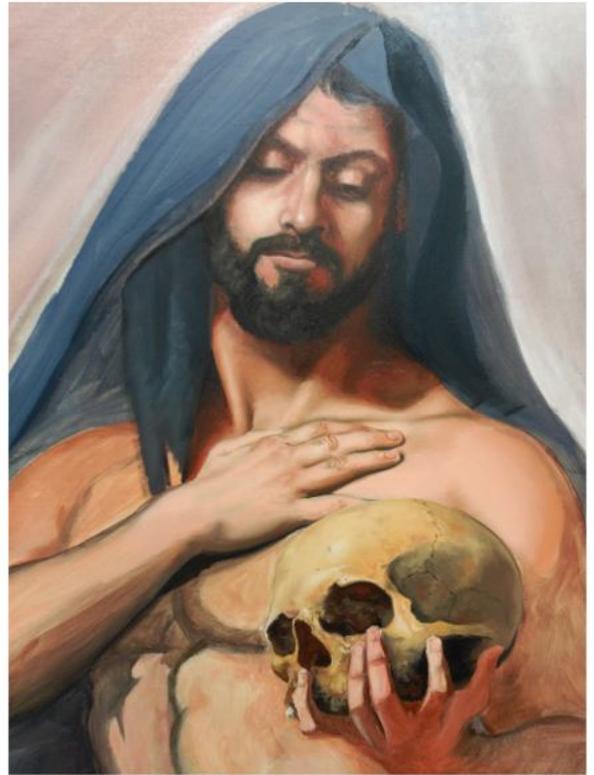


Mi obra persigue un discurso parecido al de Queirolo. La figura principal, tocada de manto negro, personificación del desengaño, invita al espectador a una reflexión sobre la vacuidad de la vida y los vicios humanos, mostrando en su mano una calavera. Bajo el manto, con significado equivalente a la red de la obra napolitana, aparece aferrado a su pierna la personificación de la humanidad, atemorizada, mirando al suelo para negar la realidad y seguir bajo el engaño de los bienes terrenales.

En la parte inferior, la tabla recoge una obra del poeta novohispano Luis de Sandoval Zapata [1617-1671] que alude al paso del tiempo mediante el recurso de un acróstico vertical con la frase este reloj declarando nuestra breve vida arreglada de los hombres las virtudes. Las doce palabras de los doce versos que conforman el poema aluden a las horas de un reloj, simulando cada paso de sus manecillas. Es un buen ejemplo de la poesía figurativa que fue recuperada en la literatura del siglo XVII¹¹⁸.

ESTE despertador que vigilante
 RELOX se ve que el tiempo te apresura
 DECLARANDO que toda la hermosura
 NUESTRA será ceniza en un instante.
 BREVE le acaba el esplendor brillante
 VIDA que el hombre eternizar procura
 ARREGLADA a una hedionda sepultura
 DE toda corrupción bien abundante
 LOS deleites mundanos dan la herida
 HOMBRES en toda clase de inquietudes
 LAS pasiones aparta en tu partida
 VIRTUDES acopiando en aptitudes

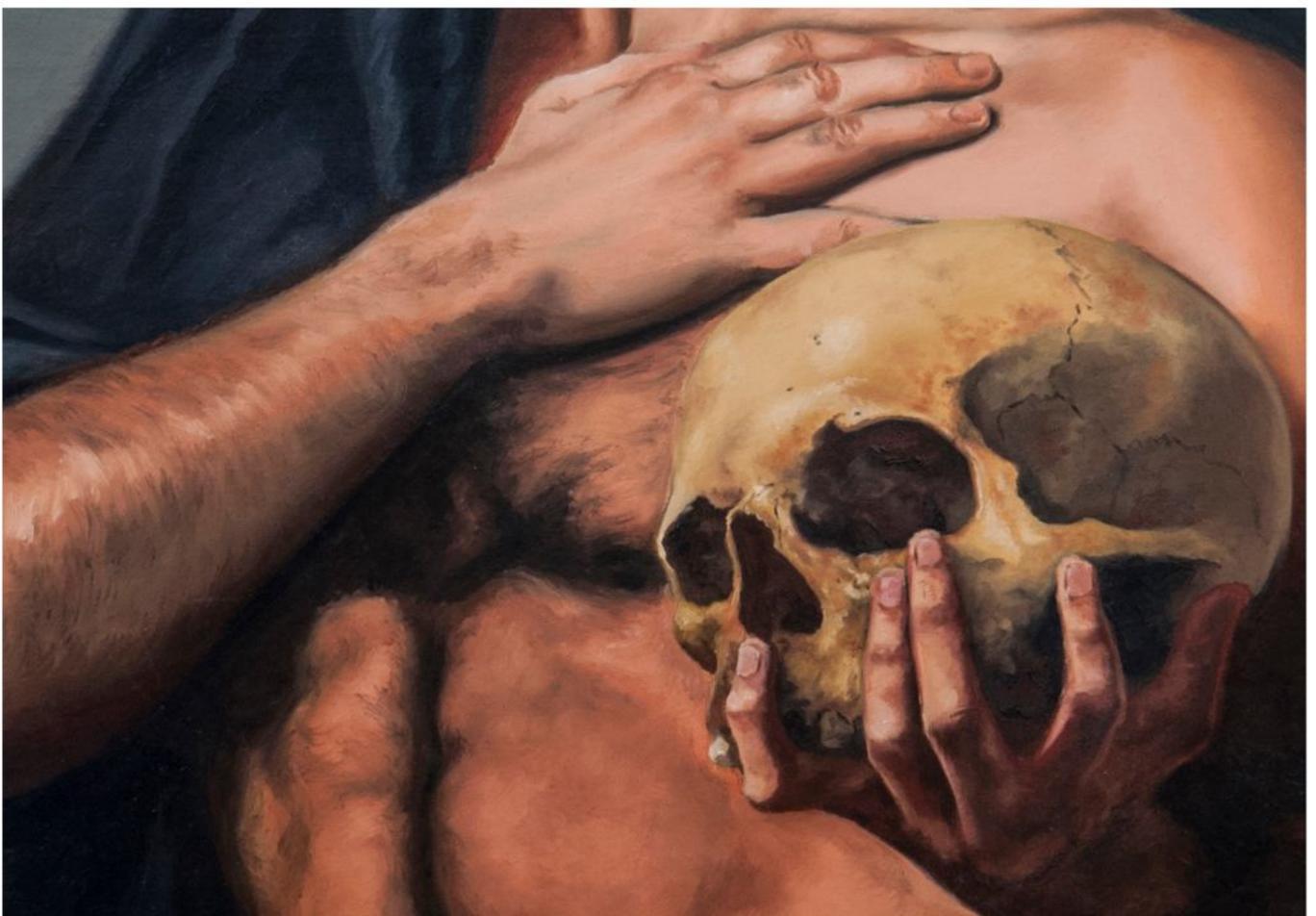
¹¹⁸ Herrera [1996]: 98.



Detalles del proceso pictórico de la *Alegoría del Desengaño*



Alegoría del Desengaño [pormenor] Josué Hernández, 2015



Alegoría del Desengaño [pormenor] Josué Hernández, 2015





Alegoría del paso del tiempo

Invisibles cadáveres de viento
son los instantes en que vas volando,
reloj ardiente, cuando vas brillando
contra tu privación tu movimiento

Luis de Sandoval Zapata

La representación del tiempo es una constante en el arte del Barroco. El pensamiento del desengaño añade un valor cualitativo al momento del presente y realza lo insignificante que resulta, tan inmediato que apenas se puede definir. Juan de Borja lo describió como un pequeño punto en su emblema *Sic ex instantibus aeternitas*, un punto donde el hombre debe asumir su mortalidad. La acción futura depende de la decisión que se toma en el presente, por lo que la experiencia pasada debe servir para asumir nuestra condición mortal. De esta forma, como nos explica Vives-Ferrándiz, los ojos de la prudencia miran hacia el presente y el pasado para descubrir que el ser humano es perecedero y mortal, en definitiva, una calavera¹¹⁹.

El aspecto iconográfico del tiempo proviene de la mitología grecorromana. Saturno fue una de las divinidades itálicas más antiguas. Era el dios de la agricultura y la siembra, tributándole culto para la prosperidad de las cosechas. Con la adaptación de la cultura griega, se identificó rápidamente con Cronos, padre de Zeus, quizás porque ambos tenían una guadaña por atributo. El dios griego era hijo de Urano y Gea, es decir, del Cielo y la Tierra, pero su personificación del tiempo humano apareció en época romana¹²⁰.

Aunque para los antiguos Saturno era un anciano de aspecto feroz y siniestro, cubierto con un tocado generalmente oscuro y empuñando la guadaña —incluso a veces representado comiéndose a sus hijos—, durante el siglo XVI se banalizaría el

¹¹⁹ Vives-Ferrándiz Sánchez [2011]: 70-71.

¹²⁰ Escobedo [2002]: 67, 271



Saturno devorando a uno de sus hijos
Simon Hurtrelle, 1699
Museo del Louvre, París



Chronos. Ignaz Günther 1765-1775
Museo Nacional Bávaro, Múnich

trasfondo mítico, creando una imagen nueva de Saturno, quien se convertiría definitivamente en «el dios del tiempo»¹²¹. Con barba y cano, se representa con un manto gris azulado o plomizo a través de la que se puede entrever su seca y poderosa musculatura. La guadaña se transforma en un verdadero símbolo de la muerte y de sus hombros surgen unas grandes alas que responden al tópico del *tempus fugit*, [el tiempo vuela], y que más adelante, durante el Barroco, aparecerá en todo tipo de alegorías como mera personificación del tiempo¹²². Recuérde-se en ese sentido la ya aludida de Valdés Leal en Sevilla.

Si la vida es una sucesión de puntos, la muerte es el *punto final* de la existencia¹²³. Bajo esta idea se desarrolla esta obra, donde el Tiempo encadena del brazo a la personificación de la juventud, como una joven mujer que se resigna a su destino, mientras que bajo de ella aparece la alegoría de la madurez, que observa la escena con cierto temor, sostenida sobre la vejez, que se consume al pie de la composición. El manto de Saturno sirve de hilo conductor a las edades del ser humano, que va unificando a todas las figuras hasta llegar al cráneo, representación de la muerte.

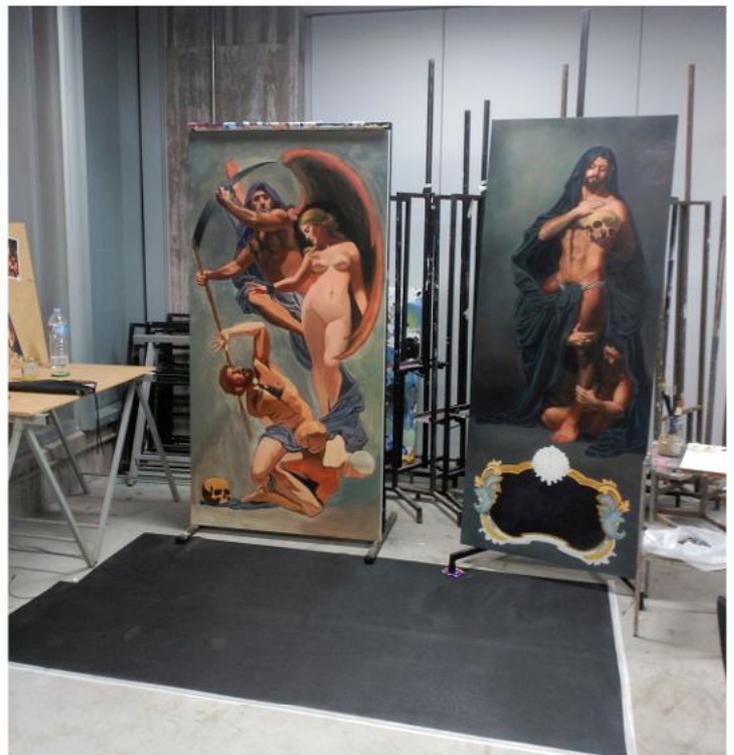
¹²¹ Elvira Barba [2008]: 55-56.

¹²² Elvira Barba [2008]: 56.

¹²³ Vives-Ferrándiz Sánchez [2011]: 77



Alegoría del paso del Tiempo [inacabado] Óleo sobre tabla, 200 x 100 cm
Josué Hernández, 2015



Detalles del proceso pictórico del *Paso del Tiempo*



Alegoría del paso del Tiempo [pormenor] Josué Hernández, 2015



Alegoría del paso del Tiempo [pormenor]
Josué Hernández, 2015



Estudio preparatorio [pormenor]
Josué Hernández, 2015



Boceto
Josué Hernández, 2015





Capítulo 2

Objetivos

La representación a través de alegorías pintadas. Hay que tener en cuenta que se trata de un proyecto de gran trasfondo teórico y que, por lo tanto, todo lo plasmado responde a estudiada carga de significación que intenta ocultarse bajo la aparente figuración del cuerpo humano, animales u objetos. Es por esto que existe un vínculo irrompible entre la pintura y la filosofía, el trazo y la letra, la mirada y la interpretación.

Abordar la temática de la muerte y de los pecados capitales en clave contemporánea.

Transmitir al espectador las ideas asociadas a cada pecado capital representado para así invitarle a la reflexión.

Mantener un equilibrio en la forma con la tradición pictórica para que seduzca la atención del espectador sin necesidad de ruborizar o turbar el ánimo, así como ofender a la sensibilidad sin recurrir a efectos sensacionalistas con el propósito de transmitir una representación tan repetida y reinterpretada durante milenios.

Idea de conjunto. Al conformar un políptico, cada cuadro no sólo ha requerido una ubicación exacta en él, sino que esto también ha afectado al aspecto compositivo. De este modo, cada cuadro conforma una pareja con otro [Ira/lujuria, soberbia/avaricia]. En las tablas mayores se ha recurrido a composiciones piramidales de cuerpos humanos que interactúan entre sí, generando la idea de movimiento en el caso de la ira, o de masa de carne en la lujuria. En *La Soberbia* y *La Avaricia*, el juego de diagonales opuestas de modo especular, apreciándose en la posición de las piernas o la inclinación de los hombros.

Generar una sensación de infierno o inframundo a través de una gama cromática cálida en los cuerpos desnudos y en los objetos representados.





Capítulo 3

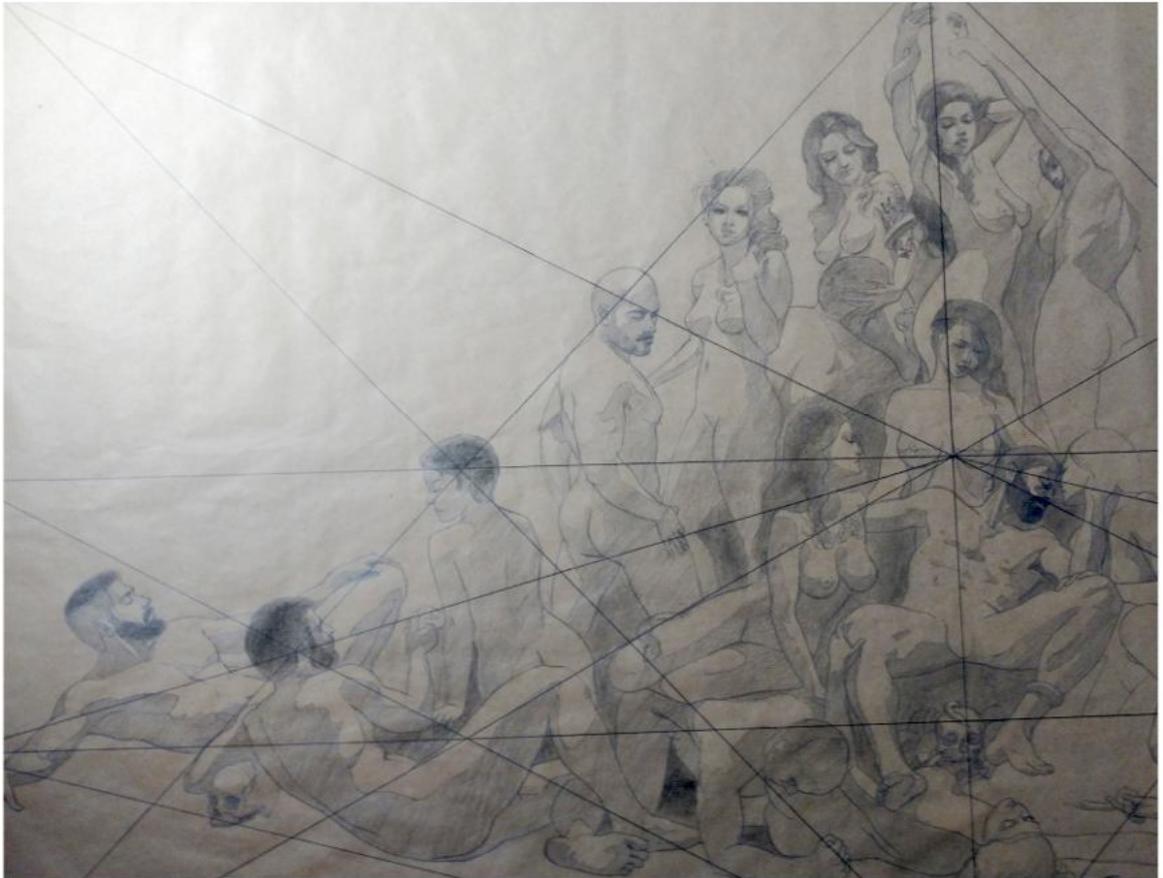
Metodología

Estudios previos

Desarrollar un conjunto de obras que a la vez que se relacionan entre sí conllevan una gran carga simbólica requiere de una planificación previa cuidada y meditada. Por eso mismo son numerosos los bocetos y estudios que intentan canalizar de forma ordenada la creatividad, con el propósito de trabajar sobre una temática que se ha abordado desde los orígenes de la Humanidad y que, por lo tanto, resulta complejo añadir nuevas lecturas e interpretaciones. Sin innumerables los autores que han enriquecido la temática de la muerte con obras pictóricas, escultóricas, arquitectónicas y literarias, así como la poesía, los tratados de filosofía y hasta la música. Muchas de ellas se han convertido en notables referentes y son punto de partida obligado a la hora de plantear nuevos estudios o reinterpretaciones sobre el tema, tal y como hemos reflejado en la propuesta plástica y literaria.

Al concebir el proyecto tuvimos clara la idea de trabajar sobre tabla por su textura y acabado. Para ello se realizaron unos bastidores de pino sobre los que pegar los tableros de aglomerado de densidad media, sobre los que se aplicarían luego las capas necesarias de imprimación a la creta hasta conseguir una superficie óptima donde comenzar a trabajar.

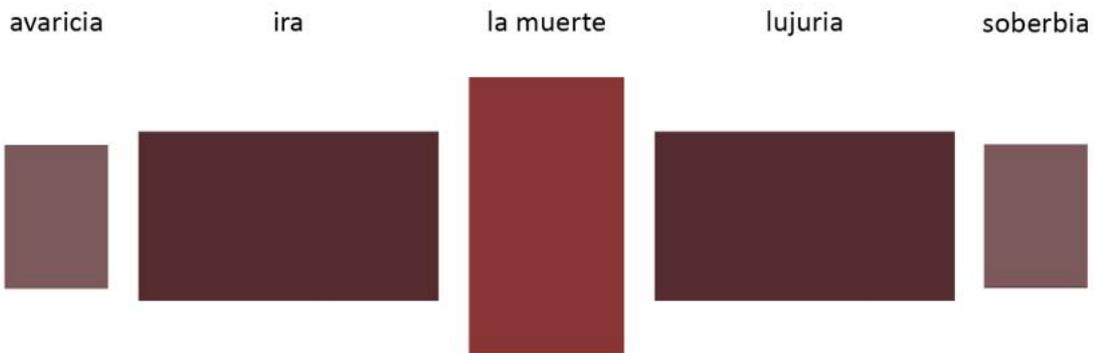
Cada obra se planteó en diversos bocetos de pequeña escala donde se estudiaban la luz, la composición, las posturas y los escorzos de las figuras, con la excepción de *La Lujuria*, de la que, por recomendación expresa del tutor, realicé al menos un boceto sobre papel a tamaño real. Para el resto de obras, ese procedimiento se obviaría por cuestiones de tiempo.



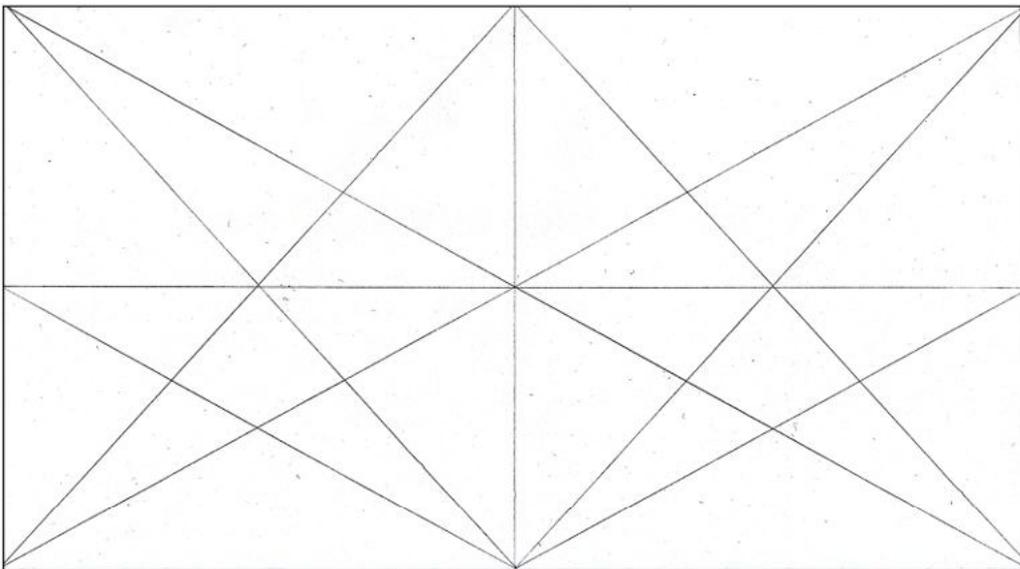
Boceto preparatorio para la *Alegoría de la Lujuria* [pormenor]

Composición

El proyecto responde a una idea de conjunto. Se trata, en cierta manera, de un políptico donde La Muerte ocupa el lugar central, flanqueadas por La Ira y La Lujuria como representaciones grupales. En los extremos quedarían emplazadas La Soberbia y La Avaricia, personificadas en dos personajes solitarios. Con ambos cuadros de grupo quiero transmitir un daño colectivo, es decir, las guerras, así como cualquier tipo de violencia, el odio, la discriminación, etc. que provocan daños en un grupo de personas, ya sea un número reducido o en términos de sociedad. No debe obviarse que, por ejemplo, la lujuria juega muchas veces con el campo de las emociones; y del mismo modo, cobran relieve el daño a los sentimientos ajenos, convertir a las personas en meros objetos, las enfermedades de transmisión sexual, la prostitución o el tráfico de mujeres, entre otras cuestiones a considerar. En contraposición a ello,



Esquema compositivo del conjunto

Esquema piramidal para *la Ira y la Lujuria*

La Soberbia y la Avaricia se representan con sólo un personaje para recalcar que nacen del egoísmo y provocan la soledad. Aludimos de este modo a un aislamiento producido por no saber querer y respetar a los demás, por un exceso de arrogancia y prepotencia, por no saber vivir en armonía con los demás.

A su vez, los cuadros de grupo responden a una composición piramidal. En la idea original fueron concebidos en un formato cuadrado para adaptarse mejor al conjunto, pero, por



recomendación del tutor, se ampliaron hasta 1,80 m de ancho, teniendo que adaptar los diseños a esa dimensión e incluir personajes nuevos para reforzar la estructura compositiva, sin alterar con ello la composición armoniosa que pretendíamos inicialmente.

Los fondos persiguen también la idea de aislamiento. Están desarrollados como una nube densa que no deja entrever un lugar concreto. En los casos de La Soberbia y La Avaricia adquieren un matiz significativo en cuanto a la gama cromática. De este modo, la representación alegórica del avaro se está fundiendo en un mar de oro líquido, por lo que predominan los colores ocres, amarillos y rojos. En la idea primitiva del corazón manaba sangre convertida en oro fundido, pero se suprimió a favor de un acabado menos efectista. En la soberbia se optó por un color frío como el azul para interpretar y reforzar la significación del espejo.

Color

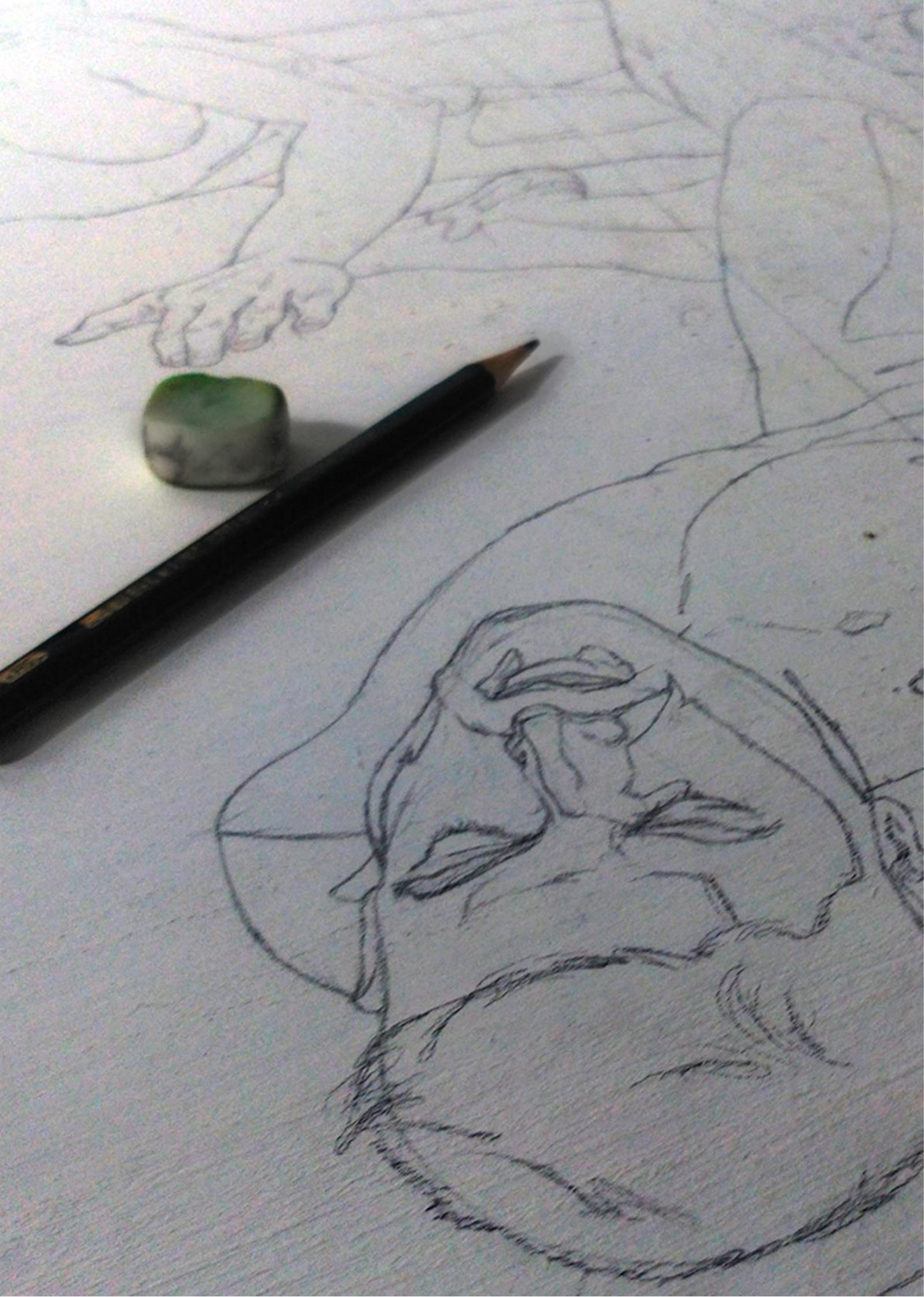
La totalidad de los cuadros serán realizados con pintura al óleo, que aporta una fluidez adecuada y su demora en el secado permite trabajar las variaciones tonales y matices sobre ella. En lo relativo a las pinturas de grupo, para los pri-



Alegoría de la Lujuria [pormenor]



meros planos se han utilizados gamas cromáticas cálidas con un mayor contraste, con el fin de lograr una tímida perspectiva aérea, aminorando el contraste en los segundos planos, así como un enfriamiento de los tonos y una menor cantidad de detalle.





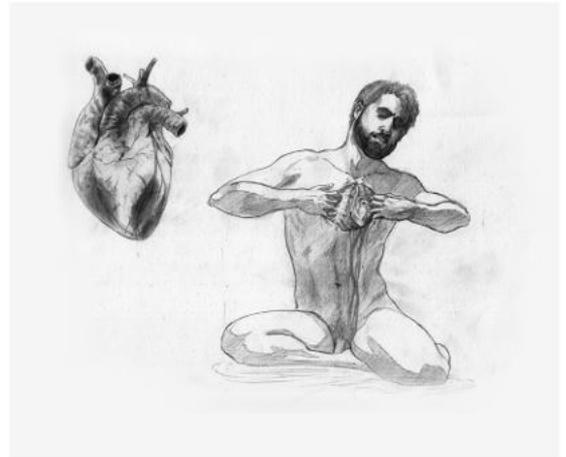
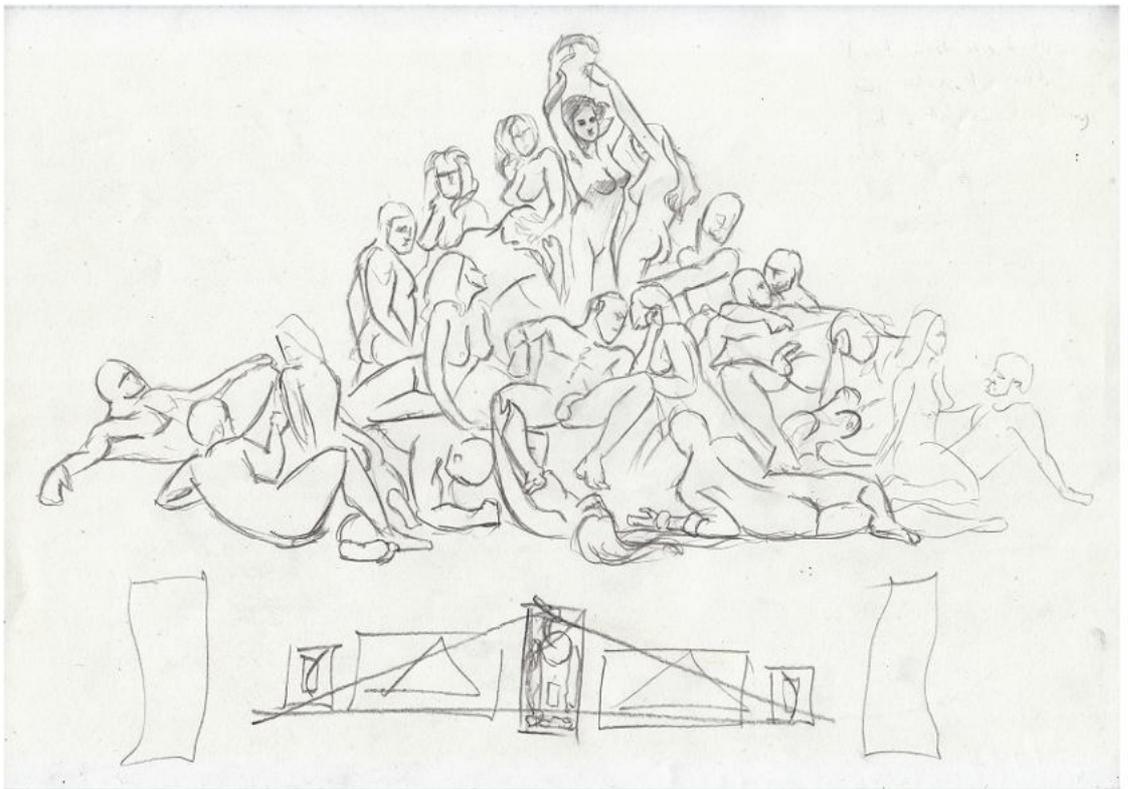
Capítulo 4

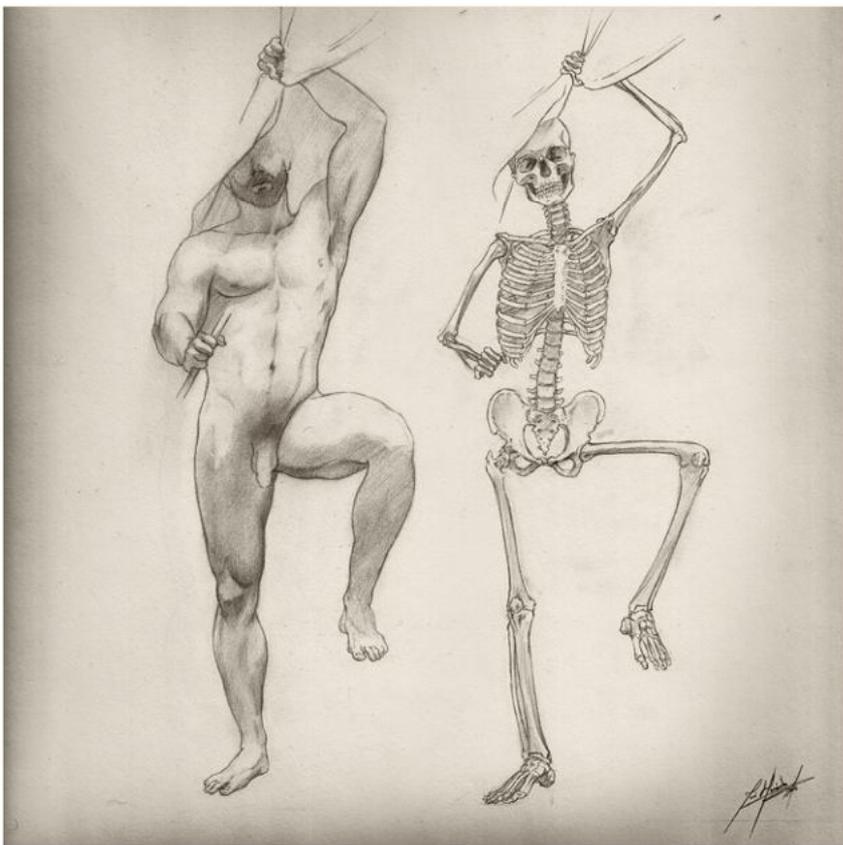
Desarrollo y resolución del proyecto

El proceso llevado a cabo fue muy esquemático. Como mencionábamos en el apartado de metodología, lo primero fue plasmar en el papel la tormenta de ideas que pudiera generar la forma de acertar en el desarrollo de cinco alegorías tan imprecisas de representar, sin responder a una iconografía tangible o evidente por sus presupuestos formales.

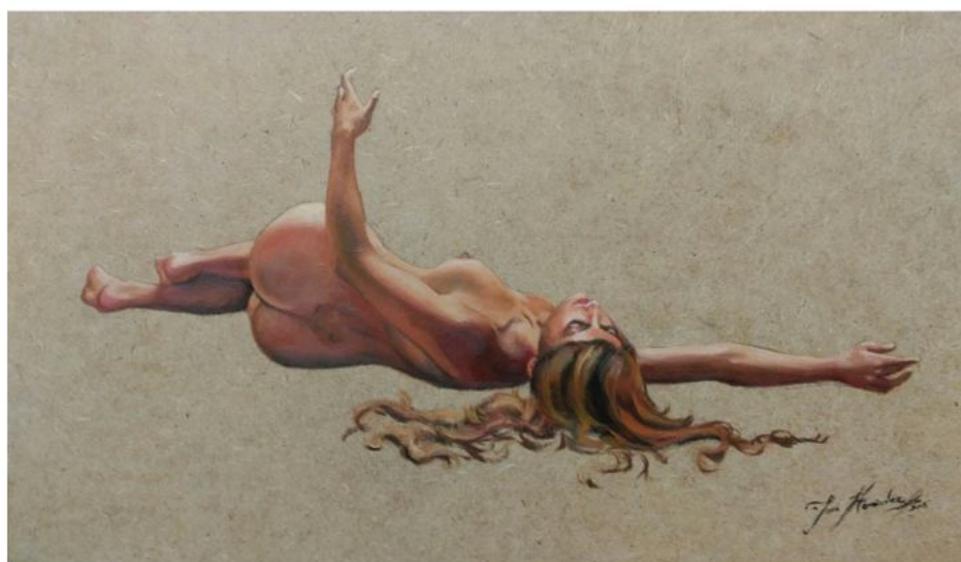
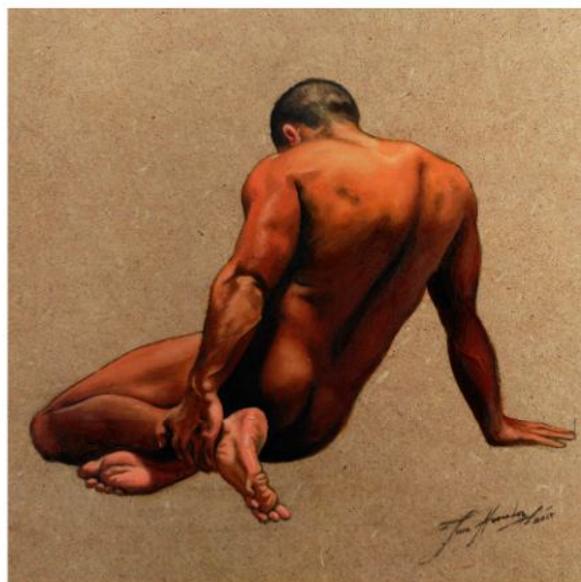
Cuando los bocetos quedaron definidos sobre el papel, concerté con varios modelos para tomar apuntes, realizar bocetos y algunas fotografías de las poses a desarrollar en el proyecto y así comenzar a indagar en la forma, la pincelada y el color que más interesaba para mi trabajo. Los bocetos fueron realizados en sencillas tablas de pequeño formato, como estudio de la anatomía del cuerpo humano, del retrato y las facciones del rostro y el interesante mundo del tatuaje, que me ha supuesto todo un universo creativo a descubrir.

Una vez estaban las ideas esbozadas y se disipaban las dudas, comencé a dibujar sobre las tablas de mayor tamaño, previa imprimación del soporte. El proceso pictórico varió entre ambos cuadros. Para *La Lujuria*, fue sucediéndose los personajes desde un punto central, integrando luego suelo y atmósfera, mientras que con *La Ira*, cuyo dibujo partió de primeras manchas azules, fue lo primero que se pintó, realizándose luego los personajes. *La Alegoría de la Muerte* resultó más sencilla, además de por su menor tamaño, al realizarse desde la parte superior a la inferior en barrido, concluyendo con el bodegón de piezas contemporáneas.

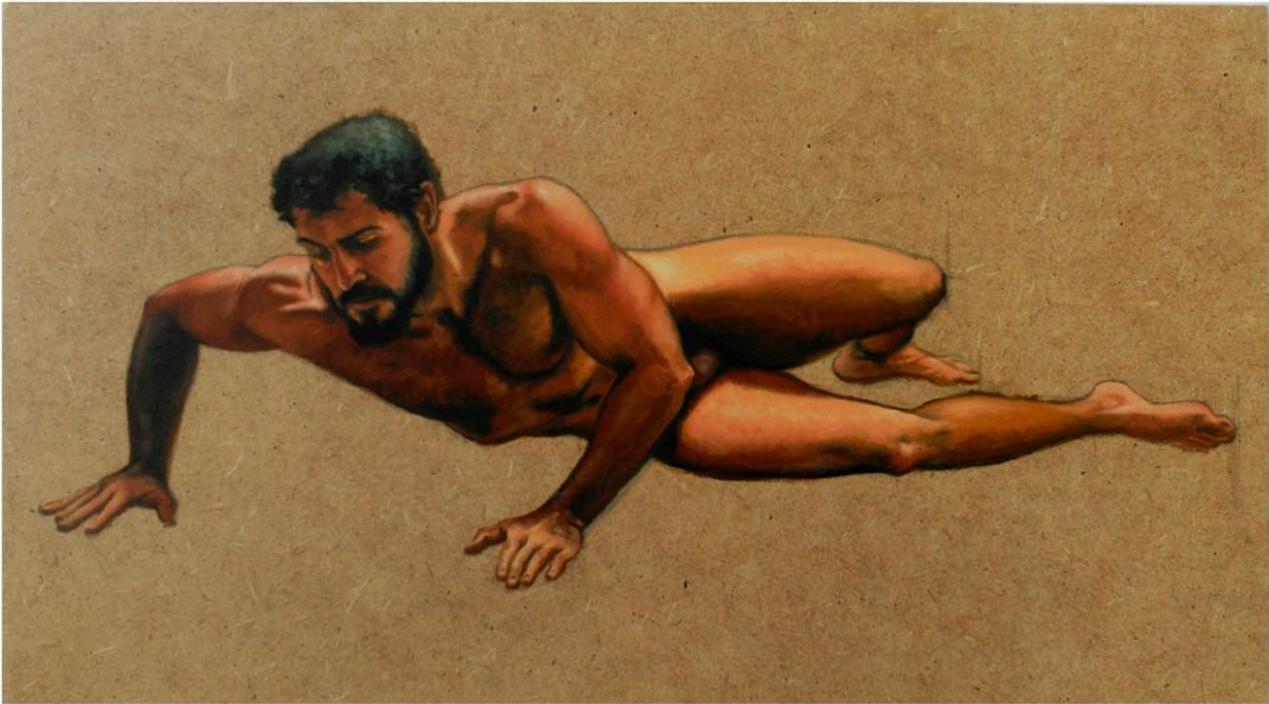
Boceto de *la Soberbia*Estudio para *la Avaricia*Estudio para la *Alegoría de la Lujuria*

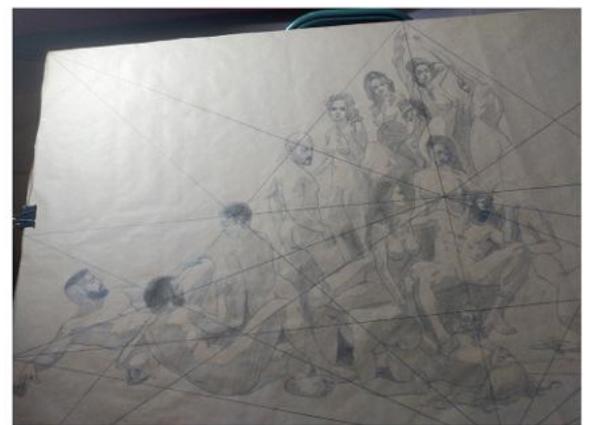


Estudio para la *Alegoría de la Muerte*

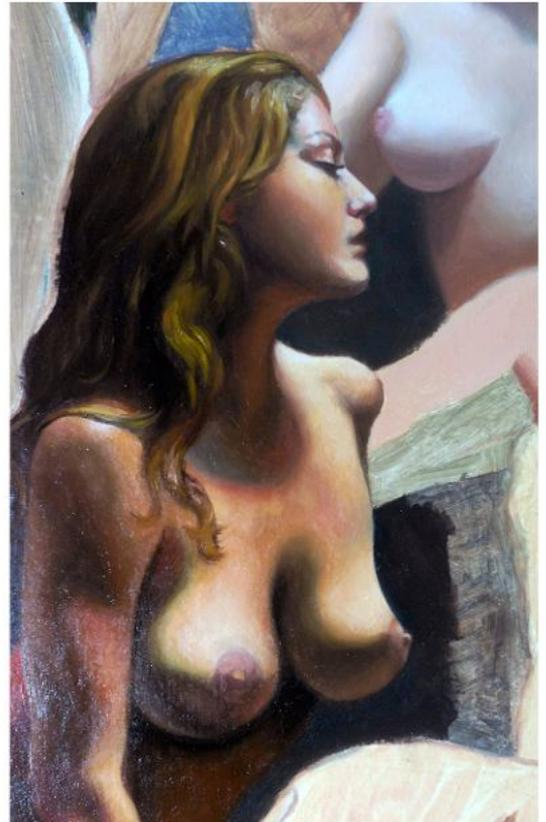
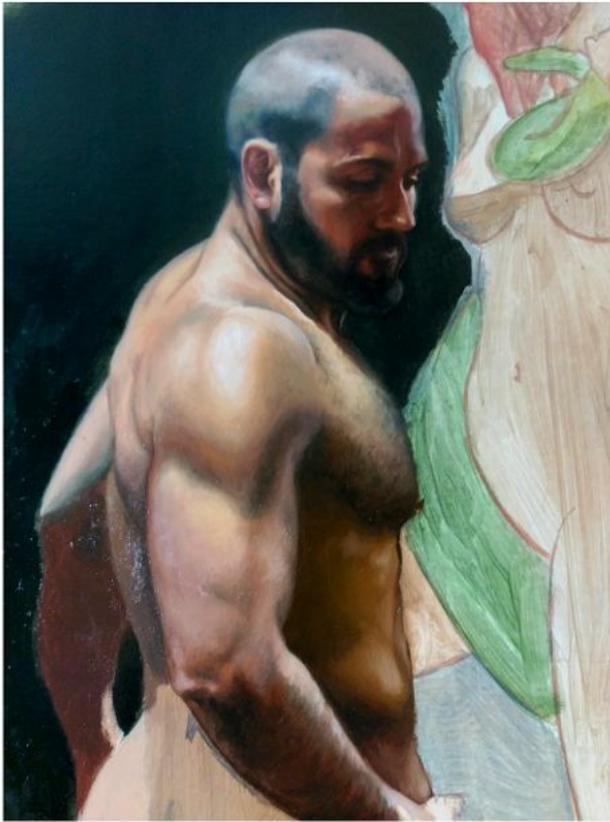


Bocetos

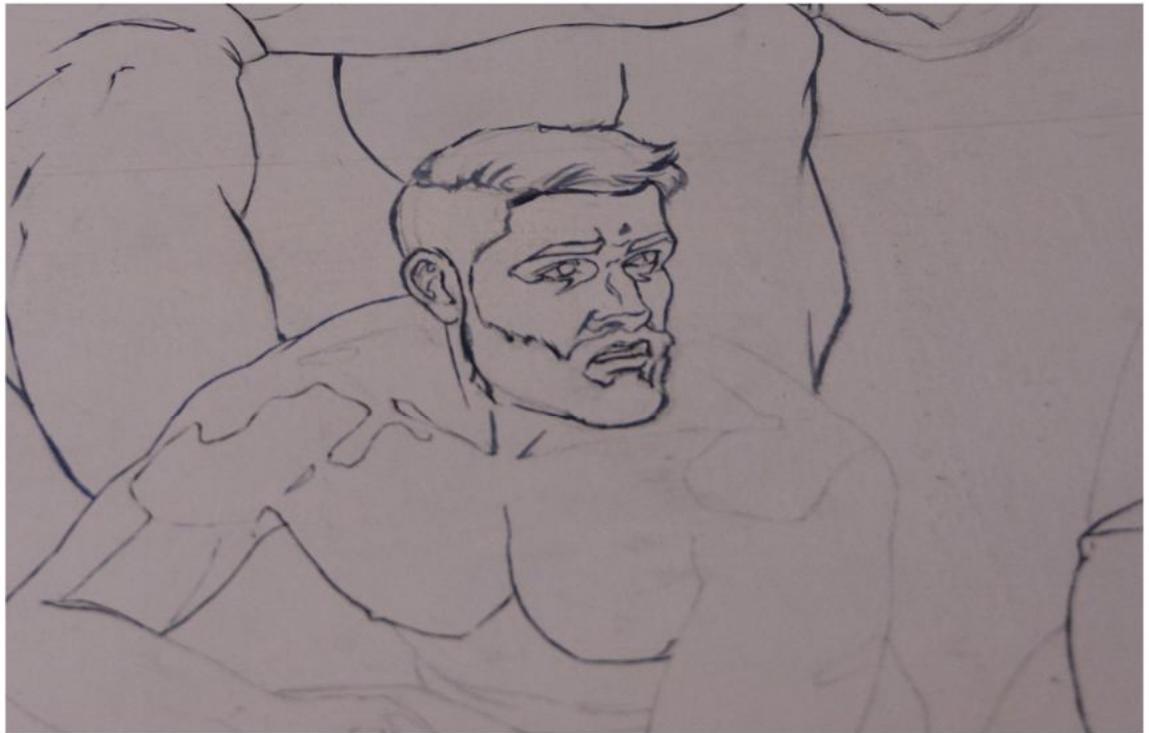




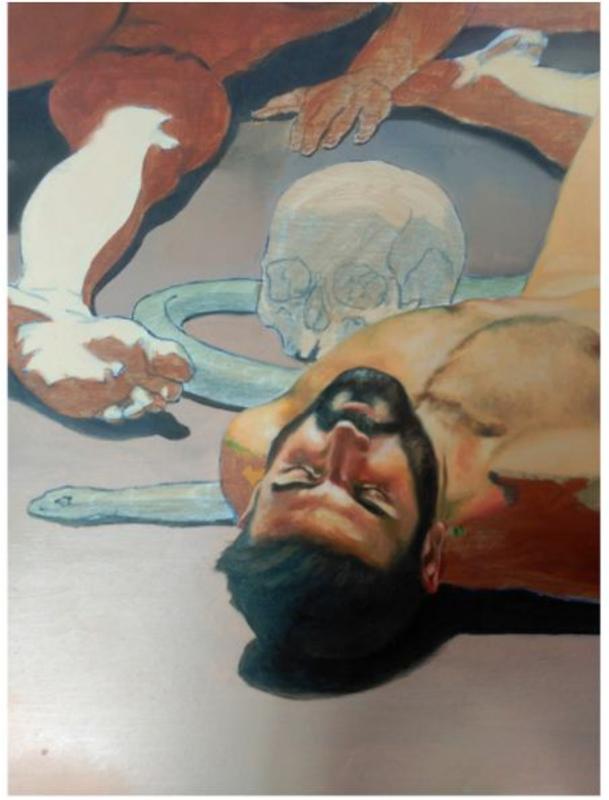




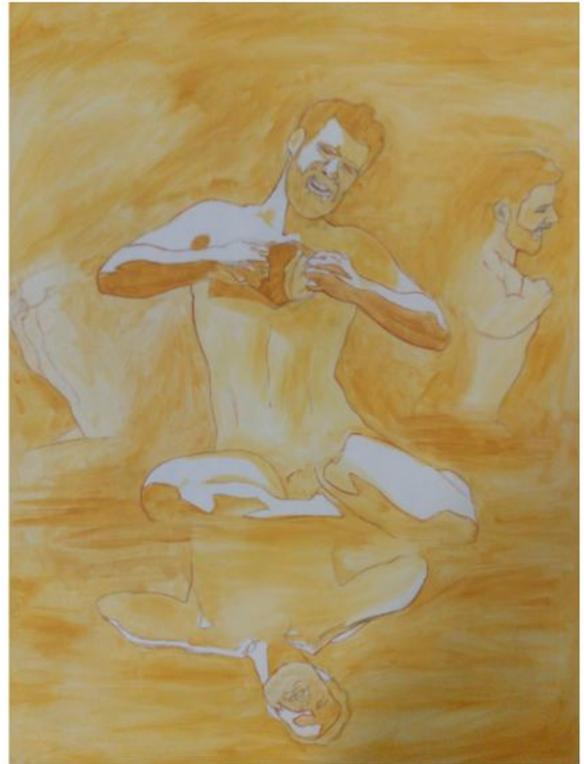












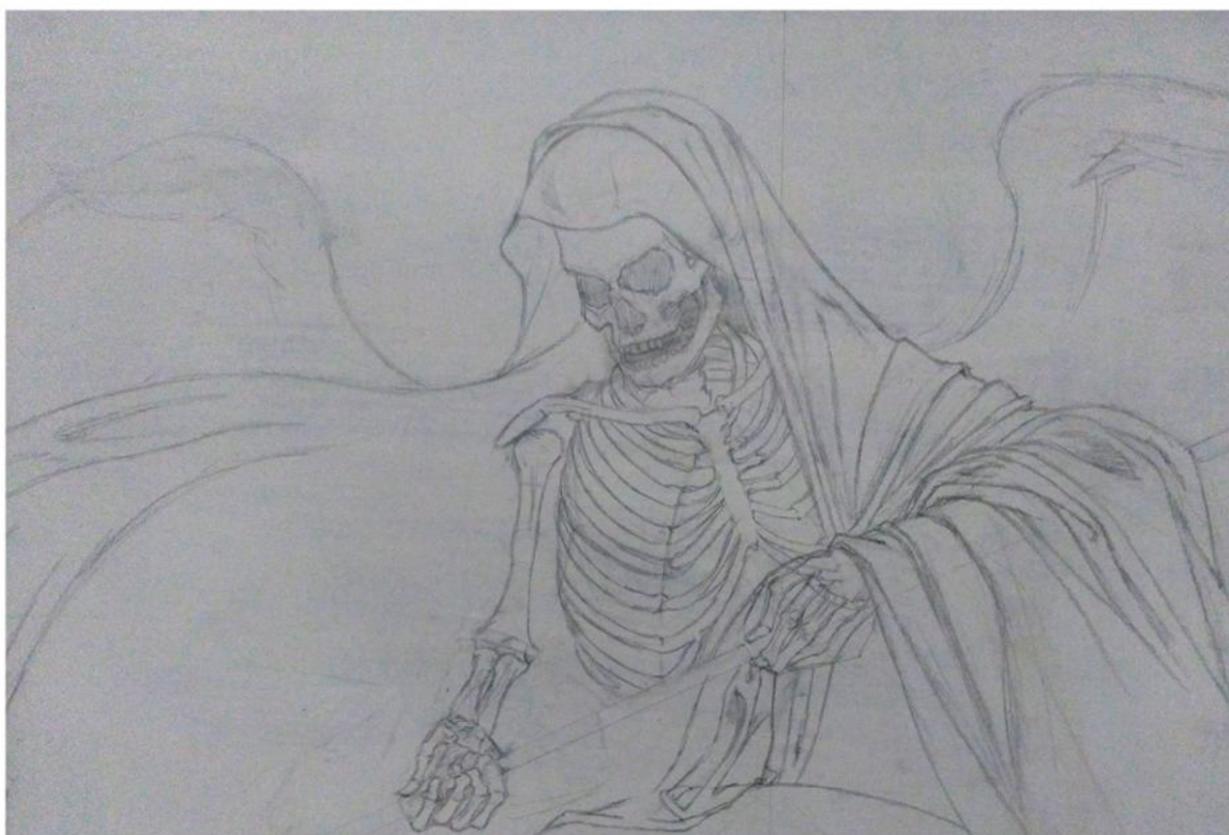
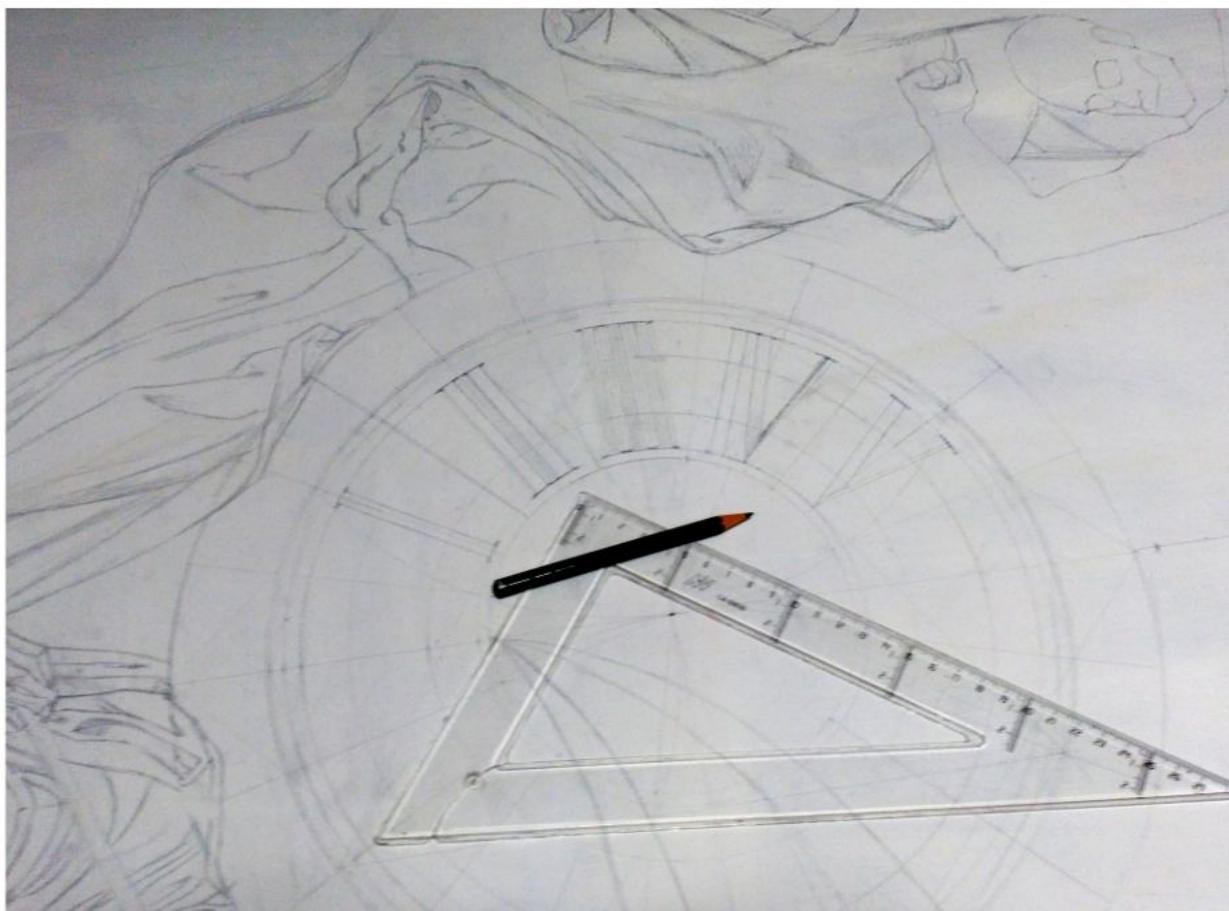










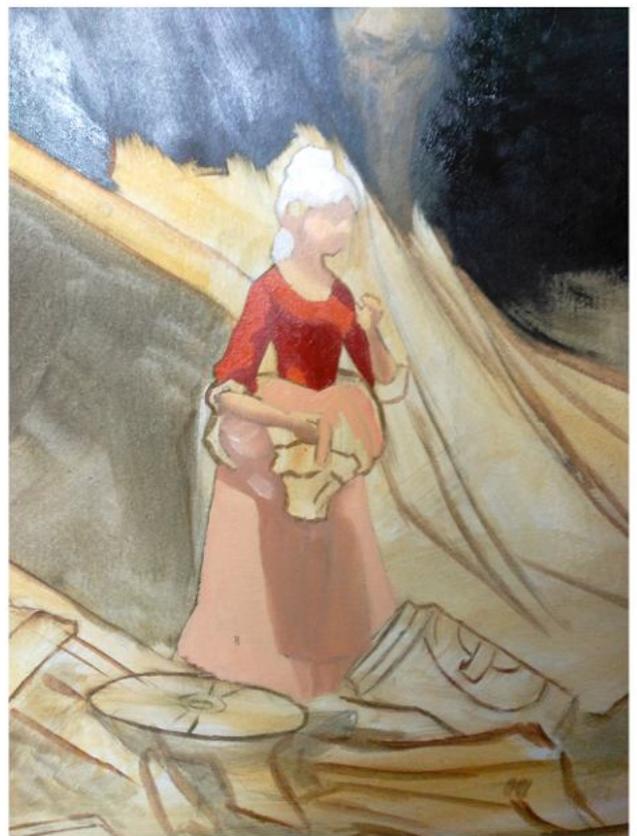
















Capítulo 5

CATÁLOGO



Alegoría de la Avaricia
Óleo sobre tabla, 80 x 60 cm
Josué Hernández, 2016



Este es el fin de tu suerte
peregrino! Si reparas,
que los ceptros y Tiaras,
todo jace con la muerte
no pierdas el tiempo, y advierte
que en lo que es mortal no esperes;
y que siempre consideres
en el cadaver que ves;
que tu serás, lo que èl es,
como èl fue, lo que tu eres

Otto Vaenius, *Mors ultima linea renrum*

¿Hasta cuándo? ¿Hasta cuándo seguiremos mirando solo nuestro bolsillo?
¿Nuestro patrimonio? ¿Nuestro corazón? El ojo del avaro no se satisface con
su suerte. Nos hemos olvidado que somos comunidad. Ya no importa el bien
común ni se recuerda el grado de satisfacción interior que obtenemos al dar a
los demás sin recibir nada a cambio, sólo por el hecho de ver a otra persona
feliz. Nos obsesionamos tanto por el dinero que hemos transformado nuestro
pequeño corazón en un lingote de oro, pero el oro no late.



Alegoría de la Ira [pormenor]
Óleo sobre tabla, 100 x 180 cm
Josué Hernández, 2016



Triste y avara es mi suerte
pues apenas he nacido
ni luz he conocido
cuando tropiezo con la muerte.
Mas allí mismo me advierte
los bajíos de este mundo
y que voy a un mar profundo
de desdichas y vaivenes
que son caducos sus bienes
y sombra si en él me fundo

Anónimo, *Nascendo morimur*

Cuando enciendo el televisor veo anuncios hiperrealistas de videojuegos de guerra. Cuando enciendo el televisor veo las noticias que se camuflan con ellos. ¿Es real o imaginación? No, la guerra es real, pero nos gusta hacerla distante. Contemplarla como un videojuego. Nos olvidamos que no es una partida de consola inspirada en Oriente Medio. Nos olvidamos con gran facilidad que también vivimos una guerra a domicilio. Ya asciende a 27 la escalofriante cifra de mujeres víctimas de la violencia de género en 2017. Que las pequeñas Lucía y Mallory se quitaron la vida por «no poder más» contra el acoso escolar. Que se cuentan por millones los refugiados que huyen de la guerra para buscar una vida digna y pacífica. Que tenemos presente las 17 víctimas mortales de los atentados de Barcelona y Cambrils, pero que ignoramos las centenares de vidas inocentes que arrebató el terrorismo cada año. Quizás podamos poner la pausa a estas estadísticas de la partida de la vida real.



Alegoría de la Ira
Óleo sobre tabla, 100 x 180 cm
Josué Hernández, 2016



Alegoría de la Ira [pormenor]
Óleo sobre tabla, 100 x 180 cm
Josué Hernández, 2016



Alegoría de la Muerte
 Óleo sobre tabla, 150 x 80 cm
 Josué Hernández, 2017

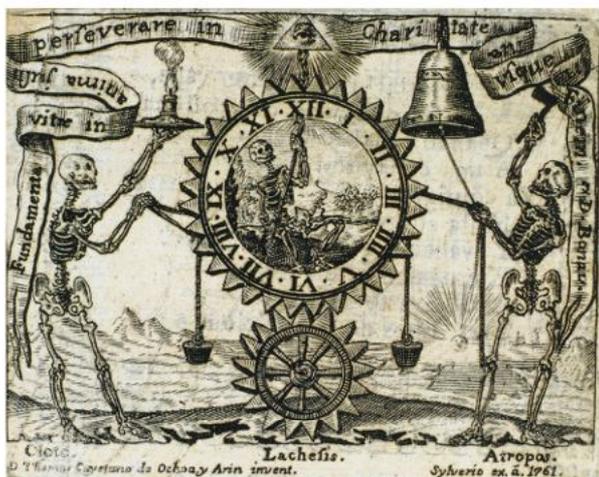


Relox es la vida humana
(hombre mortal), y te avisa,
que tu volante va aprisa
y muere al dar la campana:
de Lachesis la inhumana
hoz, le sirve de puntero:
Atropos es reloxero:
Cloto el compás encamina
y la rueda catarina
ya llega al diente postrero.

Todo la muerte severa
arruina, tala y destruye
Nada de sus manos huye,
Porque todo es fuerza muera:
O naturaleza fiera!
O pensión dura! ó heredad!
Relox, que en velocidad
excedes al mismo viento;
y en el tiempo, de un momento
das paso a la eternidad!

Es la obra más importante y que preside este políptico de las vanidades. La tabla presenta la misma idea que el grabado *El reloj de las parcas* que Sylvério grabó para el devocionario dispuesto por Tomás Cayetano de Ochoa en 1761, bajo el título *Relox en modo de Despertador, para el alma dormida en la culpa, señalando las doce horas de sus ser*¹. Pero, sin duda alguna, su éxito divulgativo viene dado por estar representada de igual forma en una de las pinturas que conforman el conjunto del *Políptico de Tepotzotlán*. Los tres esqueletos representan a las tres *Moiras* de la mitología griega pero con el matiz añadido que ahora no son ellas sino la Divina Providencia la que rige los destinos del ser humano.

¹ Sebastián [1989]:116-118



El reloj de las parcas. Grabado de Sylverio en el devocionario *Relox a modo de despertador* [México, 1761]



El árbol de la vida. Ignacio de Ries, 1653
Catedral de Segovia

La idea original era interpretarla como un reloj dorado de gusto rococó, con el poema escrito sobre una placa de esmalte o nácar, pero más tarde se cambió por un retablo en madera oscura que acogiera a los esqueletos en hornacinas. Pero el hipotético acabado estético no acabó de convencerme. Fue el reloj astrológico medieval de la ciudad de Praga el que determinó el acabado final, con la representación del conjunto sobre una pared de piedra.

La escena se desarrolla en el interior de una habitación oscura a través de la que entra la luz a través de una claraboya o linterna. El manto negro de la muerte lo cubre todo, y deja entrever, en primer término, el gran reloj de números romanos que evoca las edades del ser humano. Lachesis, bajo es aspecto de un tétrico esqueleto, marca las doce con su guadaña como punto final de la vida humana. Debajo de él cuelga una pesada campana de bronce algo ajada por el paso del tiempo. Un gran referente de su significación lo encontramos en uno de los cuatro lienzos que el pintor Ignacio de Rís pintó para la capilla de la Concepción de la catedral de Segovia, titulado *El árbol de*



la vida, de extraordinario interés iconográfico. La escena en la copa del árbol parece relacionarse con el tema de los Pecados Capitales², cuyas víctimas no oyen la voz de Cristo que tañe la campana como aviso ante la certeza e inminencia del peligro final. La muerte, sin compasión, cortará el árbol, incidiendo en la futura e incierta hora de la muerte. Atropos sustituye aquí la imagen de Cristo, y es ella la que se afana en un toque de arrebató para anunciar que el momento de la muerte ha llegado. Al otro lado, Cloto levanta ante sí la vela de color tiniebla para apagarla, del mismo modo que hace la representación de Valdés Leal de la iglesia del Hospital de la Caridad.

En la parte inferior, un bodegón de objetos se extienden sin orden. Muchas obras barrocas aludían con ello al pecado³, pero aquí hace referencia al caos de la vida moderna, con sus prisas, sus agobios y sus embelecó. Un ordenador, un mando de videoconsola, un teléfono móvil, naipes de una baraja, un muñeco de peluche, una careta de carnaval, etc., evocan la diversión, las nuevas tecnologías y las fiestas y festejos. Una pieza decorativa destaca por sus vívidos colores en el contraste del negro, representando a las artes y los objetos que son deseo de coleccionistas que no escatiman en gastos a la hora de adquirir una pieza por un valor exorbitado, así como las propias obras que inflan su precio hasta llegar al absurdo. No podemos obviar ejemplos cercanos como el «vaso de agua medio lleno» que el artista cubano Wilfredo Pietro puso a la venta en la feria ARCO de Madrid por 20.000€. En el otro extremo, el calendario erótico y la botella de una conocida marca de refrescos representan la pornografía y el sexo desenfrenado y el apetito sexual irracional, así como la comida basura y los alimentos que son perjudiciales para la salud, respectivamente. Para completar el conjunto, varios libros aluden al conocimiento pero también, en cierto modo, al poder. Ese deseo de dominar a los demás mediante la privatización del conocimiento: la censura, la falta de libertad de expresión, etc. Un bodegón en clave moderna que sigue transmitiendo el mismo mensaje que las vanitas barrocas y que demuestra la vigencia del concepto de la muerte y la vacuidad de la vida, pero traducido a un lenguaje moderno.

¹ Sebastián [1989]: 123.

² Martínez del Valle [2010]: 190.



Alegoría de la Lujuria [pormenor]
Óleo sobre tabla, 100 x 180 cm
Josué Hernández, 2016



Aunque soy la vida humana,
que a livianidades incita,
como flor que se marchita
parece esta gloria vana.
Si quieres ver lo que dura,
abre y verás, que esto es
lo que con hermosa tez
te conduce a sepultura

Carlos Bundeto, *La Carta de Cartujo*

El sexo es una de las obsesiones del mundo moderno. Hemos banalizado cualquier fiesta o festejo para que se resuma en sexo y alcohol. ¿Hasta donde están nuestros límites? A veces resulta ruborizante escuchar las filias o atracciones por determinadas prácticas sexuales que en sus extremos llegan a hacer de la zoofilia algo entrañable. Nos hemos convertido en animales que fornican sin sentimiento alguno a diestro y siniestro. Le robamos al desnudo todo halo de belleza y estética para convertir el cuerpo en un objeto o instrumento. Toda la pornografía gratuita existente en Internet se hace insuficiente como para generar con éxito grandes beneficios en la de pago. Nos hemos olvidado de las caricias, de los abrazos, de los momentos románticos que son sólo momentos, imborrables de la memoria.



Alegoría de la Lujuria
Óleo sobre tabla, 100 x 180 cm
Josué Hernández, 2016



Alegoría de la Lujuria [pormenor]
Óleo sobre tabla, 100 x 180 cm
Josué Hernández, 2016



Compisición en conjunto



Recreación del conjunto en sala expositiva



Alegoría de la Soberbia
Óleo sobre tabla, 80 x 60 cm
Josué Hernández, 2016



Oh tú que me estás mirando
mira bien y vivas bien
que no sabes cómo o cuándo
te verás así también
mira bien con atención
este retrato o figura
todo para en sepultura

Juan Francisco Carrión, *Vanitas*

Presumir de nuestras propias cualidades menospreciando la de los demás es una realidad deleznable pero bien común en nuestros días. Nos conectamos a las redes sociales buscando desesperadamente un halago o comentario para sentirnos bien con nosotros mismos. Porque en realidad sabemos que estamos vacíos, pero nuestra propia arrogancia nos impide reconocerlo. Renovarse o morir. Nuestra imagen pública lo es todo y hemos convertido nuestra rutina diaria en una supervivencia en la selva. La televisión nos lo ha dicho. Tenemos que estar por encima de los demás, ser semidioses. Pero tarde o temprano nos daremos cuenta que la inmortalidad se nos escapó a otro lado.





Capítulo 6

Conclusiones

En las reflexiones de Marcel Proust [1871-1922] sobre la obra de un artista, se afirma que lo expresado en cada obra es algo propio, algo que el individuo tiene dentro de sí. Idear un proyecto como el que nos ocupa ha sido un reto para mí, pero reconozco que más difícil que realizarlo fue encontrar la idea a juego y plasmarla en un soporte, sumado a circunstancias desfavorables como la corta duración de un cuatrimestre e, incluso, la suma de ciertos problemas familiares que abocaron a un proyecto temporalmente inconcluso y tímidamente alejado de acabados más perfeccionados que previmos al principio.

Crear una obra que reinterprete una temática inherentemente barroca en clave contemporánea se antoja difícil, sobre todo por dos realidades: de un lado, transmitir de forma clara el mensaje bajo los parámetros de una temática que lleva trabajándose durante siglos y que mantenga vigencia en la actualidad; y de otro, evitar caer en la repetición de modelos previos o iconografías similares a las trabajadas en épocas anteriores.

Para ello fue necesario revisar y analizar las distintas culturas, así como su relación con la muerte. Los conocimientos, imágenes e, incluso, supersticiones y comportamientos que rodean a cada cultura y época permite comprender el conjunto de actitudes ante la muerte y advertir en qué medida son fenómenos que hoy se han visto modificados por el modelo socioeconómico que vivimos. Hemos podido comprobar du-



rante este trabajo lo defendido por Shuuichi y Di Nola, ya que actualmente existe una tendencia a la desaparición de la colectivización de los fenómenos sociales, donde la escatología que hemos estudiado esta cada vez más en desuso.

Es por ello que se ha intentado traducir a un lenguaje moderno las ideas que tradicionalmente se han catalogado como Pecados Capitales, que no dejan de ser unas pautas morales reprobadas con el fin de mejorar la vida en sociedad. Conocer la pintura barroca de forma pormenorizada me ha abierto un mundo no sólo de nuevas ideas o reinterpretaciones, sino también el análisis de la gama cromática de gustos ocres, la ambientación tenebrista en muchos casos o el acabado de contornos dibujados y definidos, pero, sobre todo, ese juego del trampantojo. En este sentido cobra especial mención la obra *Cena en Emaús* [c. 1596-1602] de Michelangelo Merisi da Caravaggio [1571-1610], donde una cesta con frutas está apoyada en el borde de la mesa y da la sensación que puede caerse al suelo en cualquier momento. Es un recurso que da muchas posibilidades y que reproduce luego con libros en el bodegón de la tabla central del políptico.

No podemos obviar que la intencionalidad esencial de este proyecto es llamar la atención del espectador sin necesidad de ruborizar o turbar el ánimo, así como ofender a la sensibilidad sin recurrir a efectos sensacionalistas con el propósito de transmitir una representación tan repetida y reinterpretada a lo largo del tiempo. Durante el proceso pictórico ya dio buenos resultados entre el alumnado de la facultad y foráneos. Creo, por ello, que la obra ha cumplido el objetivo básico que pretendía, aunque sea por medio de representaciones más edulcoradas de los pecados capitales.

Pero lo que más he intentado resaltar ha sido el mirar dentro de uno mismo. La cultura barroca hispana fue una exaltación



de la mirada como medio para el conocimiento y el saber, como vimos en las vanitas, cuyo discurso despliega una serie de metáforas en las que la vista desempeña un papel principal. Hemos constatado el modo en que el pensamiento del desengaño nos subraya el valor inútil de las cosas materiales e, incluso, el saber recogido en los libros o la ciencia. El desengañado, como persona sabia y consciente de sus limitaciones, no se rodea de libros sino que busca conocerse a sí mismo para comprender algo tan sencillo y a la vez tan complejo como la muerte. Los cuadros aquí expuestos invitan a una introspección, a realizar una mirada hacia dentro de nosotros mismos para buscar la verdad de la existencia: que el ser humano es mortal. El mejor ejemplo que puede ilustrar este hecho es el pavo real, cuyos encantos de bello plumaje y perfección se ven desvanecidos al contemplar la fealdad de sus patas. De igual modo, el hombre debe hacer como el pavo real, practicar el ejercicio de la introspección y adquirir la conciencia de su mortalidad.

FATVM

TEMPVS





Bibliografía

ASCALONE, Enrico [2008]: *Grandes civilizaciones. Mesopotamia*. Barcelona, RBA.

BLUNT, Anthony [1990]: *Teoría de las artes en Italia 1450-1600*. Madrid, Ediciones Cátedra.

BORNGÄSSER, Barbara y TOMAN, Rolf [2012]: «Introducción». *El Barroco. Arquitectura, escultura, pintura*. Potsdam, Alemania. H. F. Ullman.

BRENA TORRES, Paola Valentina [2007]: «Utilizando el cuerpo. Una mirada antropológica del tatuaje», *Procesos de construcción y clasificación del tatuaje en el Montevideo actual*, Montevideo, Universidad de Montevideo, pp. 247-254.

CALDERÓN, Inés y ESTEBAN, Asunción [2010]: «La Peste Negra. La Muerte que azotó Europa», *National Geographic Historia*, 77, pp. 70-79.

CLARK, Kenneth [1990]: *La rebelión romántica: el arte romántico frente al clásico*. Madrid, Alianza Editorial.

DAMIANO, Maurizio [2001]: *Antiguo Egipto. El esplendor del arte de los faraones*. Milán, Editorial Electa.

DI NOLA, Alfonso M. [2006]: *La negra Señora. Antropología de la muerte y el luto*. Barcelona, Belacqva.



DIEGO BAUTISTA, Óscar [2012]: «La superación de la crisis de valores y violencia en la sociedad contemporánea», *Espacios públicos*, vol. 15, nº33. Universidad Autónoma del Estado de México.

DUNAND, Françoise y LICHTENBERG, Roger [1999]: *Las momias, un viaje a la eternidad*. Barcelona, Ediciones B.

ELVIRA BARBA, Miguel Ángel [2008]: *Arte y mito: manual de iconografía clásica*. Madrid, Editorial Sílex, Madrid.

ESCOBEDO, Juan Carlos [2002]: *Enciclopedia de la mitología*. Barcelona, Editorial De Vecchi.

GONZÁLEZ SÁNCHEZ, Carlos Alberto [2017]: *El espíritu de la imagen. Arte y religión en el mundo hispánico de la Contrarreforma*. Madrid, Ediciones Cátedra.

HAUSER, Arnold [2010]: *Historia social de la literatura y el arte*. Barcelona, Editorial Labor.

HELLWIG, Karin [2012]: «Pintura del siglo XVII en Italia, España y Francia». *El Barroco. Arquitectura, escultura, pintura*. Potsdam, Alemania, H. F. Ullman.

HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Manuel [2007]: *Fiestas y creencias en Canarias en la edad moderna*. Santa Cruz de Tenerife, Ediciones Idea.

HERRERA, Arnulfo [1996]: *Tiempo y muerte en la poesía de Luis de Sandoval Zapata*. México, Instituto de investigaciones estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

KEMPIS, Tomás de [1956]: *Imitación de Cristo*. Barcelona, Editorial Regina.

LEAL DEL CASTILLO, María del Rosario [2009]: «El purgatorio en la plástica granadina», *Alarife. Revista de arquitectura*, 18, pp. 85-95.



LLORENS CISTERÓ, Josep Maria [2010]: *Cristóbal de Morales. Opera Omnia. Volumen IX. Officium, Missa et motecta defunctorum*. Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Institución Milà i Fontanals.

MALO LARA, Lina [2010]: «Perfil biográfico de Don Miguel Mañara», *Miguel Mañara. Espiritualidad y Arte en el Barroco sevillano [1627-1679]* [catálogo de la exposición homónima]. Sevilla, Hermandad de la Santa Caridad, pp. 37-47.

MARTÍN MORENO, Francisco [2016]: «¿Ser o Tener?», *El País*, Madrid, 11/VIII/2016.

MASCORT, Maite [2009]: «El más allá en el antiguo Egipto», *National Geographic Historia*, 68, pp. 26-39.

MASCORT, Maite [2011]: «Momias egipcias. Rituales para el Más Allá», *National Geographic Historia*, 92, pp. 28-39.

MENEGAZZO, Rossella [2008]: *Grandes civilizaciones. Japón*. Barcelona, RBA.

PARRA, José Miguel [2008]: «Los servidores del faraón. Las Tumbas de los Nobles», *National Geographic Historia*, 56, pp. 30-41.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. [2000]: *Pintura barroca en España. 1600-1750*. Madrid, Ediciones Cátedra.

PLATÓN [1871]: *Gorgias. Obras completas*, tomo 5. Madrid, edición de Patricio de Azcárate.

RODRÍGUEZ PELAZ, Celia [1999]: «La danza de la muerte en los impresos navarros de los siglos XVI y XVII», *Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y monumentales*, 18, pp. 275-317.

ROLDÁN, Bruno [2009]: «Memento Mori. Recuerda que eres mortal», *Memoria. La Historia de cerca*, XXIV, pp. 69-75.



SANTA CATALINA DE GÉNOVA [2005]: *Tratado del Purgatorio*. Pamplona, Fundación Gratis Date.

SÁNCHEZ, Juan Pablo [2010]: «Juliano el Apóstata», *National Geographic Historia*, 80, pp. 38-49.

SAVATER, Fernando [2005]: *Los siete pecados capitales*. Barcelona, Editorial Debate.

SEBASTIÁN, Santiago [1989]: *Contrarreforma y Barroco*. Madrid, Alianza Editorial.

SEBASTIÁN, Santiago [1995]: *Emblemática e Historia del Arte*. Madrid, Ediciones Cátedra.

SERRANO LÓPEZ, Ana José [2011]: *Proyecto de prevención del mal uso de las nuevas tecnologías* [Trabajo de fin de grado]. Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.

SHUUICHI, Kato [1987]: «El concepto de la muerte en Japón», *Estudios de Asia y África*, volumen 22, nº1, pp. 132-139.

TORRECILLAS, Julián [2009]: «Las catacumbas. Última morada de los primeros cristianos», *Memoria*, XXIV, pp. 53-59.

VALDEÓN, Julio [2011]: «La Peste Negra», Edad Media. El esplendor de una época. *Especial National Geographic Historia*. Barcelona, RBA Editorial, pp. 88-97.

VALDIVIESO, Enrique [2002]: *Vanidades y desengaños en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.

VALDIVIESO, Enrique [2010]: «La espiritualidad de Don Miguel Mañara en la pintura de Murillo», *Miguel Mañara. Espiritualidad y Arte en el Barroco sevillano [1627-1679]* [catálogo de la exposición homónima]. Sevilla, Hermandad de la Santa Caridad, pp. 60-71.



VILLANUEVA CUEVA, M^a del Carmen y VILLEGAS RODRÍGUEZ, Manuel [2014]: «Tradiciones sobre los difuntos en San Agustín», *El mundo de los difuntos: culto, cofradías y tradiciones*. San Lorenzo del Escorial, Madrid, pp. 43-56.

VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, Luis [2011]: *Vanitas, Retórica Visual de la Mirada*. Madrid, Ediciones Encuentro

VIVÓ, Jaume [2010]: «Mastabas. Las primeras tumbas egipcias», *National Geographic Historia*, 82, pp. 30-41.

WITTKOWER, Rudolf [2007]: *Arte y arquitectura en Italia. 1600-1750*. Madrid, Ediciones Cátedra.



JOSUÉ HERNÁNDEZ