



UNIVERSIDAD GABRIELA MISTRAL

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

MAGISTER EN HUMANIDADES Y ARTE

LA VIDA ESPEJO DE LA MUERTE EN LA IMAGINERÍA DEL
RENACIMIENTO Y EL BARROCO

Tesis para optar al grado de Magíster en Humanidades y Artes

ALUMNA: Martha Virginia Núñez Chávez

PROFESORA GUIA: María de los Angeles Nachar Muñoz

JULIO, 2015

SANTIAGO DE CHILE

ME. MAGHA
(4)
2015

27930

430656-00



UNIVERSIDAD GABRIELA MISTRAL
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
MAGISTER EN HUMANIDADES Y ARTE

***LA VIDA ESPEJO DE LA MUERTE EN LA IMAGINERÍA DEL
RENACIMIENTO Y EL BARROCO***

Tesis para optar al título de Magister en Humanidades y Artes



ALUMNA: Martha Virginia Núñez Chávez.
PROFESORA GUÍA: María de los Ángeles Nachar Muñoz

Julio, 2015
SANTIAGO DE CHILE

“La vida de los muertos perdura en la memoria de los vivos”

Cicerón

A Jorge Guzmán, el motor de mis movimientos
A María de los Ángeles, la gestora de este trabajo

Tabla de Contenidos

INTRODUCCIÓN	2
CAPÍTULO I MARCO TEÓRICO.....	9
CAPÍTULO II La Muerte: El Renacimiento.....	38
CAPÍTULO III La Muerte: El Barroco.....	82
CAPÍTULO IV Dos Obras Fúnebres	109
Aproximación Literaria y Estética de las Obras Funerarias que guarda la Sacristía Nueva de la Basílica de San Lorenzo	111
Lectura Estética de la Obra <i>Entierro del Conde de Orgaz</i> , de Domenikos Theotokopoulos, El Greco.....	141
CONCLUSIÓN	171
BIBLIOGRAFÍA.....	184
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES.....	190

LA VIDA ESPEJO DE LA MUERTE EN LA IMAGINERÍA DEL RENACIMIENTO Y EL BARROCO

INTRODUCCIÓN

“La vida de los muertos perdura en la memoria de los vivos”

Cicerón

El gran orador romano nos entrega esta profunda reflexión sobre la muerte y su recuerdo entre los vivos. *“La vida de los muertos*, plantea Cicerón, invitándonos a plantearnos la posibilidad de la interrogante de si los muertos tienen vida; de la existencia de espacios vitales en la muerte; en definitiva, de llegar a entender lo que significaría la hipótesis de estar vivos en la muerte misma. Y a continuación agrega: *perdura en la memoria de los vivos”* sugiriéndonos considerar la pregunta ¿qué recordamos los vivos de los seres que ya han muerto?... Y podríamos repreguntarnos como posibles respuestas: ¿lo que sólo queremos recordar del difunto?, ¿el momento de su muerte?, ¿momentos de su vida?, ¿su estado de muerto?

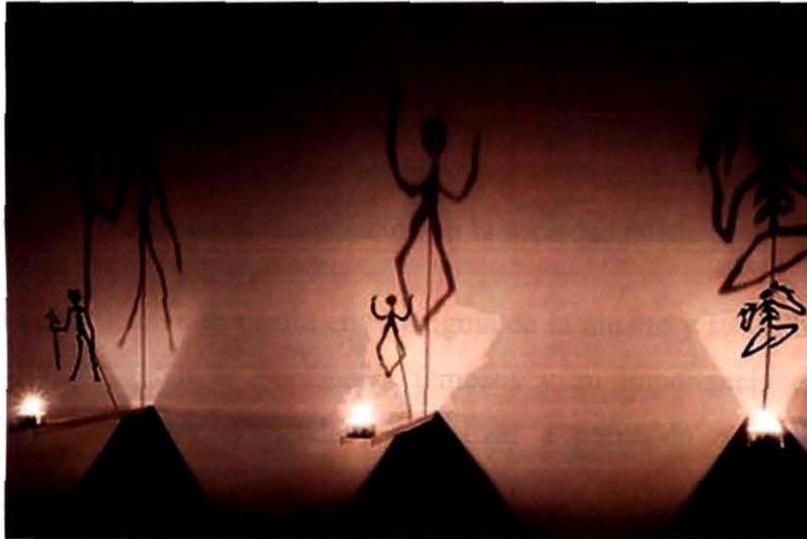
Todas estas interrogantes sobre el tema en cuestión nos permitirán desarrollar en lo profundo la problemática de la muerte y su permanencia entre los vivos como imaginario y recuerdo.

La problemática de la muerte del ser humano ha estado presente en toda la historia de la humanidad. Las interrogantes en cuanto a la permanencia del cuerpo, la trascendencia del alma y la resurrección nos han acompañado toda la historia. Los ejemplos en cuanto a las distintas miradas y formas rituales abundan desde las primeras civilizaciones y esto nos permite entender la importancia que desde siempre ha tenido la muerte en la historia del ser

humano, no sólo como acto de morir, sino también como oficio y funcionamiento político y social. De esta manera tal vez podamos asimilar el sentido de la momificación, de los enterramientos colectivos, de las máscaras funerarias y otros elementos que sirven de medio, de conducto entre la vida y la muerte. Las respuestas a los cuestionamientos sobre lo que rodea a la muerte han sufrido matices en cuanto al tiempo y la cultura que queramos abordar.

El arte ha sido en toda época de la historia del hombre una herramienta de liberación para expresar lo que su creatividad necesita entregar, tanto para su goce como para su funcionalidad o simplemente como espejismo de su realidad, de sus ideas religiosas, sociales, políticas y culturales. Es así como a través de una obra de arte podemos –desde nuestra mirada y comprensión actual- resignificar conceptos propios de la época y la cultura en la cual nacieron. La genialidad de sus autores nos habla de personajes que supieron y pudieron plasmar en un objeto visual toda la carga cultural que implicaba su propia existencia. Ellos nos han legado una iconografía que nos permite releer y volver a experimentar una historia ya pasada, pero que por su importancia como obra de arte ponen en valor actual cuestionamientos que perviven con el ser humano.

Sin duda, artistas de todas las épocas se han cuestionado la muerte y han liberado distintas tentativas para expresar lo que ella les provoca. Hoy en día, al igual que en el Renacimiento y en el Barroco, la expresión artística también nos habla de la muerte y para graficarlo, quiero nombrar un artista que recientemente estuvo presente en nuestro país, exponiendo en el principal museo de la capital. El francés Christian Boltanski nos entregó varias de sus más importantes obras, todas ellas de alguna manera relativas, directa o indirectamente, a la muerte, en exposición en el Museo Nacional de Bellas Artes. Revisando su obra, nos damos cuenta que, por ejemplo, la imagen de la danza de la muerte es tan poderosa e históricamente transversal, que su iconografía llega hasta la época contemporánea citada por el artista en diferentes visualidades, dando cuenta de la inagotable pervivencia de la problemática. Para ello, este artista visual recurre a materialidades frágiles al tiempo, como fotografías, ropa, velas, cajas de lata, recortes, etc.,



Sombras de Ángel (*Ange, Ombre 1986*). Sombras de vela (*Ombres Bougies, 1986*). Base giratoria de madera. 15 cm. x 10 cm., figuras de lata, pedestal, proyector. Colección Christian Boltanski. (Figura 0 - 1)

“Revisando su obra, nos damos cuenta que, por ejemplo, la imagen de la danza de la muerte es tan poderosa e históricamente transversal, que su iconografía llega hasta la época contemporánea citada por el artista en diferentes visualidades, dando cuenta de la inagotable pervivencia de la problemática”.

que pertenecieron a personas ya fallecidas, implicando la intrascendencia de nuestra breve estada en la vida. Boltanski trata de acercarse a la muerte utilizando los recursos del recuerdo y la memoria. Lo que a él le perturba, y a lo mejor también a todos nosotros, no es la tumba, el retrato del ser ya fallecido o la escultura fúnebre de algún personaje famoso. Lo que le aterra son los objetos tangibles que el difunto ha dejado tras su paso por esta vida: objetos que nos acercan al deudo, y que lo perturban con ese modo incierto en que se impone el recuerdo.

Esos son los cuerpos que utiliza Boltanski en sus obras. Al igual que Miguel Ángel y El Greco, él está ligado a su tiempo, y su obra es la forma de hablar de ese tiempo. Sus preguntas son universales, pues son las mismas que se formula la humanidad desde sus orígenes: ¿Cómo una persona con una posición en la sociedad puede desaparecer al morir?

Nuestra investigación se centra en el enigma de la muerte y su visibilidad en obras mortuorias, que nos hablan de personajes famosos y su importancia en el momento histórico que les tocó vivir. Pretendemos analizar a partir de ellas el concepto de trascendencia del alma y de pervivencia del personaje en la comunidad histórica; en las costumbres socioculturales de ceremonias fúnebres y los logros iconográficos que se realizaron para que la dimensión vida-muerte de personajes se mantuviera en la historia venidera. La cuestión y reflexión que ocupa esta tesis tiene que ver con la respuesta a la interrogante sobre la propuesta de dos obras de arte – una renacentista y otra de estilo manierista, pero con un trabajo de temática barroca- de la imagen mortuoria como espejo de vida de personajes históricos de los periodos antes mencionados y, además, si en estas obras espejo se visualiza el concepto de trascendencia que ellas nos entregan.

El estudio que a continuación se detalla dialogará con la iconografía que nos han dejado dos grandes de la historia del arte. Miguel Ángel y El Greco supieron plasmar, en un conjunto estatuario, el primero, y en un óleo, el segundo, las ideas de vida y muerte de sus respectivos momentos históricos. Nuestro interés se centra en estos dos maestros del arte que, por medio de las ideas volcadas en sus obras, podemos entender con mayor claridad el acontecer renacentista y barroco. El ejercicio fue escoger dos obras que dieran cuenta de las motivaciones que se tuvieron para perpetuar en imágenes visuales la trascendencia de

personajes reales que tuvieron cierta importancia en la sociedad en la cual vivieron. Además, nos interesa la significación que se le entrega a la vida y a la muerte como conceptos que marcan la existencia humana y que se ven perpetuados en estas obras. Ciertamente, la idea de elegir trabajos artísticos de los periodos del Renacimiento y del Barroco tiene por objetivo contraponer en forma dialogante distintas visualidades estéticas y visiones de muerte, que con el transcurso del análisis se resolverá su veracidad o discrepancia.

La investigación comienza con un estudio sobre la muerte y sus preocupaciones conceptuales. En primera instancia, desglosaremos las definiciones y origen etimológico de la palabra muerte, para continuar con una exposición de las representaciones iconográficas de la muerte, desde los orígenes de la cultura occidental. Luego, entregaremos una panorámica de la visión clásica de la muerte con los mitos y las leyendas que embellecen el concepto. Además de revisar el concepto de muerte para los antiguos clásicos, lo acompañaremos con la problemática del alma y la visión que los antiguos filósofos tenían de ella. Luego, estudiaremos los ritos funerarios que ponían en práctica la visibilidad de los conceptos de alma y muerte, finalizando con la entrega de la perspectiva de la muerte del héroe griego, como personaje público que entrega su acción de vida a la comunidad a la cual pertenece.

A continuación, el capítulo sobre el Renacimiento nos introduce a la época histórica del humanismo y la resignificación de la cultura grecolatina. Analizaremos los sucesos históricos que ocurrieron en aquel periodo y que influyeron en la dinámica de la muerte, tanto en su concepción como en su práctica funeraria. Estudiaremos el papel de la Iglesia Católica con respecto a la valorización de la muerte como paso para la salvación del alma del cristiano, como así también la influencia que tuvieron los filósofos de la época en el quehacer social e intelectual de los europeos renacentistas. Revisaremos conceptos cercanos a la muerte, como la cultura macabra, la danza de la muerte, el *ars moriendi*, el triunfo de la muerte, como así también las diferentes representaciones que se le atribuían a la muerte como imagen icónica,

Luego, nos introduciremos en el Barroco para comprender la realidad mortuoria y sus visibilidades. Comenzaremos entregando una visión sobre la concepción estilística y luego le agregaremos la interpretación social de la época, que nos legaron dos grandes autores: Heinrich Wölfflin y José Antonio Maravall. Luego, entregaremos una visión general de los antecedentes históricos que sucedieron durante el Barroco. Seguiremos con el estudio de la realidad barroca como visión del tiempo, entregando claridades sobre *teatrum mundi*, *ars moriendi* barroco, para continuar con el análisis de la estética de la muerte en este periodo, el concepto de *vanitas*, la calavera como símbolo universal de la muerte, para finalizar con la descripción de la muerte de los santos y las pompas fúnebres, de mucho valor, tanto para la Iglesia como para las autoridades civiles de aquella época.

Finalmente, entregaremos un estudio analítico de dos obras de arte que nos hablan sobre la forma de ver y de expresar la muerte de dos artistas universalmente conocidos que inmortalizaron a personajes importantes en cada uno de los periodos históricos que les tocó vivir. La primera obra en estudio es la tumba de dos duques de de la familia Medici, ubicada en la Basílica de San Lorenzo, en Florencia. La capilla Medicea, planificada y decorada por Miguel Ángel, alberga los cuerpos de los duques de Nemour y de Urbino. Comenzaremos con la descripción espacial de la Sacristía Nueva, en donde se encuentran los sepulcros fúnebres de los personajes. Luego entregaremos una reseña biográfica de cada uno de ellos, para luego centrarnos en el análisis de la obra, basándonos en los conceptos entregados en los capítulos anteriores. La segunda obra en estudio es *El Entierro del Conde de Orgaz*, de El Greco, óleo que se encuentra en la Iglesia de Santo Tomás, en Toledo. Al igual que con el estudio de la obra anterior, daremos una reseña de la vida del personaje principal de esta obra, el señor de Orgaz, para luego describir la obra en toda su dimensión. Luego, se analizará la pintura en cuanto a los conceptos antes tratados sobre la idea de muerte en el período barroco. A través de la observación de estas obras, pretendemos entregar una visión analítica sobre la imaginología mortuoria y su alcance histórico con respecto al personaje que se pone en valor en cada una de las obras.

En el capítulo final, y como conclusión, haremos un estudio comparativo de las obras anteriormente analizadas, para dar cuenta de las similitudes y diferencias con respecto a la visión de muerte y trascendencia del ser humano en dos épocas consecutivas

de la historia. Además, agregaremos reflexiones que, a partir del tema en estudio, nos provoca contemporizar la muerte y su significancia hoy en día.

LA VIDA ESPEJO DE LA MUERTE EN LA IMAGINERÍA DEL RENACIMIENTO Y EL BARROCO

CAPÍTULO I MARCO TEÓRICO

La Muerte: Su Origen

Las fuentes primarias de definición del término *muerte* y su significado entregarán el primer acercamiento a nuestra problemática, entendiendo que la base primordial de todo idioma es sus raíces, el origen de las palabras. De acuerdo con el diccionario *Etimologías de Chile*, la palabra *muerte* proviene del vocablo latino *mors, mortis*, el cual tiene la misma raíz que el verbo también latino *mori*, del cual el verbo morir tiene su base¹. Estos vocablos se agrupan bajo la raíz indoeuropea de la palabra *mer*, que significa morir. De acuerdo a lo señalado en el *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana* (1987) el término *muerte* comenzó a utilizarse desde el siglo X con su significado de fin². Por su parte, la RAE entrega varias acepciones del término: “1. f. Cesación o término de la vida. 2. f. En el pensamiento tradicional, separación del cuerpo y el alma. 3. f. Muerte que se causa con violencia. 4. f. Figura del esqueleto humano como símbolo de la muerte. Suele llevar una guadaña”³. Todo lo anteriormente señalado da cuenta de que, desentrañando los orígenes de un vocablo, podemos comenzar a armar el rompecabezas del misterio de la muerte.

Detengámonos entonces en la palabra *mors* y dilucidemos lo que la historia tiene para contarnos sobre ella. De acuerdo con la mitología romana, Mors era la personificación de la muerte, cuya equivalencia en la mitología griega es Tánato. “Mientras en Grecia la

¹ Muerte: Viene del latín *mors, mortis* con la misma raíz que el verbo latino *mori*, que nos dio el verbo morir. Los ha generado la raíz indoeuropea *mer-3 (morir). <http://etimologias.dechile.net/?muerte>. Consultado el 8 de noviembre, 2014.

² Muerte, fin S. X, lat. *Mors, -tis*, íd. Corominas, Joan (1987): *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana*, Editorial Gredos, Madrid, España. p. 403.

³ V.V. A.A. *Diccionario de la Lengua Española* (1992): Vigésima Primera Edición, Tomo II: Editorial Espasa Calpe S.A. Madrid, España. p. 1.413.

*Muerte es personificada por un genio masculino, Tánato, en Roma es considerada como una diosa, Mors, o, más bien, como una pura abstracción personificada. No posee leyenda particular*⁴. Mors era hija de la diosa noche Nix, y hermana de Somnus, personificación del sueño. Siendo la cultura latina posterior a la griega, y teniendo ya antecedentes de que la jerarquía divina romana se basa en la mitología griega, vayamos a la base griega para escudriñar más sobre este personaje.

Como hemos dicho, Tánato (en griego antiguo Θάνατος *Thánatos*, 'muerte') es la representación de la cual se genera Mors latina. Según Hesíodo⁵, la noche Nix, sin intervención masculina, tuvo por hijos a Tánato, Hipnos y las hijas Keres. Estas últimas se relacionan con la muerte violenta y se dice que eran asiduas a los campos de batalla, justamente por esta característica. Hipnos era gemelo de Tánato y está relacionado con el sueño. *"La Noche engendró al aborrecible Moros, a la negra Ker y a Tánato; dio a luz también a Hipnos tribu de los Sueños. A todos ellos dio a luz, sin yacer con nadie la tenebrosa diosa Noche"*⁶. Tánato es asociado a la muerte sin violencia y su toque era suave al igual que el de su hermano. Hipnos y Tánato cada noche discutían por quién se llevaría a cada individuo, el primero a un sueño profundo y el segundo a la muerte. *"Allí tienen su morada los hijos de la oscura Noche, Hipnos y Tánato, terribles dioses. Nunca el resplandeciente Helio los alumbra con sus rayos, ni cuando sube al cielo ni cuando baja del cielo. Uno de ellos recorre tranquilo la tierra y el ancho dorso del mar y es dulce para los hombres. En cambio, el otro tiene el corazón de hierro y en su pecho un alma implacable de bronce. Retiene al hombre que coge antes y es odioso aún para los dioses inmortales"*⁷.

⁴ Grimal, Pierre (1998): *Diccionario de Mitología Griega y Romana*, Ediciones Paidós. Barcelona, España. p. 367.

⁵ Hesíodo: (Ascra, hoy Palaioppanagia, actual Grecia, h. mitad s. VIII a.C.-id?) Poeta griego. Después de Homero, es el más antiguo de los poetas helenos, y durante buena parte del siglo XIX la crítica llegó a dudar de su existencia real, aunque ésta parece fuera de toda duda en la actualidad. Se le han atribuido muchas obras pero actualmente se consideran auténticas solo la *Teogonía*, en la que relata la genealogía de los dioses de la mitología griega, *Trabajos y días*, los 54 primeros versos de *El escudo de Heracles* —el resto se considera apócrifo— y el *Catálogo de mujeres* (también llamado *Eeas*). Junto con las de Homero, las obras de Hesíodo se convertirían en parte del corpus fundacional de la cultura griega, gracias a su labor de sistematización del conjunto de mitos heredados y al inicio de su interpretación en un sentido moral y práctico. *Biografías y vidas*: <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/h/hesiodo.htm>. Consultado el 9 de noviembre, 2014.

⁶ Hesíodo (1990): *Poemas Hesíodicos*, Ediciones Akal, Madrid, España. Verso 214, p. 49.

⁷ Hesíodo (1990) op. cit. p. 71.

Entre las historias sobre Tánato que cuenta Hesíodo está la ocasión en que Zeus, sabiendo de la rapidez con que actuaban, les encarga a los gemelos transportar el cuerpo de su hijo Sarpedón hasta la ciudad de Licia, para que pudiera allí recibir la sepultura que se merecía por parte de sus familiares. Sarpedón participó en la Guerra de Troya y en la batalla de Licio murió en manos de Patroclo, después de haber vivido tres generaciones. Zeus solicitó a Apolo que purificara su sangre y lo vistiera como un inmortal, para que luego Tánato e Hipnos lo llevaran a su tierra.

Otra historia, que aparece en la *Odisea* de Homero, relaciona a Tánato con Sísifo, el que es condenado a empujar una roca hacia la cima de una montaña y una vez que ha llegado arriba, debe dejar caer la roca por la ladera, debiendo realizar el castigo una y otra vez. La penitencia es infringida porque cuando Zeus raptó a Egina, hija del río Asopo, Sísifo lo vio y le contó este suceso al río y a cambio le pidió que hiciera surgir una fuente en Corinto, de donde era Sísifo. Cuando Zeus supo de la delación, envió a Tánato a buscarlo, pero el astuto Sísifo logró sorprenderlo y encadenarlo. Por esta situación, la historia cuenta que nadie murió, porque la muerte no pudo ir a buscar a nadie. Pero para que volviera el equilibrio al mundo y Tánato pudiera seguir cumpliendo su misión, tuvo que ir Ares (hijo de Zeus y dios de la guerra) a salvarlo⁸.

Tánato no tiene una relevancia en el primer nivel de los dioses griegos, y en la mitología romana, no era dios ni héroe, sino un genio⁹. Es el dios Hades el que asume el rol de señor de los muertos, del cual nos referiremos más adelante.

Naturalmente, existe una concordancia entre el relato mítico y la representación iconográfica de éste. En la antigua Grecia, a la muerte se le representaba generalmente como un joven alado con una antorcha vuelta hacia abajo encendida en la mano o una mariposa o una corona y una espada al cinto, generalmente desnudo, reflejando una oscuridad escalofriante. Existen muy pocas representaciones escultóricas del personaje,

⁸ Gallardo López, Ma. Dolores (1995): *Manual de Mitología Clásica*, Ediciones Clásicas. Madrid, España. p. 200.

⁹ Genio: En la mitología romana, los genios (en latín *genius*, plural *genii*, relacionado con *gen-itus*, γένεσις, 'generador' o 'padre') eran espíritus protectores, análogos a los ángeles guardianes invocados por la Iglesia de Roma. La creencia en estos espíritus se dio tanto en Roma como en Grecia, donde fueron llamados daimones, y parece que se creyó en ellos desde los tiempos más antiguos. Sin embargo, los romanos parecen haber recibido esta influencia acerca de los genios de parte de los etruscos. *The Ancient Library*, <http://www.ancientlibrary.com/seyffert/0252.html>. Consultado el 9 de noviembre, 2014.

pero en un principio se le mostraba acarreado difuntos, especialmente a Sarpedón, en la Guerra de Troya, como lo vimos anteriormente.

“En leцитos¹⁰ blancos suelen representarse alados llevándose un cadáver al que toman cuidadosamente uno por la parte superior del cuerpo y el otro por los pies.”¹¹. Se sabe de una escultura del siglo I A.C., denominada grupo de San Ildefonso, actualmente en el Museo del Prado, la cual presenta a los dos hermanos, Tánato e Hipnos, abrazados, uno de los cuales lleva una antorcha con la llama hacia abajo, como símbolo del sueño y la muerte. No existe certidumbre de que efectivamente estos dos jóvenes sean Tánato y su hermano Hipnos, pero la singular posición de la antorcha da una pista hacia los representes de la muerte y el sueño. *“En concreto la pieza del Prado fue creada hacia finales del siglo I a. C., en la época de Augusto y ha tenido innumerables interpretaciones a lo largo de la historia”¹²*.

Durante todo el arte clásico de Grecia y Roma, específicamente en la iconografía fúnebre, la antorcha invertida simboliza la muerte y lo percedero, estando a menudo en las manos de Eros. ¿Y por qué Eros? Según Miguel Ángel Elvira Barba, la figura de Tánato llevando muertos desde el campo de batalla cambia radicalmente, porque el personaje desaparece al tomar la forma de un Eros juvenil, al igual que su hermano Hipnos, sólo que este último se impone, convirtiéndose luego en un efebo¹³ alado, *“muy semejante a Eros él también, pero casi siempre adormecido para mostrar su propia identidad”¹⁴*. Más tarde lo veremos con sus alas disminuidas en las sienes, que vuela por las noches para que el mundo pueda tener un plácido sueño.

¹⁰ Un lecito o lécito (griego λήκυθος, *lékythos*) es un vaso griego antiguo utilizado para almacenar aceite perfumado destinado al cuidado del cuerpo. Los leцитos son frecuentemente utilizados como vasos funerarios. Wikipedia. <http://es.wikipedia.org/wiki/Lecito>. Consultado el 27 de abril, 2015.

¹¹ Gallardo López, Ma. Dolores (1995): *Manual de Mitología Clásica*, Ediciones Clásicas. Madrid, España. p. 201.

¹² S. F., Schröder (2004): *Catálogo de la escultura clásica*, Museo Nacional del Prado, p.p. 367-374.

¹³ Efebo (del latín *ephēbus*, y éste del griego εφηβος) es una palabra griega que significa adolescente, aunque en la Grecia clásica estaba destinado su uso a los varones atenienses de 18 a 20 años, que eran instruidos en la *efebeia*, una especie de servicio militar. Wikipedia. <http://es.wikipedia.org/wiki/Efebo>. Consultado el 27 de abril, 2015.

¹⁴ Elvira Barba, Miguel Ángel (2008): *Arte y Mito: Manual de Iconografía Clásica*. Sílex Ediciones, Madrid, España. p. 315.



Grupo de San Ildefonso (Anónimo clásico) Siglo I d.C., mármol, 161 x 106 cm. Museo del Prado. (Figura 1 - 1)

“No existe certidumbre de que efectivamente estos dos jóvenes sean Tánato y su hermano Hipnos, pero la singular posición de la antorcha da una pista hacia los representes de la muerte y el sueño”.

Eurípides, en su *Alcesti*, le entrega un papel importante a la Muerte como antagonista de Heracles¹⁵, por lo tanto, perdurará hasta nuestros días como personaje de una obra clásica griega. Durante la Edad Media, Tánato desaparece del léxico, ya que es reemplazado por la palabra femenina latina *mors* (muerte).

Tánato no era la única figura relacionada con la muerte en la Grecia antigua, pues existía todo un andamiaje de dioses, mitos y ritos que se relacionaban con la sociedad clásica en su vida cotidiana. En la Grecia clásica existían mitos relacionados con el mundo subterráneo y el paraíso, los cuales hablan de la muerte y de dónde va el alma después que el cuerpo deja de existir, lo que a continuación veremos con algunos ejemplos.

Para los antiguos griegos, la tierra era una elipse, sobre la cual estaban las montañas y colinas, y sobre éstas estaba la bóveda del cielo, hecha de metal, de bronce, según Homero. La tierra y el cielo se unían en el horizonte y donde el sol se ponía, en el oeste estaba la tierra de las tinieblas, y desde aquí comenzaba la entrada al mundo de los muertos, llamado Erebo o Hades, que se posiciona como antagonista al mundo de los vivos, al mundo de arriba o superior. Como mundo inferior, el de abajo, Hades se homologó al infierno, pero éste no tenía la connotación de lugar de castigo. Aquí vivían los dioses del mundo inferior. Este territorio estaba rodeado de muchos ríos o lagunas, que separan el mundo de los vivos y el de los muertos: “*Además de la Estige, cuyo nombre significa abominable, y el Aqueronte, desdichado, que generalmente es considerado un río, aunque a veces aparece mencionado como una laguna, en el Hades había otros ríos*”¹⁶. Después de atravesar el río o laguna que separa ambos mundos, se encuentra un bosque de sauces. En estas llanuras, sus habitantes llevaban una vida sombría y triste, pero como afirmamos anteriormente, este no es un lugar en donde las almas debían expiar sus malos actos. El Tártaro se ubicaba debajo del Hades y allí llegaban los que en vida ofendían a alguna divinidad. “*En los poemas homéricos y en la Teogonía hesiódica, el Tártaro aparece como*

¹⁵:Es una de las más tempranas obras supervivientes del dramaturgo griego Eurípides. La obra fue probablemente producida por primera vez en las Dionisias del año 438 a.C., estando ya avanzada la carrera del autor. A veces se la caracteriza como una obra satírica y a veces como un melodrama. *Wikipedia*. *Alcesti* http://es.wikipedia.org/wiki/Alcestis_%28obra%29. Consultado 22 de noviembre 2014.

¹⁶ Gallardo López, Ma. Dolores (1995): *Manual de Mitología Clásica*, Ediciones Clásicas. Madrid, España. p. 213.

la región más profunda del mundo, situada debajo de los propios Infiernos. Hay la misma distancia entre el Hades (los Infiernos) y el Tártaro que entre el cielo y la tierra. Constituye, en una palabra, los cimientos del universo. La leyenda muestra que las distintas generaciones divinas encerraron allí sucesivamente a sus enemigos”¹⁷. Posteriormente, la idea de que Hades es el lugar donde van los muertos y Tártaro donde llegan los ofensores a los dioses cambió al incorporarse el concepto de moral. En el *Fedón* de Platón, aparece esta idea de moral, lo cual se analizará en detalle más adelante.

Como lo señalamos anteriormente, el común de los mortales debía ir al Hades, donde deambulaba sin rumbo, ya que al morir había perdido su alma. Entonces, cuando la persona muere sólo parece una sombra, y la fuerza energética, el motor intelectual no existe. Este espectro caminará por la noche eterna, apartado de su voluntad y de la acción. Para poder entrar al mundo inferior, se debía inhumar o incinerar el cuerpo, durante las ceremonias fúnebres u honras fúnebres, de las cuales debían preocuparse los familiares del difunto. Luego de realizados los ritos mortales, era el dios Hermes el encargado de llevar al difunto hasta una de las corrientes de agua que entraban al Hades. Este dios seguía el ritual que habían comenzado Tánato e Hipnos al acarrear al difunto del lugar donde había fallecido. Llama la atención la sincronía que existe entre los hermanos que actúan entre el sueño y la muerte y Hermes, en el cual ambos conceptos confluyen, ya que éste era el dios mensajero, pero también el dios capaz de inducir el sueño y el que guiaba las almas hasta el otro mundo. “Asimismo, estaba encargado, de modo muy especial de acompañar a los Infiernos a las almas de los difuntos, función que le valía el nombre de Psicopompo, el Acompañante de las almas”¹⁸. El dios conduce a la *psyche*¹⁹, o alma de la persona, hasta la orilla del río que se introduce en el Hades, donde debía esperar la barcaza que lo

¹⁷ Grimal, Pierre (1998): *Diccionario de Mitología Griega y Romana*, Ediciones Paidós. Barcelona, España. p. 494.

¹⁸ Grimal, Pierre (1998) op. cit. p. 262.

¹⁹ (En latín *Psyche*, en griego Ψυχή), divinidad griega y protagonista de un mito latino, es la personificación del alma. El verbo griego ψύχω, *psycho*, significa «soplar». A partir de este verbo se forma el sustantivo ψυχή, que alude en un primer momento al soplo, hálito o aliento que exhala al morir el ser humano. Dado que ese aliento permanece en el individuo hasta su muerte, ψυχή pasa a significar la vida. Cuando la psique escapa del cadáver, lleva una existencia autónoma: los griegos la imaginaban como una figura antropomorfa y alada, un doble o eidolon del difunto, que generalmente iba a parar al Hades, donde pervivía de modo sombrío y fantasmal. Según cuenta muchas veces Homero, la psyché sale volando de la boca del que muere como si fuera una mariposa (que en griego se escribe también *psyché*); razón por la cual algunas personas ven en la mariposa un psicopompo. *Wikipedia*. Psique. [http://es.wikipedia.org/wiki/Psique_\(mitolog%C3%ADa\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Psique_(mitolog%C3%ADa)). Consultado el 9 de noviembre, 2014.

introduciría al submundo. *“La sombra o espectro del difunto era conducida por el dios Hermes hasta la corriente de agua que separaba el mundo de los muertos del de los vivos y que, como hemos dicho, se identifica generalmente con el río o laguna Estige y alguna vez con el Aqueronte. Allí debía aguardar la llegada de la barca que surcaba las aguas fúnebres”*²⁰. En la otra orilla lo espera Cerbero, el perro de tres cabezas, que vigila que nadie entre sin autorización o salga del lugar. Uno de los ritos funerarios era colocarle en la boca al difunto una moneda para que con ella pudiera cancelar a Caronte, el que manejaba la barcaza, el pasaje por el viaje. El mismo difunto debía remar hacia la otra orilla y llegar al lugar desde el cual nunca más podría regresar.

Luego, se debía enfrentar a un jurado, presidido por Minos, e integrado además por Radamantis y Éaco, quienes juzgaban las almas de los orientales y de los europeos, respectivamente.

*“La primera región del Tártaro contiene los sombríos Gamonales, donde las almas de los héroes vagan sin rumbo entre la multitud de muertos menos distinguidos que se agitan como murciélagos. Su única alegría es la que les proporcionan las libaciones de sangre que les ofrecen los vivos: cuando beben vuelven a sentirse casi hombres. Más allá de estos campos se encuentran el Érebo y el palacio de Hades y Perséfone. Cerca de allí, los espíritus recién llegados son juzgados diariamente por Minos, Radamantis y Éaco, en el cruce de tres caminos. A medida que se van dando los veredictos, los espíritus reciben instrucciones de tomar uno de los tres caminos: el que lleva de regreso a los Gamonales, si no son ni virtuosos ni malvados; el que conduce al campo de castigos del Tártaro, si son malvados, o el que lleva a las huertas del Elíseo, si son virtuosos”*²¹

²⁰ Gallardo López, Ma. Dolores (1995): *Manual de Mitología Clásica*, Ediciones Clásicas. Madrid, España. p. 216.

²¹ Graves, Robert (2001): *Mitos Griegos*. Traducción de Lucía Graves. Editorial Ariel S.A. Barcelona, España. p.p. 46-47.

Como indicamos anteriormente, este jurado cumplía una función moralista y su resolución dependía del comportamiento ético del individuo en el mundo de los vivos, el cual podía recibir un castigo o un premio. Según María Dolores Gallardo, esta evolución moralista tendría su explicación en las religiones basadas en los misterios eleusinos²² o en las creencias que aceptaban las ideas de infierno, purgatorio y paraíso²³. La sombra del difunto entonces podía ir a su lugar definitivo, de acuerdo a lo que concluían los jueces: al Tártaro, aquellos que han actuado en general mal, pensaron algo terrible y lo comentaron, a una región neutral los que murieron antes de tiempo. *“Poco a poco, el Tártaro fue confundándose con el infierno propiamente dicho en la idea de “mundo subterráneo”, situándose generalmente en él el lugar donde eran atormentados los grandes criminales”*²⁴. Es en este lugar donde las almas encuentran su eterno tormento y donde también reciben un castigo ejemplar los seres que han actuado en contra de los dioses. Como ejemplo, allí están Ticio, por intentar violar a Leto; Tántalo, por difundir los secretos de los dioses y robar la ambrosía del Olimpo, y Sísifo, por engañar a Tánato, la muerte.

Todo este submundo, que incluye el Hades y el Tártaro, lo gobernaban Hades y su esposa Perséfone. El dios Hades recibió este territorio cuando el mundo fue repartido entre él y sus hermanos Zeus, que gobierna la tierra, y Poseidón, que gobierna los mares. Hades utiliza un casco, regalo de los Cíclopes, el cual lo hace invisible y se moviliza en un carro de oro.

“En los Infiernos, Hades reina sobre los muertos. Es un amo despiadado, que no permite a ninguno de sus súbditos volver a la tierra, entre los vivos. Es asistido por demonios y genios múltiples que están a

²² Los misterios eleusinos eran ritos de iniciación anuales al culto a las diosas Deméter y Perséfone que se celebraban en Eleusis (cerca de Atenas), en la antigua Grecia. De todos los ritos celebrados en la antigüedad, estos eran considerados los de mayor importancia. Estos mitos y misterios se extendieron posteriormente al Imperio romano. Los ritos, así como las adoraciones y creencias del culto, eran guardados en secreto, y los ritos de iniciación unían al adorador con el dios, incluyendo promesas de poder divino y recompensas en la otra vida. *Wikipedia*. Misterios Eleusinos. http://es.wikipedia.org/wiki/Misterios_eleusinos. Consultado el 11 de noviembre.

²³ Gallardo López, Ma. Dolores (1995): *Manual de Mitología Clásica*, Ediciones Clásicas. Madrid, España. p. 217.

²⁴ Grimal, Pierre (1998): *Diccionario de Mitología Griega y Romana*, Ediciones Paidós. Barcelona, España. p. 493.

sus órdenes –por ejemplo, Caronte, el barquero, etc.-. A su lado reina Perséfone, no menos cruel”²⁵.

“Hades, cuyo nombre significa “el Invisible”, era raramente mencionado, ya que, de hacerlo, se temía excitar su cólera. Por eso se le designaba por medio de eufemismos. El sobrenombre más corriente era el de Plutón, “el Rico”, aludiendo a las riquezas inagotables de la tierra, tanto las de la tierra cultivada como las de las minas que encierra”²⁶.

Pero en la mitología griega también había un lugar para aquéllos que cuando morían podían ir a un sitio similar a lo que podemos entender como paraíso. Me refiero a los Campos Elíseos o las Islas de los Bienaventurados. Estaba situado en un lugar de difícil acceso, alejado, aislado, al oeste del mundo. *“Por fin, esto cumplido, realizada la ofrenda a la diosa, llegaron a lugares gozosos y a las amenas praderas de los bosques bienaventurados y a las felices sedes. Aquí un aire anchuroso los campos viste de luz purpúrea, y su propio sol y sus astros conocen”²⁷.* Se describe con características muy similares a las que entendemos hoy en día como un lugar paradisíaco: *“El clima era agradable, la vegetación muy abundante y lujuriosa, la tierra muy fértil”²⁸.* Los afortunados que llegaban allí, no necesitaban trabajar y pasaban el tiempo en placeres materiales. En la *Eneida*, los Campos Elíseos era el lugar para los justos. El tiempo, los poetas y los filósofos transformaron los Campos Elíseos en un lugar en donde las almas de las buenas personas iban a dar, algo muy parecido al concepto cristiano del paraíso, salvo que desde aquí uno podía volver al mundo de los vivos como reencarnación. La problemática de la reencarnación se debe aclarar, teniendo en consideración que la creencia general es la idea de que este concepto da cuenta de que la esencia individual de las personas –que puede llamarse energía, alma o conciencia, por ejemplo- adopta una

²⁵ Grimal, Pierre (1998) op. cit. p. 220.

²⁶ Grimal, Pierre (1998): op. cit. p. 221.

²⁷ Virgilio (siglo I a.c.): *Eneida*, Libro VI, canto 640.

http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca_digital/libros/V/Virgilio%20-%20Eneida.pdf. Consultado 22 de noviembre, 2014.

²⁸ Gallardo López, Ma. Dolores (1995): *Manual de Mitología Clásica*, Ediciones Clásicas. Madrid, España. p. 225

materialidad una o varias veces, en un ciclo de muerte y vida. Pero la idea de reencarnación puede agrupar varias nociones. Los griegos utilizaban el término *metempsychosis*²⁹, que se compone de *meta* (después, sucesivo) y *psyche* (espíritu, alma).

Tal vez Platón fue el primero y el más claro al explicar lo que implicaba el término reencarnación. Como veremos más adelante, en su obra *Fedón*, Platón verbaliza su concepción de muerte, alma y reencarnación.

El término también aglutina la idea de transmigración (migrar a través), de renacimiento (volver a nacer) y de volver a encarnar, es decir, volver a corporizarse en carne viva. Todos estos términos implican la idea de la existencia de una energía, alma o espíritu que migra o reaparece en distintas corporalidades, con el objetivo de ir acumulando aprendizajes vitales en cada una de las vidas, desarrollar una superación existencial, hasta alcanzar un nivel de libertad, en un estado de conciencia más elevado que el anterior.

El cristianismo no incluye la reencarnación en sus dogmas de fe, pues esta idea va en contra de la creencia de la resurrección, eje central de la idea de la concepción sálvica de esta religión. La palabra oficial del Vaticano señala: *“La muerte es el fin de la peregrinación terrena del hombre, del tiempo de gracia y de misericordia que Dios le ofrece para realizar su vida terrena según el designio divino y para decidir su último destino. Cuando ha tenido fin “el único curso de nuestra vida terrena” (LG 48), ya no volveremos a otras vidas terrenas. “Está establecido que los hombres mueran una sola vez” (Hb 9, 27). No hay “reencarnación” después de la muerte”*³⁰.

Para entregar una explicación clara del concepto de alma que tenían los antiguos griegos, nos basaremos en dos fuentes, fundamentalmente porque la idea de alma es difícil de abordar, especialmente para nosotros, ciudadanos del siglo XXI, los cuales tenemos muy arraigado el concepto de alma introducido por nuestras religiones, cientos de años atrás.

²⁹Metempsychosis: (Del lat. *Metempsychōsi* y este del gr. μετεμψύχωσις). 1. f. Doctrina religiosa y filosófica de varias escuelas orientales, y renovada por otras de Occidente, según la cual las almas transmigran después de la muerte a otros cuerpos más o menos perfectos, conforme a los merecimientos alcanzados en la existencia anterior. RAE. <http://www.rae.es/search/node/metempsychosis>. Consultado 22 de noviembre 2014.

³⁰ Catecismo de la Iglesia Católica. Primera Parte. La Profesión de la fe. Segunda Sección: La Profesión de la fe cristiana. Capítulo Tercero. Creo en el Espíritu Santo. Artículo 11 “Creo en la resurrección de la carne”. http://www.vatican.va/archive/catechism_sp/p123a11_sp.html. Consultado 22 de noviembre 2014.

Estas dos fuentes son las palabras de Platón, en su obra *Fedón* (cuya visión la complementaremos con las ideas de los estoicos y las de los epicúreos) y los estudios de Jan Bremer³¹, básicamente en las investigaciones vertidas en su libro *El Concepto de Alma en la Antigua Grecia*, escrita en 1987.

Fedón es uno de los diálogos escritos por Platón³², en el cual interactúa Fedón de Elis, discípulo de Sócrates, con Equécrates, al cual le relata los últimos momentos del filósofo y sus divagaciones en cuanto a su propia muerte con varios de sus propios discípulos. El autor aprovecha esta dramática situación para exponer la problemática del alma y otros conceptos análogos. Recordemos que Platón fue discípulo de Sócrates, del cual no existen escritos, sino que Platón en sus obras verbaliza las ideas de su maestro. Por lo tanto, estos diálogos son las interpretaciones de Platón en cuanto a las ideas de Sócrates y para muchos ya más elaboradas.

Primeramente, Sócrates habla de la muerte y de su propia muerte como filósofo, vale decir, como una buena persona, que ha llevado una vida desprendida de las comidas y bebidas e incluso del sexo; desvalorizando cosas materiales, como la ropa y todo lo relativo al cuerpo. “¿No es —repuso Sócrates— la separación del alma y el cuerpo, de manera que el cuerpo queda solo de un lado y el alma sola del otro? ¿No es esto lo que se llama la muerte?”³³. Se entiende que con la muerte, el cuerpo se desprende del alma. El alma del filósofo desestima el cuerpo y busca quedarse sola en sí misma. “Es evidente que lo propio y peculiar del filósofo es trabajar más particularmente que los demás hombres en desprender su alma del comercio del cuerpo”³⁴.

³¹ Jan N. Bremmer es un historiador holandés, nacido en 1944, cuya vida académica se ha basado en el estudio de la religión y mitología tanto griega como romana, y de las ideas de la vida después de la muerte. Es profesor emérito de la Universidad de Groningen y ha escrito numerosos artículos en enciclopedias y obras de referencia. Su libro *El concepto de Alma en la Grecia Antigua* es la consumación de su tesis de grado en la Universidad de Amsterdam, en 1979. Institute for the study of ancient world, New York University. <http://isaw.nyu.edu/people/alumni/scholars-2012-13/jan-bremmer>. Consultado 25 de septiembre 2014.

³² Existe un acuerdo general entre los especialistas en ubicar este diálogo entre las obras de madurez de Platón. Alrededor de sus cuarenta años, tras regresar a Atenas de su viaje a Sicilia, funda la Academia y escribe el *Fedón*, el *Banquete*, la *República* y el *Fedro*, aproximadamente en este orden. Esto sucede cerca del año 387 a.C. Platón llega en estas obras no solo a forjar y expresar de manera cabal sus propias ideas, sino que también llega a la cumbre de su estilo y capacidad compositiva. W. K. Guthrie, IV *Historia de la Filosofía Griega Platón: el hombre y sus diálogos, primera época*, p. 315.

³³ Platón (2003): *Diálogos*. Volumen III. Editorial Gredos. Madrid, España. p. 49.

³⁴ Platón (2003): op. cit. p. 51

“El cuerpo, a través de los sentidos, conoce las cosas, las formas. En cambio, si nos apartamos de lo corporal, podremos apreciar lo Bello, lo Grande. “¿Y lo hará con mayor exactitud el que examine cada cosa con sólo el pensamiento, sin tratar de auxiliar su meditación con la vista, ni sostener su razonamiento con ningún otro sentido corporal; o el que sirviéndose del pensamiento, sin más, intente descubrir la esencia pura y verdadera de las cosas sin el intermedio de los ojos, ni de los oídos; desprendido, por decirlo así, del cuerpo por entero, que no hace más que turbar el alma, e impedir que encuentre la verdad siempre, que con él tiene la menor relación? Si alguien puede llegar a conocer la esencia de las cosas, ¿no será, Simmias, el que te acabo de describir?”³⁵.

Por lo tanto, la plenitud de la sabiduría nos llegará al morir, porque es entonces cuando nos apartamos definitivamente del cuerpo. *“Porque si es imposible conocer nada en su pureza mientras que vivimos con el cuerpo, es preciso que suceda una de dos cosas: o que no se conozca nunca la verdad, o que se conozca después de la muerte, porque entonces el alma, libre de esta carga, se pertenecerá a sí misma”³⁶.*

Para explicar la inmortalidad del alma, Platón aplica la argumentación de los contrarios, es decir, todo nace de su contrario: lo bello proviene de lo feo, lo grande antes era pequeño. *“Tenemos que ver con respecto a todo lo que tiene un origen, si éste no es otro que su contrario en todos los seres que tienen algo que está con ellos en oposición análoga a aquella en que está lo bello con respecto a lo feo, lo justo con lo injusto, y otras innumerables cosas que están en la misma relación.”³⁷* La vida viene de la muerte, o más bien es un revivir. Y para esto debemos referirnos al mito de Perséfone, mujer de Hades, dios del inframundo en la mitología griega. Perséfone debía salir del submundo cada cierto tiempo y luego volver a las profundidades de la tierra, proceso el cual está asociado a los ciclos de la agricultura, en donde la semilla se planta en la tierra, ésta se desarrolla, crece y luego de la planta que de ella surgió cae la semilla, que comienza el ciclo nuevamente. De

³⁵ Platón (2003): op. cit p. 66.

³⁶ Platón (2003): op. cit p. 68.

³⁷ Platón (2003): op. cit p. 71.

forma similar, los muertos comienzan su peregrinar yendo al Hades, en donde las almas deambulan y luego vuelven a la vida en un nuevo cuerpo. Hay un proceso lógico y natural de la vida a la muerte, por lo tanto, debe haber otro que vaya de la muerte a la vida, pues si no fuera así, todo terminaría en la muerte. *“Si muriera todo cuanto participa de la vida, y, después de morir, permaneciera lo que está muerto en dicha forma sin volver de nuevo a la vida, ¿no sería de gran necesidad que todo acabara por morir y nada viviera? Pues aún en el caso de que lo que vive naciera de las demás cosas que tienen vida, si lo que vive muere, ¿qué medio habría de impedir que todo se consumiera en la muerte?”*³⁸. Platón también da otro argumento para la inmortalidad del alma: si el aprendizaje es un recordar, esto sería imposible si el alma no tuviera una existencia anterior en la cual hubiera adquirido esa experiencia. *“El aprender no es sino el recordar, resulta también, si dicho argumento no es falso, que es necesario que nosotros hayamos aprendido en un tiempo anterior lo que ahora recordamos. Mas esto es imposible, a no ser que existiera nuestra alma en alguna parte antes de llegar a estar en esta figura humana. De suerte que también según esto parece que el alma es algo inmortal.”*³⁹.

Seguidamente, Platón desarrolla el tema de la reencarnación del alma, la cual depende de la vida que haya llevado el individuo, o más específicamente, de cómo haya tratado o usado su cuerpo. Si el hombre se ha esmerado en huir de lo relacionado con el cuerpo, su alma partirá en estado puro al otro mundo. Pero si ha dado rienda suelta a los placeres del cuerpo, su alma se hará pesada y vagará en torno a los monumentos mortuorios.

“Porque cada placer y dolor, como si tuviera un clavo, la clava al cuerpo, la sujeta como con un broche, la hace corpórea y la obliga a figurarse que es verdadero lo que afirma el cuerpo. Pues por tener las mismas opiniones que el cuerpo y deleitarse con los mismos objetos, por fuerza adquiere, según creo, las costumbres y el mismo régimen de vida que el cuerpo, y se hace de tal calaña que nunca puede llegar al Hades en estado de pureza, sino que parte allá contaminada siempre por el

³⁸ Platón (2003): op. cit p. 75.

³⁹ Platón (2003): op. cit p. 80.

cuerpo, de tal manera que pronto cae de nuevo en otro cuerpo y en él echa raíces, como si hubiera sido sembrada, quedando, en consecuencia, privada de la existencia en común con lo divino, puro y que sólo tiene una única forma.”⁴⁰.

Al revivir en otro cuerpo, lo harán en uno similar al anterior. Pero quien haya cuidado de su alma y se haya acercado a la filosofía, apartándose de las riquezas y honores, se liberará y se acercará a los dioses. *“Una vez que su vida acabe, llegará a lo que es afín a sí misma y tal como ella es, liberándose de los males humanos. Y, como consecuencia de tal régimen de vida, no hay peligro de que sienta temor [puesto que hase ejercitado en ello], oh Simmias y Cebes, de quedar esparcida en el momento de separarse del cuerpo, o de ser disipada por el soplo de los vientos y de marcharse en un vuelo, sin existir ya en ninguna parte”⁴¹.*

Fedón concluye con las palabras de Sócrates diciendo que no se debe temer a la muerte, pues quien haya vivido apartado de los placeres del cuerpo y tratando de procurar los bienes propios del alma, vale decir, prudencia, justicia, valor, libertad y verdad, no tendría razón para temerle. *“Debe mostrarse animoso con respecto de su propia alma todo hombre que durante su vida haya enviado a paseo los placeres y ornatos del cuerpo, en la idea de que eran para él algo ajeno, y en la convicción de que producen más mal que bien; todo hombre que se haya afanado, en cambio, en los placeres que versan sobre el aprender y adornada su alma, no con galas ajenas, sino con las que le son propias: la moderación, la justicia, la valentía, la libertad, la verdad; y en tal disposición espera ponerse en camino del Hades con el convencimiento de que lo emprenderá cuando le llame el destino”⁴².*

Ampliando el espectro de teorías sobre el alma en la Grecia antigua, señalaremos ahora las ideas de dos escuelas que tuvieron gran repercusión para el desarrollo de la cultura occidental. El epicureísmo y el estoicismo aparecieron en la Grecia helenística para agregar debate y diálogo a las palabras de Platón. Epicuro (341-270 a. C.) adquirió una casa

⁴⁰ Platón (2003): op. cit p. 81.

⁴¹ Platón (2003): op. cit p. 83.

⁴² Platón (2003): op. cit p. 90.

con jardín y huerto en Atenas, lugar que se convertiría en centro de encuentro de sus alumnos. Es por esta razón que el lugar de reunión se llamó “El Jardín”. Epicuro compró este lugar para aislarse y alejarse de la influencia que pudiera tener la Academia –heredera de las ideas de Platón- sobre sus enseñanzas. En general, el epicureísmo buscaba la solución a la problemática de la felicidad, centrándose en encontrar la paz consigo mismo, mediante un método que pretendía combatir la tristeza, la angustia, el aburrimiento y las preocupaciones inútiles que pudieran acongojar al ser humano. Creían que los dioses no se ocupaban de los hombres, que la muerte no fuera nada para nosotros, que el placer sea ausencia de dolor y que los dolores del alma sean más graves que los del cuerpo. “*El más espantoso de los males, la muerte, nada es para nosotros, puesto que mientras nosotros somos, la muerte no está presente y cuando la muerte se presenta, entonces no existimos*” (*Carta a Meneceo 125*). En este asunto, Epicuro se distancia un tanto de Platón, que admite que la persona se identifica más bien con su alma, como lo vimos en el análisis de *Fedón*.

Por otro lado, Zenón de Citio (335-263 a. C.) crea la escuela del estoicismo o doctrina del pórtico (*stoa* en griego), porque con sus seguidores se reunía en el Pórtico de Poecile en Atenas. Esta escuela tuvo varios períodos, dividiéndose en estoicismo antiguo (su primera etapa) y estoicismo medio (del siglo II).

Puesto que Epicuro no considera que las propiedades de los cuerpos dependan de ningún otro rasgo distinto de su materia, la materia que compone el cuerpo anímico debe ser distinta, especial. Los átomos del alma son tales que pueden diseminarse por todo el organismo y compenetrarse con los átomos del resto del cuerpo en virtud de su sutilidad (*Carta a Heródoto 63*). Además, es ella la que posee el poder de moverse por sí misma y se lo comunica al cuerpo mientras está permeándolo, posibilitando también la sensación. De modo que sólo en la unión de alma y cuerpo habrá sensación (*Carta a Heródoto 64*). Por otro lado, la atribución de corporalidad del alma no debe entenderse como una afirmación de independencia del cuerpo. Por el contrario, alma y cuerpo están tan íntimamente conectados que sólo conservan sus propiedades definitorias mientras están en conjunción. En términos un poco más psicológicos, una persona es la conjunción de un alma y un cuerpo determinado, de modo que nace una vez que estos se juntan y muere definitivamente, cuando se separan. La composición del alma es una mezcla de los

elementos, lo cual explica su corporalidad, su destrucción al momento de la separación del cuerpo y los rasgos distintivos del carácter. Todas las funciones del alma dependen de su materialidad y tienen su correlato en la interacción de los átomos que componen el alma y el cuerpo. El estado sin dolor del alma y el cuerpo, es decir, el estado de felicidad, implica un cuerpo sin dolor y un alma sin perturbación. Consideraba que el miedo a la muerte era la primera causa de ansiedad del ser humano, y que dicha ansiedad era la fuente de deseos irracionales y extremos. Por lo tanto, la eliminación de dicho miedo liberaría al hombre, y así éste podría buscar los placeres, tanto físicos como mentales, y disfrutar de una tranquilidad mental, que es consecuente con la satisfacción obtenida. Epicuro explica que el alma está hecha de átomos. En primer lugar, no hay nada que no esté hecho de átomos; y segundo, una entidad incorpórea no puede ni actuar ni ser movida por cuerpos, como lo hace el alma. Es decir, es consciente de lo que le sucede al cuerpo e inicia el movimiento físico. Epicuro afirma que los átomos del alma son particularmente finos y están distribuidos por todo el cuerpo y que por medio de ellos podemos tener sensaciones y experimentar el dolor y el placer. El cuerpo humano sin átomos de alma experimenta la inconsciencia y cae en la inercia, y cuando estos átomos se desordenan, el cuerpo ya no puede soportar una vida consciente, entonces los átomos del alma se dispersan no pudiendo retener las capacidades de las sensaciones. Existe también una parte del alma humana que se concentra en la zona pectoral del cuerpo, donde se aglutinan las funciones intelectuales más elevadas. Esta distinción es importante, en cuanto es en la parte racional en donde se cometen los errores de juicio. Las sensaciones, incluyendo las de dolor y placer, son imposibles de corregir, pues son funciones de la parte no racional, que no modifica su percepción por alguna opinión o creencia. La naturaleza corpórea del alma tiene dos consecuencias cruciales para el epicureísmo. Primero, es la base de la demostración de que el alma no sobrevive a la muerte del cuerpo. La textura del alma es tan delicada, que no puede existir independientemente del cuerpo que la contiene, y la conexión con el cuerpo es necesaria para que ocurran las sensaciones. De esta idea se infiere que no puede haber castigo después de la muerte, ni tampoco remordimientos por la vida que se ha perdido. Segundo, el alma es sensible a las impresiones físicas, tanto internas como externas al cuerpo. Las sensaciones elementales de placer y dolor, más que principios morales abstractos o conceptos abstractos de bondad o maldad, son guías fundamentales hacia lo

que es bueno o malo, ya que todas las criaturas sensibles son naturalmente atraídas hacia lo primero y rechazan lo segundo.⁴³.

Para los estoicos, la naturaleza o *physis* es plenamente racional, ésta no rige de la misma forma a todos los seres. Los seres humanos nacemos con un alma como si fuera una tabla rasa, y a medida que crecemos y vamos madurando, podemos aceptar o rechazar las impresiones que los “iconos” que desprenden las cosas, fijan en el alma como conceptos. En la medida que el ser humano maduro ejerce una “fantasía”, puede ser capaz de comprender la verdad de los conceptos a partir de dichas impresiones y a la vez elaborar juicios verdaderos. Para los estoicos, como para todo el mundo griego, y antiguo en general, el alma era primordialmente un principio de automovimiento, es decir, lo que constituye para una planta la vida vegetativa, para los animales una vida sensible y para el hombre con capacidad una vida racional. El alma para los estoicos es una mezcla de fuego y aire, compacta, como para distinguirse de los elementos que constituyen el cuerpo y también para unir lo que en el cuerpo sucede. Los movimientos mentales suponen un cambio en la tensión del alma, lo cual puede ser causa directa de otros eventos⁴⁴.

El segundo acercamiento hacia la idea de alma según los antiguos griegos será a través del filósofo Jan Bremmer. En el siglo XIX hubo varios eruditos que se dedicaron específicamente a interpretar qué era el alma para los antiguos griegos. El problema era primeramente etimológico, ya que el término “alma” como nosotros lo entendemos, conlleva una carga psicológica importante, lo cual no necesariamente los griegos lo entendían así. Jan Bremmer, en su libro *El Concepto de Alma en la Antigua Grecia*, entrega su definición de alma, basada en sus estudios y los hechos anteriormente por varios eruditos. Toma a Homero como fuente principal para su estudio y en los escritos del clásico encuentra palabras que en su uso implican la idea de un alma especial.

Según Bremmer, para los griegos el alma de los vivos está compuesta por cuatro elementos:

⁴³ Epicureísmo, Philosophica, enciclopedia filosófica on line.

<http://www.philosophica.info/voces/epicureismo/Epicureismo.html>. Consultado 23 noviembre 2014.

⁴⁴ Estoicismo. Philosophica, enciclopedia filosófica on line.

<http://www.philosophica.info/voces/estoicismo/Estoicismo.html#toc5>. Consultado 23 noviembre 2014.

1. la *thymos*, la fuerza vital, la energía que nos mantiene con vida. Este motor de vida es utilizada a menudo por Homero en sus poemas épicos, pues los guerreros se caracterizaban en ser luchadores, heroicos y arrojados. “*El modelo de alma del ego más frecuentes en la épica homérica es el thymos. A diferencia del lo que sucede con la pisqué, el thymos se encuentra activo sólo en el cuerpo despierto*”⁴⁵. Pero además, el *thymos* era la fuente de todas las emociones y sentimientos humanos, incluyendo la venganza, la alegría, la tristeza, el temor y el enojo.

2. La *noos*, el intelecto. Es lo que nosotros entendemos por mente, el trabajo intelectual y cognoscitivo. Según Bremmer la *noos* de los griegos no es un órgano del cuerpo humano: “*Se trata del impulso momentáneo de uno, varios o incluso todos los órganos mentales básicos dirigido a una actividad específica. Aunque observado por el sujeto, este impulso sólo puede recibir su influencia hasta cierto límite*”⁴⁶.

3. la *menos*, el aliento, y

4. *psyche*, el alma libre, la que contiene la identidad de la persona y la que más se asemeja a nuestra concepción del espíritu del difunto. La representación material de la *psyche* es el *eidolon*, la sombra, el doble de la persona. Como vimos en el *Fedón* de Platón, es la trascendencia del alma desde el mundo de los vivos al mundo de los muertos. “*El alma libre de los vivos encontraba su continuación en el alma de los muertos, aunque también se creía en otras manifestaciones de los difuntos*”⁴⁷. En Homero se menciona la *psique* como parte de un ser viviente, no muerto, y utiliza este término dando a entender que si el ser humano no tuviera *psique* no podría sobrevivir a momentos de crisis. Además, es la *psique* la que trasciende hacia el mundo de los muertos. Es esta alma la que despoja al cuerpo sin vida y deambula por el Hades: “*Cuando una persona muere, la psiqué emprende un viaje sin retorno hacia el Hades*”⁴⁸. Cuando la *psique* abandona el cuerpo de una persona, quiere decir que se ha producido la muerte, pues esta alma libre no puede permanecer en un cuerpo sin vida. “*Del mismo modo, el cuerpo es dependiente del alma*

⁴⁵ Bremmer, Jan . (1983): *El Concepto del Alma en la Antigua Grecia*, Ediciones Siruela. p. 48.

⁴⁶ Bremmer, Jan. (1983): op. cit. p. 50.

⁴⁷ Bremmer, Jan. (1983): op. cit. p. 23.

⁴⁸ Bremmer, Jan . (1983): op. cit. p. 26.

libre. Cuando el alma libre desaparece, el cuerpo enferma y muere, o languidece hasta consumirse”⁴⁹.

El rito de incineración o entierro del difunto griego tenía por supuesto mucho que ver con su concepción de alma. En general, la muerte puede abarcar tres instancias básicas fundamentales: el momento antes de la muerte, el momento preiso de la muerte y el momento después de la muerte. Este último tiene dos caminos, el alma se separa del cuerpo y sigue un camino; los deudos se encargan del ritual del cuerpo. Para los griegos era un deber sagrado enterrar a sus parientes ya fallecidos, ya que creían que las almas de los que no eran sepultados o de los que no recibían los ritos funerarios, vagaban eternamente sin rumbo, como lo mencionamos anteriormente, y perseguían a sus deudos por no haber cumplido con los ritos establecidos. Por lo tanto, a los espíritus de los antepasados se les debía rendir culto en forma periódica.

La información sobre el rito funerario de la Grecia antigua ha llegado hasta nosotros gracias a los hallazgos arqueológicos y a las investigaciones que se han llevado a cabo sobre las vasijas encontradas en las mismas tumbas, que ilustran de alguna manera el rito mismo del difunto y su entierro o incineración. Estos objetos eran dejados por sus parientes para que el ser querido los pudiera utilizar una vez traspasado el momento de la muerte. El *lecitos* de la **Figura 2 - 1** corresponde al artista Achilles el Pintor, uno de los más conocidos en Atenas durante la mitad del siglo V d. C., y en él están representados dos jóvenes flanqueando un monumento funerario adornado con bandas de distinto tipo. Generalmente, no existe indicación alguna en estas representaciones de si las figuras son de vivos o muertos⁵⁰. Ampliamente extendida estaba la costumbre que el cadáver, incluso de los enemigos derribados en combate, debía ser enterrado de acuerdo al rito, ya que de lo contrario, se arriesgaba al castigo divino, costumbre que se relajó en la etapa clásica.

⁴⁹ Bremmer, Jan . (1983): op. cit. p. 28

⁵⁰ Leykithos, Heilbrunn Timeline of Art History. <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1989.281.72>



Lecitos. Ca. 440 d. C. Atribuido a Achille el Pintor. Grecia Ática. Terracota, 37,39cm. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York (Figura 2 - 1).

“La información sobre el rito funerario de la Grecia antigua ha llegado hasta nosotros gracias a los hallazgos arqueológicos y a las investigaciones que se han llevado a cabo sobre las vasijas encontradas en las mismas tumbas”.

La primera parte del rito (*prothesis*⁵¹) comenzaba dentro de la casa del difunto, con el lavado del cadáver, el cual era ungido con bálsamos perfumados. La **Figura 3 - 1** muestra una placa funeraria, en la cual se representa una *prothesis*, o yacimiento del difunto. Se puede observar al difunto con dos cojines bajo su cabeza, probablemente para prevenir que su quijada se abra. Las mujeres deudas permanecen de pie a cada lado del lecho de muerte, gesticulando con sus brazos y tironeando sus cabellos, con gestos de dolor. En la parte inferior, tres cuadrigas transitan hacia la derecha⁵².

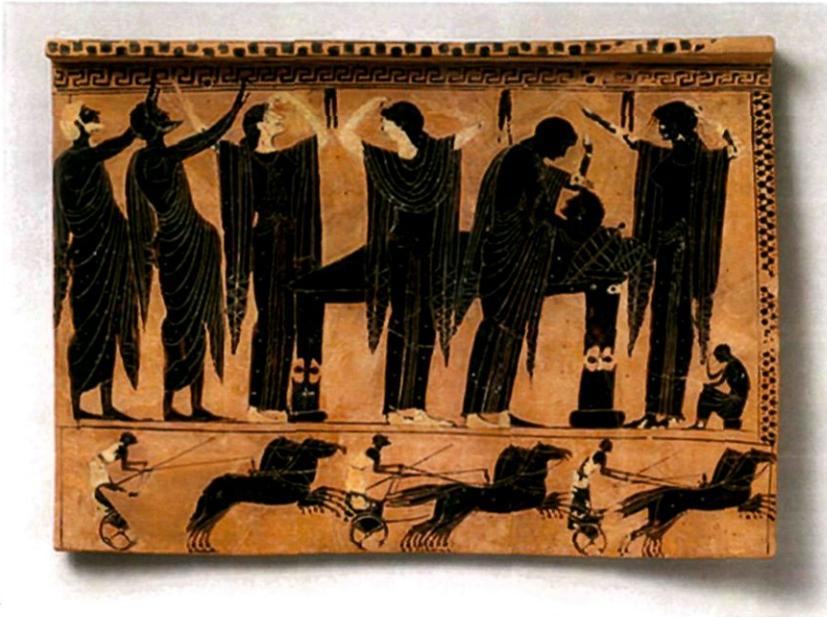
Al difunto se le colocaba una corona de flores en la cabeza y un óbolo en la boca o los ojos, para que pudiera pagar al barquero su viaje al más allá. “*Un agregado posterior parece ser el de colocar un óbolo en la boca del difunto como pago a Carontes por transportar las almas de los muertos a través del río Styx hacia el Submundo. Esta costumbre ya se puede encontrar en fuentes literarias del siglo V a. C., y aproximadamente la misma fecha en las tumbas. Las llamadas piezas de Carontes, generalmente hechas de bronce, no sólo eran insertadas en la boca del difunto; también pueden encontrarse en las manos o dispersas en la tumba*”⁵³. Esta actividad era realizada generalmente por las mujeres de la familia que tuvieran más de 60 años⁵⁴. El cadáver luego era amortajado, es decir, se envolvía en tela, con la cabeza en una almohada y los pies en dirección a la puerta de salida de la casa, por más de un día, pues se debía estar seguro de que la persona estaba realmente muerta y además porque se debía dar la oportunidad para que se pagaran los consabidos respetos al muerto. Era una práctica común que se contrataran mujeres para que acompañaran todo el rito funerario. Ellas estaban encargadas de expresar el dolor que experimentaban los deudos por medio de gestos (tiraban de sus cabellos) lamentos, todo lo cual se incrementaba dramáticamente con el acompañamiento musical, especialmente de liras.

⁵¹ Era el estado de reposo en que estaba el cadáver. *Thesaurus Cultus et Rituum antiquorum* (ThesCRA) VIII. Private Space and Public Sapce Polarities in Religious Life Religios Interrelations between the Classical World and Neighbouring Civilizations and Addendum to vol. VI *Death and Burial. Supplementum Animals and Plants*. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, United States.

⁵² Placa funeraria. Heilbrunn Timeline of Art History. <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/54.11.5>

⁵³ *Thesaurus Cultus et Rituum antiquorum* (ThesCRA) VIII. Private Space and Public Sapce Polarities in Religious Life Religios Interrelations between the Classical World and Neighbouring Civilizations and Addendum to vol. VI *Death and Burial. Supplementum Animals and Plants*. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, United States. p. 365.

⁵⁴ Parker, Robert: (1983). *Miasma. Pollution and Purification in Early Greek Religion*. Oxford University Press. p.p. 3-5.



Placa funeraria. Ca. 529-510 d. C. arcaico, Grecia, Ático. 26,04 cm.
(Figura 3 - 1).

“Era una práctica común que se contrataran mujeres para que acompañaran todo el rito funerario. Ellas estaban encargadas de expresar el dolor que experimentaban los deudos por medio de gestos (tiraban de sus cabellos) lamentos, todo lo cual se incrementaba dramáticamente con el acompañamiento musical, especialmente de liras”.

Debido a que se entendía que el agua almacenada dentro de la casa estaba contaminada, se traía una jarra llena de líquido y se colocaba en la puerta de entrada, para que los deudos, también contaminados, pudieran lavar sus manos al salir de la casa.

Al segundo día de muerto, el cuerpo era llevado en andas al cementerio (*ekphora*), seguido por sus familiares y amigos. El cortejo debía evitar transitar por los caminos principales o parar en su trayecto, y éste se organizaba con los hombres encabezando el cortejo y las mujeres detrás. En este camino no se permitían demostraciones de dolor, como llantos o gritos, pero sí se escuchaba la música interpretada por los músicos contratados⁵⁵.

En general, el rito funerario de un difunto (o su incineración) era muy simple y, tal como lo señalamos anteriormente, existen pocas descripciones detalladas de esta actividad. El cadáver era enterrado con su mortaja dentro de un ataúd. Cuando el difunto era cremado, sus cenizas se depositaban en una caja, que también era enterrada en una tumba. *“Después de la llegada a la tumba, el cuerpo era inhumado o incinerado. Un ataúd hecho de madera, terracota o piedra se podía utilizar para el sepelio, mientras que para la cremación se usaba una urna cineraria para recoger los restos cremados, para luego ser enterrados”*⁵⁶.

Las actividades de libación para la purificación del alma o como ofrenda al difunto también eran muy comunes dentro del rito funerario, por lo tanto, era corriente encontrar trazos de líquido en los caminos a los cementerios. Más tarde, se utilizaron vino y aceites en esta ceremonia de libación. Ahora, también se hizo común la práctica de sacrificios de animales, los cuales fueron encontrados en investigaciones arqueológicas dentro de vasijas que se localizaban dentro o alrededor de las tumbas.

Después de esta ceremonia, la familia se retiraba a festejar (*perideipnon*⁵⁷), y conmemorar la vida del personaje difunto y alabar sus hazañas, con gran alegría y jolgorio,

⁵⁵ Parker, Robert: (1983). Op. cit. p. 36

⁵⁶ Thesaurus Cultus et Rituum antiquorum (ThesCRA) VIII. Private Space and Public Sapce Polarities in Religious Life Religios Interrelations between the Classical World and Neighbouring Civilizations and Addendum to vol. VI Death and Burial. Supplementum Animals and Plants. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, United States. p. 366.

⁵⁷ Perideipnon: nombre dado por los griegos a los banquetes funerarios, probablemente celebrados al lado de la tumba del difunto, y que luego se trasladaron a la casa de alguno de sus parientes. Kierdorf, Wilhelm (Cologne). "Perideipnon." *Brill's New Pauly*. Antiquity volumes ed. Hubert Cancik and Helmuth Schneider.

vistiendo trajes festivos y coronas sobre la cabeza, pues se creía que el espíritu del muerto estaba presente en la celebración. “Frecuentemente, los antropólogos han observado que mucha gente cree que el alma del difunto no llega a su destino final inmediatamente después de su muerte, sino que permanece por un tiempo marginalmente entre los dos mundos”⁵⁸.

Existe poca certeza de que otras ceremonias se hayan realizado en el momento del funeral en el tercer día, pero se sabe que el ritual *tae nata*, del cual no se tienen detalles, ocurría el día noveno después de la muerte de la persona, seguido de la ceremonia *triakosta*, tres días después. La duración de los funerales variaba de región en región.

Después de analizar el ritual funerario griego, daremos lugar a la narrativa de la vida y muerte de un personaje fundamental en la historia ritual de Grecia antigua. Existe para esta cultura, tanto arcaica como clásica, una muerte especial, a la cual aspiran los hombres de guerra: la muerte heroica. Este tipo de muerte se diferencia de la muerte natural por el paso de los años, la cual es esperada por la mayoría de los hombres, pues es la forma más normal de morir, es decir, el individuo deja de vivir después de varias decenas de años, cuando el cuerpo se va deteriorando de manera natural. La fuerza y la energía que despliega el hombre en su juventud van disminuyendo hasta que llega un momento en que la vida se apaga, el cuerpo muestra en toda su dimensión el paso de los años y llega la muerte por vejez. En cambio, la muerte en la plenitud de la juventud ocasionada por un evento heroico, por el cual el personaje será recordado eternamente es el tipo de muerte preciada por el griego arrojado, que desea en algún sentido parecerse al dios inmortal.

Jean Pierre Vernant, en su obra *El Individuo, la Muerte y el Amor en la Antigua Grecia* (2001) explica esta muerte del héroe, la cual será de importancia al compararla con la muerte del hombre público del Renacimiento o el Barroco, como veremos en capítulos siguientes. Vernant comienza comentando la importancia que tiene el cuerpo para los antiguos griegos, pero a la vez éste es efímero en su evolución, pues a través de la vida va adquiriendo nuevas potencias y características y va disminuyendo en otras. En el camino de

<http://referenceworks.brillonline.com/entries/brill-s-new-paully/perideipnon-e913820>. Consultado 17 junio 2014.

⁵⁸ Garland, Robert: (1985). *The Greek Way of Death*, Cornell University Press, Ithaca, New York. p. 38.

la vida las características físicas y psíquicas humanas fluctúan en su potencialidad, ya que su estado de plenitud es momentáneo y la fuerza que las hace movilizarse se va agotando desde el primer momento en que se comienzan a utilizar. Haciendo una comparación con la fuerza del fuego, el autor explica: *“Al igual que el fuego que se consume al quemar y que debe alimentarse sin cesar para impedir que se apague, el cuerpo humano funciona por fases alternas de consumo y de recuperación”*⁵⁹. Por lo tanto, el cuerpo tiene ciclos de entrega de potencia y otros de consumo de energía, pero debido a que lo primero es más costoso que lo segundo, el cuerpo se debilita con los años y muere con el paso del tiempo. El ser humano desaparece y de él no queda nada en esta tierra. Distinto es el caso del héroe, pues de él perviven sus hazañas, sus recuerdos, los cuales son recordados en su estela (*séma* o *mnéma*), que se ubicaba en su tumba. Esta estela era para que los hombres que vinieran después del fallecido supieran de su historia, de sus vivencias, de su nombre. Así, el fallecido de alguna forma seguía viviendo entre los hombres, y su identidad permanecía, a pesar de que su cuerpo ya no estaba con los vivos *“siendo incluso, al parecer, algo más que testimonio, desde el momento en que la estela, desde el siglo vi a. de C., incluye la representación plástica del difunto o que una estatua funeraria, un kouros o una kóre, es puesta encima de la tumba-, el mnéma hará el papel de una especie de sustituto corporal capaz de expresar para siempre los valores estéticos y vitales que el individuo haya podido encarnar durante el breve tiempo de su existencia”*⁶⁰.

Hasta nosotros han llegado innumerables historias en donde la muerte es el tema principal, el que mueve toda la acción de los personajes, y que se han transmitido de generación en generación o han quedado plasmadas en escritos. Esta muerte es presentada con dos caras, que Vernant clasifica de contradictorias: por una parte está la muerte gloriosa, la muerte que puede ser el ideal del joven héroe. Por otra, está la muerte horrorosa, no deseada e insoportable.

El autor toma la muerte de Aquiles, el cual debe optar entre tener una vida corta pero gloriosa y una larga existencia, tranquila en su hogar. Aquiles elige la “muerte bella”, la vida gloriosa, presente en la mente de todos, ejemplo de heroísmo. *“Al rechazar una vida*

⁵⁹ Vernant, Jean Pierre (2001): *El Individuo, la Muerte y el Amor en la Antigua Grecia*, Traducción de Javier Palacio. Ediciones Paidós Ibérica S.A., Madrid, España. p. 20.

⁶⁰ Vernant, Jean Pierre (2001): op. cit. p. 31.

*larga y concentrar al mismo tiempo sus energías en la guerra, las proezas y la muerte, el héroe intenta acceder al estatuto de muerto glorioso –o, como dicen los griegos, de “bellos muerto”- puesto que no hay ninguna otra forma de que las criaturas mortales inscriban para siempre en la memoria de los hombres venideros sus nombres, sus hechos de mérito y su paso por la vida⁶¹”. Es este tipo de muerte una respuesta a la problemática de la decrepitud del cuerpo producto de la vejez, pues por medio de ella, el héroe no tiene que enfrentar la fatalidad de la muerte. Y a través de esta muerte gloriosa, el héroe pasa a una nueva condición social, pues su existencia no ha desaparecido y pervive en forma estable en la sociedad. Es la epopeya la que hace inmortal al héroe, pues ésta a través de su repetición “*garantiza la permanencia de su nombre, renombre y hazañas a cierta pequeña elite de elegidos (...) Es la transformación de un individuo que ha dejado de existir en la figura de un personaje cuya presencia, en tanto que difunto, ha quedado para siempre inserta en las existencia del grupo*”⁶². Por medio de la muerte heroica, el personaje se desliga de la masa popular y pasa a tener individualidad; ya no es un ser anónimo, su vida no será olvidada y por lo tanto, no morirá en el recuerdo de sus iguales, sino que, por el contrario, cada vez que se escuche la epopeya, él revivirá y permanecerá en la cotidianidad de la sociedad. La epopeya cumple el mismo objetivo del rito funerario, ya que este último permite traer a la actualidad en valor la personificación del héroe dentro del grupo, permitiendo que el muerto esté a la misma altura que la comunidad viva. “*Al arrancar al héroe del olvido, la rememoración le despoja al mismo tiempo de su condición puramente privada; le hace pasar a ser de dominio público; le concierte en un elemento más del patrimonio común de los griegos*”⁶³.*

Pero la epopeya, además de presentarnos la “muerte bella” del héroe, nos entrega la muerte horrorosa. Aquella “*de un anciano indefenso, degollado como si fuera una bestia o cuando, en contraste con el admirable cadáver del héroe que yace sobre el campo de batalla y en el que “todo es belleza, nos muestra otros cuerpos irreconocibles por el ensañamiento con que han sido ultrajados, desfigurados, mutilados, cortados en pedazos a*

⁶¹ Vernant, Jean Pierre (2001): op. cit. p. 82.

⁶² Vernant, Jean Pierre (2001): op. cit. p. 82.

⁶³ Vernant, Jean Pierre (2001): op. cit. 83.

*manera de carroña destinada a los animales o pudriéndose al aire libre*⁶⁴. En otras palabras, para apreciar la “muerte bella”, para que ésta tenga existencia y valor, debe convivir con la muerte horrorosa. Esta idea se podría explicar con la teoría de Platón de los extremos contrarios, pues la muerte heroica existe si hay una muerte repulsiva con qué compararla. El héroe no tendría mérito en sus actos al enfrentar la muerte; su elección de morir obliga la existencia de un monstruo a quien combatir.

Cuando un héroe ha muerto en la batalla frente al enemigo, tanto sus correligionarios como sus adversarios se pelean el cadáver. Los primeros, porque por supuesto, desean darle al difunto un completo ritual funerario, comenzando con la exposición de su cadáver, lavado y perfumado, embellecido y bañado con aceites y esencias, luego cremado y enterrado en una tumba que lleve su nombre, en conmemoración a sus hazañas, para que los hombres del presente y del futuro lo recuerden. Pero sus enemigos también querrán tener su cadáver, pero por razones muy opuestas a sus amigos. *“Ultrajando sus restos, dándolos a devorar a los perros y a las aves, dejando que se pudran sin sepultura, desean no tanto privar a su enemigo de vida –pues eso ya se ha logrado- como de muerte, cerrándole el paso a esa bella muerte por él merecida, puesto que ha caído con las armas en la mano, en definitiva lo mejor que podría sucederle a cualquier guerrero”*⁶⁵. De esta forma, el guerrero no tendrá un lugar donde lo recuerden como héroe, donde hacerle sus rituales funerarios, donde la comunidad lo reviva con sus ceremonias.

Sin duda, las epopeyas nos cuentan de la importancia del rito funerario del héroe, cuyo cadáver era incinerado en una pira, pues así su cuerpo pasaba por las llamas para ser purificado. Lo único que quedaba eran sus huesos; la hoguera devora las entrañas, es decir, las partes condenadas a la descomposición. Esto es esencial, se debe despojar de toda fealdad al cuerpo, pues de esta forma sólo lo bello del héroe permanecerá, además de su juventud y su virilidad demostrada en el campo de batalla.

⁶⁴ Vernant, Jean Pierre (2001): op. cit. 84.

⁶⁵ Vernant, Jean Pierre (2001): op. cit. 94

Gracias a su muerte, el héroe obtiene todo aquello que entre los humanos constituye la consagración de la excelencia: la gloria inmortal. Así el héroe permanece vivo para siempre en la memoria colectiva, como modelo de vida y muerte para su comunidad, ejemplo para las generaciones posteriores. Es por esto que es tan importante la memoria del héroe, la cual se ve centrada en la epopeya y en el monumento funerario, pues le da visibilidad al personaje, para que sea un ser socialmente real y permanezca como símbolo para los demás.

LA VIDA ESPEJO DE LA MUERTE EN LA IMAGINERÍA DEL RENACIMIENTO Y EL BARROCO

CAPÍTULO II

La Muerte: El Renacimiento

Siendo nuestro objetivo descifrar el sentido y relación que el hombre renacentista tuvo con el proceso de la muerte, es necesario ahora adentrarnos en la cultura del Renacimiento. Para este propósito, revisaremos aspectos generales de este período y nos detendremos en las ideas que nos permitan entender y desarrollar el concepto de muerte, contextura ligada en este momento histórico.

El Renacimiento, como periodo en la historia de la humanidad, implica el quehacer artístico, cultural, económico y social de una época y un periodo específicos. Pero nuestro estudio dará visibilidad sólo a la evolución y cambio del centro de interés filosófico y religioso en la Europa de los siglos XIV y XVII, ya que el tema de la muerte da cuenta de dicha evolución.

Sobre los comienzos del Renacimiento existe consenso general en situarlo en Florencia, en el siglo XIV, pero sobre sus orígenes y características se presenta una variedad de teorías, dependiendo del foco de atención sobre los factores que influyeron en el desarrollo de este movimiento social, cultural y artístico. *“El Renacimiento fue un movimiento cultural de los siglos XIV y XVI, iniciado en Italia y propagado por Europa, que por extensión acabó dando nombre a un periodo de la civilización occidental*

caracterizado por la vuelta a la antigüedad clásica como reacción contra la mentalidad teológica medieval”⁶⁶.

Este período fue de grandes cambios que afectaron la vida intelectual de Europa, comenzando en Italia y divulgándose al resto del continente en el siglo XVI. El humanismo fue la base para el estudio e investigación del mundo circundante y personal, centrándose éste en los monasterios, pues en ellos existían las bibliotecas que guardaban y conservaban documentos históricos y religiosos de la antigüedad.

Como lo reseñamos anteriormente, existe consenso en estimar que las ideas que caracterizan el Renacimiento tienen su origen en la Florencia del siglo XIV. Algunos afirman específicamente que las obras literarias de Dante Alighieri y de Francesco Petrarca y las obras de arte de Giotto di Bondone son el punto de partida⁶⁷. Otros entregan una fecha mucho más definitiva y concuerdan que el comienzo del Renacimiento fue el concurso por el contrato, en 1401, para construir las puertas del Baptisterio de la Catedral de Florencia, en el que Lorenzo Ghiberti y Filippo Brunelleschi compitieron⁶⁸. Pero donde no existe unanimidad es en los motivos de por qué el Renacimiento comenzó en Italia, y cuáles fueron las circunstancias temporales y locales que permitieron su origen.

Sin duda, los viajes hacia oriente, especialmente a Grecia, de los cruzados y de los comerciantes, permitieron el re-conocimiento de la cultura clásica, entregando una nueva visión a los intelectuales de la época, los cuales se interesaron en recuperar y estudiar los textos históricos y literarios griegos y latinos. Ya en el siglo XV el grueso de la literatura latina se había recuperado, por lo que la fase griega del humanismo renacentista estaba bien encaminada. A diferencia de los textos latinos que se habían preservado y estudiado desde la antigüedad, el estudio de textos griegos fue muy limitado, salvo los dedicados a las matemáticas y filosofía, que se había realizado desde la Alta Edad Media. Pero los textos griegos de literatura, oratoria e historia, como los escritos de Homero, Demóstenes o

⁶⁶ V.V.A.A. (1991): Enciclopedia Hispánica. Macromedia, Volumen 12. Encyclopaedia Britannica Publishers, Inc. Kentucky, Estados Unidos. p. 298.

⁶⁷ Renaissance. A World History of Art. http://www.all-art.org/history214_contents_Renaissance.html. Consultado el 1 de julio 2014.

⁶⁸ Walker, Paul Robert (2003): *The Feud that sparked the Renaissance: How Brunelleschi and Ghiberti Changed the Art World*. New York, Perennial-Harper Collins.

Tucídides, nunca se habían estudiado, ni en el mundo islámico ni en el latino, sólo por los intelectuales bizantinos. Por lo tanto, la incorporación de tal cantidad de obras de la cultura griega fue un gran logro de los intelectuales renacentistas, especialmente de Coluccio Salutati al invitar al diplomático e intelectual bizantino Manuel Chrysoloras a enseñar griego en Florencia.

El Renacimiento tuvo un gran efecto en la teología contemporánea, particularmente en la forma en que el común de la gente percibía la relación entre Dios y el hombre⁶⁹. Recordemos que en el Renacimiento comenzó un periodo de revuelo religioso, el cual tuvo su origen a fines de la Edad Media, con las intrigas que rodearon el papado, y que siguieron durante el Renacimiento. Sin duda, el sólo nombre del Papa Alejandro VI nos remonta a una de las épocas más oscuras de la historia de la curia romana. Rodrigo Borja llegó al poder de la Iglesia Católica gracias al nepotismo, el cual le permitió su ascenso dentro de la jerarquía eclesiástica católica, en virtud de su relación con el Papa Calixto III, de quien era sobrino. *“Hacia muchos años que el Vaticano se comportaba como un Estado más, y el Papa, como su príncipe, tanto o más poderoso y violento que el resto de los príncipes cristianos. No era intención de Rodrigo Borgia cambiar esa situación. Por eso fue electo, por ofrecer más y más fácilmente”*⁷⁰. Ya electo Papa como Alejandro VI, se vio envuelto en decenas de situaciones políticas, intrigas amorosas, traiciones y conspiraciones, que hicieron que toda su familia se consolidara dentro de la nobleza italiana, acrecentando su poderío gracias a la ayuda de sus hijos Juan, César, Lucrecia y Jofre, los cuales fueron las herramientas para sus maquinaciones políticas. Su legado a la posteridad es la leyenda negra de los Borgia, y las críticas no fueron sólo por su actuar como Papa, sino que involucraron a toda la Casa de Borgia, pues sus detractores acusaron a sus hijos de seductores, adúlteros, instigadores e incluso asesinos. El mismo Alejandro VI fue acusado de simonía⁷¹ y de sostener relaciones amorosas con varias damas de la época, incluyendo a

⁶⁹Open University, *Looking at the Renaissance: Religious Context in the Renaissance*. <http://www.open.ac.uk/Arts/renaissance2/religion.htm>. Consultado el 1 de Julio 2014.

⁷⁰ Berenstein, Mónica (2007): *Alejandro VI: El Insaciable Papa Borgia que Gobernó la Roma del Renacimiento convirtiendo a su Familia en una Poderosa Realeza*, Ediciones Nowtilus S.I. Madrid, España. p. 13.

⁷¹ Simonía: 1. f. Compra o venta deliberada de cosas espirituales, como los sacramentos y sacramentales, o temporales inseparablemente anejas a las espirituales, como las prebendas y beneficios eclesiásticos. RAE. <http://lema.rae.es/drae/?val=simonia>. Consultado el 26 noviembre 2014.

Vannozza Cattanei, madre de sus hijos. Además, fue acusado de disponer de los recursos y riquezas de la Iglesia Católica que él mismo y su hijo César aprovecharon para llegar a las instancias del papado y de la jerarquía cardenalicia, respectivamente. No siendo una excusa para el actuar de la familia Borgia, recordemos que estas prácticas eran usuales en la Italia renacentista. No olvidemos a las familias Orsini y Colonna⁷², las cuales también impulsaron las carreras eclesiásticas de alguno de sus miembros, y que, al igual que los Borgia, buscaron beneficiarse de las acciones y poderes del Vaticano. También está el caso de Giuliano de la Rovere, acérrimo rival de Alejandro VI, el cual fue nombrado Papa Julio II, impulsado por su tío, el Papa Sixto IV. En cuanto a las críticas sobre la castidad de los miembros de la Iglesia, y en particular del Papa, esta práctica también era usual en la época. El problema no residía en sostener relaciones y romper el voto del celibato, sino en reconocer el hecho, y en consecuencia, no había problema alguno, en tanto no se hiciera de público conocimiento. El ya mencionado Giuliano de la Rovere tuvo varios hijos, y el Cardenal Mendoza⁷³ consiguió que la Corte de España incluso reconociera a sus vástagos como legítimos.

Todo este periodo de revuelo religioso culminó con el cisma de oriente⁷⁴, en el cual simultáneamente tres personajes reclamaron ser los obispos de Roma. El cisma fue resuelto con el Concilio de Constanza (1414), pero durante el siglo XV hubo un movimiento reformista, con el cual se limitaron los poderes del Papa. Como respuesta a esta corrupción anteriormente detallada, tanto Erasmo de Róterdam como Lutero propusieron reformas a la Iglesia, retando la autoridad papal y criticando dicha corrupción, particularmente en lo

⁷² En la familia Orsini están los papas Celestino III (1191-1198), Nicolás III (1277-1280) y Benedicto XIII (1724-1730). Miembros destacados de la familia Colonna fueron el cardenal Giovanni Colonna, elegido en 1192, y el papa Martín V. *Wikipedia*. Familia Colonna. http://es.wikipedia.org/wiki/Familia_Colonna. Consultado el 26 de noviembre, 2014.

⁷³ Pedro González de Mendoza (1428-1495) fue un eclesiástico, político, militar y mecenas castellano, conocido como Gran Cardenal de España. *Wikipedia*. [http://es.wikipedia.org/wiki/Pedro_Gonz%C3%A1lez_de_Mendoza_\(cardenal\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Pedro_Gonz%C3%A1lez_de_Mendoza_(cardenal)). Consultado 26 de noviembre 2014.

⁷⁴ En 1054 finalizó un largo proceso de separación entre las Iglesias cristianas de Oriente y Occidente. El motivo de la ruptura fue la cuestión de la fidelidad al papado de Roma. En Occidente, la autoridad eclesiástica suprema correspondía al Papa. Por el contrario, en Oriente la autoridad residía en un episcopado integrado por todos los obispos. La división lingüística y cultural se vio acentuada por una serie de controversias doctrinales, incluida la discusión sobre la naturaleza dual de Cristo -humana y divina- o la cuestión de la devoción a iconos, es decir, imágenes de Cristo, María o los santos. *ArteHistoria*, El cisma de Oriente. <http://www.artehistoria.com/v2/contextos/8164.htm>. Consultado el 27 de abril, 2015.

concerniente a la venta de indulgencias. Por lo tanto, tanto el Humanismo como el Renacimiento jugaron un papel preponderante en la etapa de la Reforma, al igual que en muchos otros debates religiosos y conflictos de la época⁷⁵.

Esta relación del hombre con Dios cambia de teocéntrica, característica de la Edad Media, pues el objetivo principal de esta filosofía era justificar la existencia de Dios, a una relación en la cual Dios y el cristianismo dejan de ser el punto central para girar hacia el hombre como eje. En forma natural, algunos de los primeros padres apologistas cristianos⁷⁶ tendieron a desarrollar una barrera hostil frente a la filosofía, pero luego, al pasar de los años, durante el neoplatonismo⁷⁷, estos mismos vieron en la filosofía un instrumento útil para comprender los misterios revelados. Es por eso que surgió aquí una asociación entre filosofía y religión, que sentó las bases de la filosofía medieval. Entonces, era la divinidad el tema fundamental del pensamiento, y lo que atañe a la comprensión e interpretación del mundo, del hombre y de la sociedad pasó a segundo plano. Luego, la fe entró en diálogo con la razón, y ésta asumió un papel preponderante e independiente, dando comienzo así a la filosofía moderna. Ahora, para comprender mayormente estas generalidades de la filosofía renacentista, veremos el pensamiento filosófico de la época, en lo que concierne a sus ideas de vida, muerte y hombre como eje del pensamiento renacentista.

Volviendo a la idea anteriormente mencionada, el Renacimiento trajo al presente el mundo grecolatino, no sólo en su concepción artística sino también filosófica, y en este punto aparecieron tres corrientes de pensamiento que marcaron la intelectualidad de la época. Una de las corrientes filosóficas de moda en el Renacimiento fue el Epicureísmo,

⁷⁵ Catholic Encyclopedia, *Western Schism*. <http://www.newadvent.org/cathen/index.html>. Consultada el 1 de Julio 2014.

⁷⁶ Grupo de pastores y escritores eclesiásticos, de los primeros siglos del cristianismo, que se considera tuvieron relación personal con algunos de los apóstoles o que tuvieron sus influencias, cuyo conjunto doctrinal es considerado fundamento de la fe y de la ortodoxia en la Iglesia católica. Sus escritos pueden ser entenderse como genuinas enseñanzas apostólicas. *Catholic Encyclopedia*. Fathers, the Apostolic <http://www.newadvent.org/cathen/01637a.htm>. Consultada el 5 de Julio, 2014.

⁷⁷ Sistema de filosofía idealista y espiritualista, tendiente al misticismo, que floreció en el mundo pagano de Grecia y Roma durante los primeros siglos de la era cristiana. Fue el último intento del pensamiento griego de rehabilitar su exhausta vitalidad por medio del recurso de las ideas religiosas orientales. Además, estuvo al servicio del politeísmo pagano y fue utilizado como arma en contra del cristianismo. *Catholic Encyclopedia*. Neoplatonis. <http://www.newadvent.org/cathen/01637a.htm>. Consultada el 5 de Julio, 2014.

basado en el pensamiento de Epicúreo⁷⁸, el cual enseñaba que la moral era la búsqueda del placer por el hombre, tema que mencionamos en el capítulo anterior, al referirnos a las ideas de Platón. El filósofo señalaba que el más alto bien de la vida es el placer, y lo definía como la ausencia del dolor (aponía): la virtud nos enseña a renunciar a los placeres inferiores, que pueden ocasionar dolor, y a preferir el goce más elevado de la paz de espíritu. *"Todo lo que hacemos persigue este fin: la supresión del dolor y del miedo... Cuando no sentimos ningún dolor no necesitamos ya del placer; y por eso decimos que el placer es principio y fin de la vida feliz... Por consiguiente, todo placer es bueno por su propia naturaleza, aunque no todo placer es elegible; y, recíprocamente, todo dolor es malo, pero no todo dolor es siempre rehuible"*⁷⁹. Para Epicuro es necesario calcular y medir los placeres para que lo sean realmente. *"Porque no son ni las borracheras, ni los banquetes continuos, ni el goce de los jóvenes o de las mujeres, ni los pescados y las carnes con que se colman las mesas suntuosas, los que proporcionan una vida feliz, sino la razón, buscando sin cesar los motivos legítimos de elección o de aversión, y apartando las opiniones que pueden aportar al alma la mayor inquietud"*⁸⁰.

Otra de las corrientes filosóficas clásicas que entraron en valor en el Renacimiento es el Estoicismo, que se basaba en la impasibilidad y resistencia ante las adversidades. Profesaba el materialismo y su doctrina ética iba en busca de la virtud como único medio de alcanzar la felicidad. Esta virtud se fundaba en el saber, por lo tanto³³, la función primaria de la filosofía era enseñar a ser un hombre virtuoso. Según los estoicos, las virtudes fundamentales son la sabiduría, la fortaleza del alma, que se refleja en el dominio de sí mismo y en la impasibilidad ante el dolor, y por último, la justicia⁸¹. La escuela estoica es tan antigua como la epicúrea, pero sus más grandes representantes pertenecen a la era cristiana: Séneca, Epicteto y el emperador Marco Aurelio. En su tratado filosófico *De la vida bienaventurada*, Séneca (1992, 112) opone virtud y deleite con estas afirmaciones:

⁷⁸ Epicuro, Samos 341 a. C. aprox., Atenas 270 aprox. Fue un filósofo griego, fundador de la escuela que lleva su nombre (epicureísmo). Los aspectos más destacados de su doctrina son el hedonismo racional y el atomismo. *Wikipedia*. Epicuro de Samos. <http://es.wikipedia.org/wiki/Epicuro>.

⁷⁹ Montes de Oca, F. (1980): *La filosofía en sus fuentes*, Editorial Porrúa, México p. 72.

⁸⁰ Verneaux, R. (1982): *Textos de los grandes filósofos*. Editorial Herder, Barcelona, España. p. 96.

⁸¹ Philosophica, Enciclopedia Filosófica: *Estoicismo*. <http://www.philosophica.info/voces/estoicismo/Estoicismo.html>. Consultada el 5 de julio, 2014.

***"La virtud es una cosa alta, excelsa, real e infatigable; el deleite es abatido, servil, débil y caduco, cuya morada son los burdeles y bodegones. A la virtud siempre hallarás en el templo, en los consejos, y en los ejércitos defendiendo las murallas, llena de polvo, encendida y con las manos llenas de callos. Hallarás al deleite escondiéndose y buscando las tinieblas, ya en los baños, ya en las estufas, y en los lugares donde se recela la venida del juez... El deleite, cuando está dando más gusto, entonces se acaba, y como tiene poca capacidad, hínchase presto y causa fastidio, marchitándose al primer ímpetu, sin que se pueda tener seguridad de lo que está en continuo movimiento"*⁸².**

En conclusión: *"Tú abrazas el deleite, yo le enfreno; tú le disfrutas, yo le gozo; tú le tienes por sumo bien, yo ni aun le juzgo por bien; tú haces todas las cosas en orden al deleite, yo ninguna"*⁸³.

En el Renacimiento, los humanistas se dedicaron a considerar y a poner en valor los aspectos propiamente humanos de la vida: en lo que concierne al hombre por su naturaleza terrestre y activa, al hombre que, antes de alcanzar la felicidad ultramundana, intenta conseguir en esta tierra la que es humanamente posible. Esta comprensión humana del hombre, que no consideraba condenar dicha felicidad, sino más bien legitimar su estado, determina una nueva valoración del placer, y por lo tanto, una apreciación nueva del epicureísmo griego, que había hecho del placer el objeto de la vida. Ahora, Epicúreo es el vocero de la idea de que el placer no va separado de la virtud, sino condicionado por ella.

Siguiendo la idea de Epicúreo, Lorenzo Valla⁸⁴, en su obra más discutida, *De voluptate*, defiende la tesis de que el placer es el único bien para el hombre. En este escrito

⁸² Séneca (1992): *Tratados filosóficos. Cartas*, Editorial Porrúa, México. p. 114.

⁸³ Séneca (1992) Op. cit. p. 114.

⁸⁴ Vivió a principios del siglo XV y fue un gran humanista y filósofo. Su *De falso credita et ementita Constantini donatione declamatio* (1440) fue muy discutida por cuestionar el poder temporal del Papa.

se presenta una concepción optimista de la naturaleza que contrasta con el ascetismo cristiano, idea vigente desde la Edad Media. El placer, según Valla, es el único fin de todas las actividades humanas. Señala que tanto las artes liberales, como las que tienden a satisfacer las exigencias necesarias de la vida, como la medicina, la jurisprudencia, la oratoria, la poesía, tienen como objetivo final el placer o, por lo menos, ayudan en su rol de utilitarias a la vida humana, que es lo que conduce al placer. El hombre virtuoso, para Valla, es aquél que, utilizando su sabiduría es capaz de seleccionar los placeres. El cristiano sólo obra por placer, aunque en su caso no sea el terrenal, ya que sus actos conllevan al placer celestial. Valla considera que el cristiano se halla frente a una alternativa: o se inclina hacia el placer terrenal y renuncia al celestial; o se inclina al placer celestial, renunciando al placer terrenal. Pero quien espera los bienes eternos nunca deberá gemir, sufrir o acusar a Dios porque está privado de los bienes terrenos⁸⁵. Esta renuncia debe ser confiada y llena de gozo, para que sea verdaderamente sincera y total.

El pensamiento de Valla representa la fusión renacentista entre los motivos cristianos y los clásicos. El autor se aprovecha de los dioses clásicos paganos para explicar con alegorías los poderes o atributos del Dios cristiano. Por ejemplo, Apolo representa la presencia y el poder de predicción de Dios, Júpiter, su voluntad y su poder sobre el destino. De acuerdo a esto, entonces, entendemos que el filósofo subordina la filosofía a la fe.

El humanismo toma estas corrientes filosóficas y las actualiza gracias a las condiciones socioeconómicas óptimas y a la presencia del legado cultural grecorromano. Ellas son revisadas como legado basado en la racionalidad y el espíritu científico de la época. El humanista, por lo tanto, se introduce en el estudio de las ciencias humanas, en especial de las lenguas clásicas; busca en las fuentes de la Antigüedad una nueva forma de pensamiento. Con ello, el humanismo busca el derecho del hombre a realizarse en el mundo utilizando su inteligencia. Por lo tanto, el cambio es absoluto hacia el antropocentrismo. El humanista se interesa por el mundo que lo rodea, es por eso su amor a la naturaleza;

Acusado ante la Inquisición, supo defenderse con su *Apología adversus calumniatores* (1444). Biografías y Vidas. <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/v/valla.htm>. Consultado el 28 noviembre 2014.

⁸⁵ Historia de la Filosofía II: *Filosofía Renacentista*. <http://filotecnologa.wordpress.com>. p. 13. Consultada el 3 de julio.

defiende la razón para solucionar los conflictos humanos y busca un ideal de equilibrio y armonía. Pero lo que condujo al hombre renacentista a girar hacia el humanismo fue su profunda inquietud por una renovación espiritual, ya que, durante la Edad Media, vivenció la debilitación tanto del pontificado, del Sacro Imperio y también el de las universidades, que eran las tres instituciones básicas de su tiempo. Por lo tanto, tuvo que buscar otros pilares en los cuales apoyar su visión de mundo. Así, entonces, entendemos que este giro hacia el hombre no es una causa, sino una consecuencia, ya que estas entidades básicas no lo satisfacían para la consecución de sus nuevos ideales. Con un nuevo anhelo de renovación, puso sus ojos en los modelos clásicos y dio el viraje señalado, estableciéndose un eje de exaltación del individuo y la naturaleza: el hombre y la naturaleza despojados de todo sentido trascendente y sobrenatural.

Tempranamente, el espíritu renacentista tuvo su expresión a través del humanismo, el cual fue un método de enseñanza más que una filosofía. “*Los humanistas quisieron dar respuesta a las interrogantes del momento y para ello recurrieron tanto al cristianismo como a la filosofía grecolatina, creando así un sistema intelectual caracterizado por la supremacía del hombre sobre la naturaleza y el rechazo de las estructuras mentales impuestas por la religión medieval*”⁸⁶. La educación humanista se basó en el programa *Studia Humanitatis*, es decir, el estudio de cinco campos: poesía, gramática, historia, filosofía moral y retórica. Por sobre todo, el humanismo se centró en “*recuperar, interpretar y asimilar el lenguaje, la literatura, la enseñanza y los valores de la antigua Grecia y Roma*”⁸⁷. Los intelectuales humanistas dieron forma al paisaje intelectual ya desde la primera etapa del periodo moderno. Ellos creían que la trascendencia de la vida era en cuerpo y mente perfectos, y esto se lograba por medio de la educación. El propósito de los humanistas era crear un hombre universal, cuya persona combinara la excelencia tanto intelectual como física (*uomo universale*) y que fuera capaz de comportarse honorablemente en toda circunstancia⁸⁸. Nicolás de Cusa⁸⁹, por ejemplo, afirmaba que cada

⁸⁶ V.V.A.A. (1991): Enciclopedia Hispánica, Macropedia, Volumen 12. Encyclopaedia Britannica Publishers, Inc. Kentucky, Estados Unidos. p. 299.

⁸⁷ Burke, P.(1990): *The spread of Italian humanism*, en *The Impact of Humanism on Western Europe*, Editorial A. Goodman y A. MacKay, Londres, Inglaterra. p. 2.

⁸⁸ Hause, S., Maltby, W. (2001). *A History of European Society. Essentials of Western Civilization* Belmont, CA: Thomson Learning, Inc. Volumen 2, p.p. 245–246.

hombre es un microcosmos de creatividad, libertad y espontaneidad, único e independiente. En su libro *El Juego de las Esferas* señala que cada hombre, en esta metáfora que hace de las esferas, ocupa un lugar único en el cosmos: *“Existe una infinidad de sitios y mansiones dentro del círculo, ya que la esfera de cada persona descansa sobre su propio punto y átomo, el cual no es alcanzable por nadie más”*; sin embargo, *“los hombres particulares e individuales portan la apariencia e imagen del único universo perfecto. En esta forma la unidad estable del gran universo se despliega con mayor perfección en la variedad de pluralidades de múltiples pequeños mundos fluidos que se suceden unos a otros”*⁹⁰. Es decir, el hombre es una síntesis del universo, es un microcosmos del cosmos. En el hombre existen todas las potencialidades, individualizadas según las características de cada ser. El universo es una pluralidad y el hombre su particularidad. El universo se ve reflejado en todas sus partes y, siendo el hombre parte de este universo, es reflejo del primero, o pequeño universo. La naturaleza del hombre es reflejada en una parte como la mano, pero más perfectamente en la cabeza: *“Se dice que el alma se compone de lo mismo y de lo diverso en tanto que abarca el movimiento universal de todas las cosas y el movimiento particular de cosas diversas. De manera que se compone de lo indivisible y de lo divisible en vista de que adopta la forma de lo divisible y lo mutable. Por lo tanto el alma es el poder que puede adaptarse a todas las cosas y se hace a sí misma la causa del movimiento corporal, como por ejemplo, el de la mano o del pie”*⁹¹. Así mismo, el universo, aunque reflejado en todas sus partes, es reflejado más perfectamente en el hombre. En consecuencia, puede decirse del hombre que *“es llamado un microcosmos, esto es, un pequeño mundo que posee alma”*⁹². En efecto, al reunir en sí mismo atributos que se encuentran por separado en otros seres, el hombre es una representación finita del universo divino.

⁸⁹ Cusa, Tréveris, 1401-Todi, Umbría, 1464. Teólogo y filósofo, es considerado el padre de la filosofía alemana y, como personaje clave en la transición del pensamiento medieval al del Renacimiento, uno de los primeros filósofos de la modernidad. *Wikipedia*. Nicolás de Cusa. http://es.wikipedia.org/wiki/Nicol%C3%A1s_de_Cusa. Consultado el 26 de noviembre, 2014.

⁹⁰ De Cusa, Nicolás (1994): *El Juego de las Esferas*. Servicios Editoriales de la Facultad de Ciencias UNAM, México D.F. p. 70.

⁹¹ De Cusa, Nicolás (1994): op. cit. p. 67.

⁹² De Cusa, Nicolás (1994): op. cit. p. 73.

Ahora, este movimiento hacia el ser humano no significa en absoluto un abandono de lo divino, que transversalmente había marcado la sociedad medieval. Por el contrario, durante el Renacimiento, todo lo concerniente a lo religioso sigue teniendo plena vigencia, pues el humanista valora el mundo antiguo como contribución al cristianismo. Lo divino es mirado desde la perspectiva humana para dotarlo de una mayor significación. Es decir, Dios es inteligible al pensamiento humano y ya no al sentimiento de fe. El individuo, por otro lado, debía ser un compendio de todas las perfecciones físicas e intelectuales, en el que la razón dominara sobre la pasión. El hombre integral fue la gran creación del Renacimiento⁹³.

El humanismo y sus ideas no sólo fueron exclusividad de una elite erudita de filósofos y pensadores, sus conjeturas también llegaron al pueblo común y corriente, gracias al trabajo de algunos de estos humanistas, como por ejemplo, Coluccio Salutati⁹⁴, el cual llegó a ser canciller de Florencia en 1375. Su concepto de la muerte era bastante distinto de lo que se venía pensando desde la Edad Media, pues afirmaba en sus *Epistolae*, que la muerte es el peor de los males y nadie podía hacer nada al respecto. El único consuelo que el hombre puede encontrar está en los brazos de la fe. Su novedoso pensamiento renacentista llega hasta “la defensa de la vida activa frente a la contemplativa”⁹⁵, lo cual deja de lado todo el estilo de vida propio de la Edad Media. Para Salutati, la muerte es un mal, en el sentido que es un mal natural y, por lo tanto, no debemos sentir pena frente a ella, porque este sentimiento, por cierto muy natural, es predominio de los deudos que lamentan la pérdida del ser querido; que sufren la muerte del otro. En cierto sentido, también es un mal para el que muere, en tanto cuanto, el ser sufre una pérdida; hay una separación del cuerpo y del alma, en donde el cuerpo deja de ser lo

⁹³ Historia de la Filosofía II: *Filosofía Renacentista*. <http://filotecnologa.wordpress.com>. P.p. 4-6. Consultada el 1 de julio 2014.

⁹⁴ Humanista italiano, nació en Toscana en 1331; murió el 4 de mayo de 1406. Una de las personalidades más significativas del Humanismo italiano, emprendió tras sus estudios en Bolonia una carrera política: en 1367 fue canciller en Todi, en 1371 en Luca y desde 1375 hasta su muerte en Florencia. Defendió en sus escritos la primacía de la vida práctico-política, el primado de la voluntad sobre el entendimiento (pues sólo por la voluntad se hace el hombre semejante a Dios) y ensalzó en este sentido siempre el ideal de la libertad que, en lo político, vio realizado en la ciudad de Florencia. *Encyclopaedia Herder*. http://encyclopaedia.herdereditorial.com/wiki/Encyclopaedia_Herder:Acerca_de. Coluccio Salutati Consultada el 26 de julio, 2014.

⁹⁵ Colomer, Eusebi (1997): *Movimientos de Renovación. Humanismo y Renacimiento*, Ediciones AKAL S.A. Madrid, España. p. 13.

que era y esa unidad se pierde para siempre. El único consuelo a este mal es la fe en Dios, pues él es el único que puede entregar la energía al ser humano para soportar la idea de muerte. El hombre, entonces, sufre de un sentimiento de resignación ante lo inevitable que implica el estar muerto. Y he aquí un doble sentimiento: por un lado está la muerte que arrebató todo lo consolador y benéfico que la adornaron la religión medieval y las antiguas ideas griegas sobre la muerte. Las ideas de Epicuro tenían que ver con el miedo a la muerte. Y en este sentido, éste era uno de los cuatro miedos contra los cuales el hombre debía luchar, junto con el miedo a los dioses, al dolor y al fracaso en la búsqueda del bien. El temor a la muerte no tenía sentido para Epicuro, porque *“todo bien y todo mal residen en la sensibilidad y la muerte no es otra cosa que la pérdida de sensibilidad”*⁹⁶. Y en este sentido, si entendemos que la muerte puede constar de tres etapas, como lo señala Phillippe Ariès⁹⁷: antes del momento, el momento mismo y después de la muerte, esta última vivencia ya no tiene sentido, porque mientras vivimos no ha llegado y cuando llega, ya no vivimos. La actitud del sabio es la de vivir razonablemente en lugar de desperdiciar el tiempo que tenemos anhelando un tiempo de vida infinito que nunca lograremos alcanzar.

Volviendo al Renacimiento y a Salutati, se renueva la idea que la muerte se debe superar con la resignación, basándose en la fe católica. Además, el filósofo agrega que el sufrimiento por la muerte de seres cercanos es algo valeroso, pues así se entiende que el hombre está vivo, que se conmueve por el dolor del otro, y que no sólo contempla la vida pasar, escondiéndose en una vida contemplativa más que activa.

Las representaciones de la muerte durante el Renacimiento son elementos culturales que nacen en la Edad Media y que las características de la época y de las costumbres permitieron que se siguieran manifestando durante el siguiente periodo histórico. Los factores que determinaron la pervivencia de la cultura macabra son varios, y entre ellos

⁹⁶ Epicuro *Carta a Meneceo*. http://www.onomazein.net/Articulos/4/23_Oyarzun.pdf. Consultado 2 diciembre 2014.

⁹⁷ Phillippe Ariès (1914-1984) Historiador e investigador considerado uno de los grandes renovadores de la historiografía francesa, fue director de estudios de la École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) y autor de obras como *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen* (Taurus, 1992) e *Historia de la vida privada* (Taurus, 2005), junto a Georges Duby. Historiador atípico ("de domingo" como el mismo se califica), se apasiona primero por la demografía histórica, disciplina en el seno de la cual puede aprovechar sus métodos innovadores de tratamiento, antes de consagrarse a la historia de las mentalidades, donde llega a ser una de sus figuras emblemáticas. *Taurus. Santillana Ediciones Generales S.L.* Phillippe Ariès. <http://www.editorialtaurus.com/es/autor/philippe-aries/>. Consultado el 26 de julio. 2014.

podemos mencionar que la costumbre de ver morir a un ser querido o cercano era muy común, ya que en *“edad media y la edad Moderna las tasas de natalidad y mortalidad se situaban cerca del 40% o 50%, es decir, nacían muchos niños pero, al mismo tiempo, la mortalidad era muy elevada incluso en los años ordinarios (por la inseguridad vital, la deficiente alimentación, higiene, sanidad, etc.), y mucho más en los años de mortalidad catastrófica suscitada por una coyuntura de crisis (mortalidad provocada por guerras, hambrunas o epidemias).”*⁹⁸. Otro de los hechos con que la gente del Renacimiento estaba muy acostumbrada era la exhibición de partes del cuerpo en forma de reliquias en las iglesias. La veneración de huesos y en general de fragmentos corporales como representación del cuerpo de los santos o mártires era parte de la devoción de los creyentes hacia su religión. Y estos santos y mártires intercedían por los pecadores que quedaban en la tierra, cuya esperanza era que al final todos moríamos, como lo veremos más adelante, en las danzas macabras, la muerte llega por igual a golpear las puertas del rico y del pobre, del santo y del pecador. Y esta muerte llega con la descomposición del cuerpo, que es también igual para todos. Por su puesto, los pecadores manifiestan sus sentimientos de culpa, de su responsabilidad de los pecados cometidos en vida, lo cual dio origen a formas de automortificación en todos los niveles sociales.

La peste negra fue otro de los acontecimientos históricos que acercaron la visión de la muerte al hombre común. A mediados del siglo XIV, entre 1346 y 1347, estalló la mayor epidemia de peste de la historia de Europa. Desde entonces la peste negra se convirtió en una inseparable compañera de viaje de la población europea, hasta su último brote a principios del siglo XVIII. Por entonces había otras enfermedades endémicas que azotaban constantemente a la población, como la disentería, la gripe, el sarampión y la lepra, la más temida. Pero la peste tuvo un impacto pavoroso: por un lado, era un huésped inesperado, desconocido y fatal, del cual se ignoraba tanto su origen como su terapia; por otro lado, afectaba a todos, sin distinguir apenas entre pobres y ricos. Quizá por esto último, porque

⁹⁸, Transición demográfica. Wikipedia http://es.wikipedia.org/wiki/Transici%C3%B3n_demogr%C3%A1fica. Consultada el 1 de agosto 2014.

afectaba a los mendigos, pero no se detenía ante los reyes, tuvo tanto eco en las fuentes escritas, en las que encontramos descripciones tan exageradas como apocalípticas.⁹⁹

Sin duda, los cambios tanto sociales como ideológicos que ocurrieron durante el Renacimiento se fraguaron y comenzaron tímidamente a finales de la Edad Media, implicando un traslape de costumbres, situaciones y rituales que nacieron en el Medioevo y siguieron durante los primeros años del Renacimiento. Detallaremos a continuación algunos de esos sucesos que traspasaron los límites de época, y que implicaron un importante elemento en la idea de la muerte renacentista.

La representación de la danza de la muerte data de la mitad del siglo XIV y nació, al igual que el *ars moriendi* a consecuencia de las frecuentes epidemias que asolaron Europa en aquella época. Es un género artístico, cuyo tema es la universalidad de la muerte, que atrapa al hombre, no importando su edad o situación social. El texto está escrito en verso dialogado, por lo cual fue representado en escena como obra teatral. El escenario era propicio para que la imaginación popular trajera a la visión social el tema de la muerte y su dominio universal. En estas representaciones la muerte aparece como el mensajero de Dios, que reúne a los hombres en el mundo más allá de la tumba para bailar alrededor de ella. Su objetivo era “enseñar la verdad que todos los hombres deben morir y por consiguiente deben prepararse para comparecer ante su juez”¹⁰⁰. La localización de la obra podía estar en algún cementerio, en el patio de cierta iglesia o incluso dentro de ella. En general, el espectáculo abría con la presencia de un monje, el cual verbalizaba un sermón acerca de la certeza de la muerte, prosiguiendo con la aparición de figuras vestidas con un traje simulando un esqueleto y con máscaras. Estas se dirigían a la supuesta víctima y la invitaban a acompañarlas más allá de la tumba.

⁹⁹ National Geographic: *La Peste Negra, la epidemia más mortífera*. Por Antoni Virgili. Universidad Autónoma de Barcelona, Historia NG N° 103. http://www.nationalgeographic.com.es/articulo/historia/grandes_reportajes/7280/peste_negra_epidemia_mas_mortifera.html#gallery-1. Consultada el 1 de agosto 2014.

¹⁰⁰ Herbermann, C., G. Williamson. *Dance of Death*, The Catholic Encyclopedia. Vol. 4. New York: Robert Appleton Company, 1908. <http://www.newadvent.org/cathen/04617a.htm> Consultada el 28 de Julio, 2014.



*Danza de la Muerte: el papa y el emperador. Según xilografía de Guyot Marchant. Adaptado de J. M. Clark: *The dance of Death in the Middle Ages and the Renaissance*. Glasgow University Publications, Glasgow, Scotland 1950. (Figura 1 - 2)*

“Es un género artístico, cuyo tema es la universalidad de la muerte, que atrapa al hombre, no importando su edad o situación social”.

Generalmente, la primera víctima era el Papa o Emperador, los cuales rechazan la invitación, pues no es vista con agrado, para lo cual expresan sus variadas razones, las que son rechazadas por insuficientes, por lo que la muerte personificada se lleva a su víctima. Luego era el turno de un príncipe o cardenal eclesiástico, seguido por representantes de las diversas clases sociales, sumando en total veinticuatro personalidades. La obra concluía con un sermón final, que reforzaba la lección de la representación. Según Phillippe Ariés, “*el objetivo moral es recordar a un tiempo la incertidumbre de la hora de la muerte y la igualdad de los hombres ante ella. Todas las edades y todos los estados desfilan en un orden que es el de la jerarquía social tal como se concebía entonces*”¹⁰¹. Presenta, por un lado, una intención religiosa: recordar que los goces del mundo son perecederos y que hay que estar preparado para morir cristianamente; por otro lado, una intención satírica al hacer que todos caigan muertos, con independencia de su edad o su posición social, dado el poder igualitario de la muerte.

Según distintas hipótesis, se habría originado a partir de homilias sobre la muerte, que habrían dado paso en los templos a dramatizaciones en mímica sobre el contenido de los sermones, para pasar a cuadros alegóricos en las procesiones y luego a interpretaciones teatrales y gráficas. En 1485, Guyot Marchant publicó una serie de xilografías acompañadas de versos, titulada *La Danse Macabre*, al parecer el primer indicio de la representación gráfica de las Danzas de la Muerte. El tema de la Danza de la Muerte fue adaptado y modificado, representándose en los más variados medios como poemas, pinturas, vitrales, esculturas, tapices, grabados en madera o metal. Por ejemplo, las xilografías de Marchant deben de haber servido como prototipo para series similares de la danza de los esqueletos, que empezaron a aparecer en otras regiones de Europa.

La más conocida y famosa de todas las representaciones de la Danza de la Muerte es la serie de xilografías con dibujos de Hans Holbein el joven, que fueron publicadas en 1538 con el título *Las imágenes y aspectos detallados de la Muerte*.¹⁰²

¹⁰¹ Ariés, Phillippe (1984), *El Hombre ante la Muerte* Versión castellana de Mauro Armijo, Taurus Ediciones S.A., Madrid. España p. 102.

¹⁰² *Ars medica*, Revista de Estudios Médicos Humanísticos. Pontificia Universidad Católica de Chile. Vol. 8, Nº 8. Dr. Ignacio Duarte García. <http://escuela.med.puc.cl/publ/arsmedica/arsmedica8/art11.html>. Consultada el 1 de agosto 2014.



El médico. En H. Holbein: *The dance of Death.* Dover Publications, New York 1971. (Figura 2 – 2).

“La más conocida y famosa de todas las representaciones de la Danza de la Muerte es la serie de xilografías con dibujos de Hans Holbein el joven”.



Fotograma. *El Séptimo Sello*, dirigida por Ingmar Bergman (1957).
(Figura 3 - 2).

“El Caballero Antonio y su escudero Juan llegan a una iglesia, en su interior un pintor está realizando un mural en el que ha representado macabras imágenes de la danza de la muerte”.

La imagen de la Danza de la Muerte es tan poderosa e históricamente transversal, que su iconografía llega hasta la edad contemporánea citada en diferentes visualidades, dando cuenta de la inagotable pervivencia de la problemática. El cineasta Ingmar Bergman creó en su obra maestra *El Séptimo Sello* la atmósfera del tiempo en que nació la cultura macabra de la Edad Media, pero presentándonos la problemática inagotable de la muerte, que subsiste a través de los años y de las épocas. El director y escritor nos invita a preguntarnos por la religión, la existencia de Dios, el tránsito de la vida a la muerte, la muerte y el miedo a la misma. El tema central es la muerte, y en consecuencia la actitud del ser humano ante ella. Analiza mediante sus personajes diferentes posturas. Por un lado, los muy creyentes y por otro, aquellos que no creen que tras la muerte exista nada. Es esta idea la que en definitiva atormenta a los personajes de Bergman: ¿qué hay tras la muerte? O más bien, ¿existe algo tras la muerte? Estas elucubraciones las plantea en un entorno medieval supersticioso en el que la muerte acecha en todo momento. Y específicamente, vivenciamos la Danza de la Muerte en dos escenas de la película.

Primeramente, el Caballero Antonio y su escudero Juan llegan a una iglesia, en su interior un pintor está realizando un mural en el que ha representado macabras imágenes de la Danza de la Muerte. La película está plagada de detalles que advierten al espectador de que la muerte está próxima, reflejo de esto es la conversación que mantiene Juan con el artista. Juan reprocha al artista que la pintura que realiza no hará feliz a quien las contemple, a lo que el artista responde “*Me parece que hay que advertir al pueblo de que tiene que morir. Una calavera es más sugerente que una doncella desnuda. ¿Por qué divertir siempre? también hay que meter miedo*”¹⁰³.

Juan se pregunta cómo pueden disponerse murales que atemorizan a la población, y mucho menos que este hecho haga reflexionar al observador, cuestión que defiende el pintor. Juan es un personaje crítico que defiende la libertad de las personas y critica duramente la manipulación que las autoridades ejercen sobre la población, valiéndose del

¹⁰³ *The Seventh Seal*, The Script. <http://www.imsdb.com/scripts/Seventh-Seal,-The.html>. Consultado el 12 diciembre 2014.

miedo por desconocimiento. El escudero y el pintor beben ginebra y hablan de la muerte, de los horrores de la peste negra, de las torturas de los peregrinos flagelantes, de las mujeres y de las condenas del infierno. Así, las palabras de los interlocutores y las imágenes pintadas del mural tienen franca consonancia con la patética procesión de flagelantes, que en ese momento interrumpe el acto de música y cantos que sobre un escenario improvisado tres personajes ejecutan frente a las grotescas palabrotas de la gentuza del pueblo. Esta también es una danza macabra, pero con flagelantes, minusválidos, crucificados, que se castigan entre sí, gritando, cantando, rezando y quejándose. El líder del grupo vocifera un sermón a la gente observadora de la procesión, recordándoles el tema central de la danza macabra:

“- Dios nos envió como castigo. Todos debemos morir a través de la Muerte Negra. Usted, que está parado boquiabierto como un animal bovino y usted, que está sentado sobre su hinchada complacencia, ¿saben que ésta puede ser su última hora? La Muerte está detrás de ustedes, puedo ver su calavera brillar en el sol. Su guadaña destella cuando la levanta sobre sus cabezas. ¿A quién de ustedes va a pegar primero? Usted, allá, con los ojos saltones como cabra, ¿se le distorsionará la boca en su último bostezo antes del anochecer? Y usted, mujer floreciente en fecundidad y lujuria, ¿palidecerá y se marchitará antes del anochecer? Y usted, el de la nariz hinchada y la ridícula mueca, ¿le queda todavía un año para deshorrar a la tierra con su rechazo?

- Saben, tontos insensibles, que morirán hoy o mañana o el día después, ya que todos están condenados. ¡¿Me escuchan?! ¡¿Escuchan la palabra?! ¡Condenados! ¡Condenados! ¡Condenados!

Oh, Señor, ten piedad de nosotros en nuestra humillación; no nos quites tu apoyo, sino ten piedad por el bien de tu hijo Jesucristo.”¹⁰⁴

¹⁰⁴ *The Seventh Seal*, The Script. <http://www.imsdb.com/scripts/Seventh-Seal,-The.html>. Consultado el 12 diciembre 2014.



Fotograma. *El Séptimo Sello*, dirigida por Ingmar Bergman (1957).
(Figura 4 – 2).

“Van cogidos de las manos haciendo una larga cadena y empieza la danza. Delante va la misma Muerte con su guadaña y su reloj de arena”.

Estas escenas de grupos de penitentes que vagan de pueblo en pueblo con la intención de frenar la ira de Dios en pleno siglo XIV eran muy habituales. La sociedad estaba fuertemente ligada a la religión, que como institución abarcaba absolutamente todos los aspectos de la sociedad. La población se regía en torno a la misma, cumplía con lo establecido para procurar una vida tranquila y tener paz tras la muerte, por ello, entendían que la peste que arrasó casi con las tres cuartas partes de la población europea era un castigo de Dios.

En la última escena, José (cómico ambulante que va con su mujer –María- y su hijo pequeño a hacer una representación al mismo pueblo al que van Antonio y su escudero) ve a los muertos junto con la Muerte en una solemne Danza de la Muerte y le describe la visión a María:

*"Sobre ellos sigue el cielo tormentoso. Suben juntos el monte. (...) La Muerte, severa, los invita a danzar. Van cogidos de las manos haciendo una larga cadena y empieza la danza. Delante va la misma Muerte con su guadaña y su reloj de arena. (...) Ya marchan todos, hacia la oscuridad, en una extraña danza. Ya marchan huyendo del amanecer, mientras la lluvia lava sus rostros, surcados por la sal de las lágrimas."*¹⁰⁵.

Volvamos a la época renacentista para conocer un concepto que transitó por siglos en la sociedad europea. El *ars moriendi* o arte de morir, se entiende lo escrito en dos textos en latín, cuyo objetivo es entregar consejos en cuanto a los protocolos y procedimientos para tener una buena muerte, de acuerdo a los ideales cristianos de finales de la Edad Media y principios del Renacimiento. Estos escritos dieron a la luz en un periodo muy especial en Europa, cuando la peste negra había provocado innumerables muertes, horrores y levantamientos sociales. Fue a finales del siglo XV que surgieron para trazar los límites de la disciplina que el cristiano debía adoptar en el momento de su muerte. Se extendieron rápidamente y gozaron de una larga vida de tres siglos, lo que les permitió desarrollar un proceso de tres periodos en su evolución: la primera etapa es el surgimiento del *ars moriendi* a finales del siglo XV; la segunda es cuando surgen las artes de bien morir y de

¹⁰⁵ *The Seventh Seal*, The Script. <http://www.imsdb.com/scripts/Seventh-Seal,-The.html>. Consultado el 12 diciembre 2014.

bien vivir, fuertemente influenciadas por Erasmo de Rotterdam, y la tercera etapa corresponde a la surgida en el marco de la Contrarreforma y del pensamiento jesuítico, lo cual marcó una decadencia, imperando lo macabro.

En la sociedad europea de fines de la Edad Media existía la noción general colectiva de la muerte, lo cual comenzó a cambiar por un sentido personal de la finitud de la vida, es decir, la idea del fin colectivo pasó a ser un fin personal. De hecho, que sean obras de lectura personal, más que de declamación por un orador o sacerdote en el púlpito, nos entrega ya la idea de intimidad frente a la muerte personal.

Originalmente, existieron dos versiones de *ars moriendi*, una larga en primera instancia, y luego una corta, con grabados de imágenes que instruían a la gente para que las entendieran y memorizaran fácilmente. La versión original, *Tractatus artis bene moriendi* fue escrita en 1415 en Alemania, y fue ampliamente leída y traducida a varios idiomas. Su versión más reciente es la inglesa, que sobrevivió hasta el siglo XVIII¹⁰⁶. Básicamente, tiene seis capítulos, siendo el primero una explicación de que la muerte tiene un lado bueno, y sirve para consolar al moribundo y enseñarle que a la muerte no hay que temerle. Esta debe ser aceptada como la voluntad de Dios, sin importar el contexto en que se presente. La persona debe prepararse para recibirla, procurando conseguir la gracia a través de los sacramentos, el arrepentimiento y la penitencia:

“Por ende, ante de todas cosas, sea inducido e amonestado el enfermo a aquellas cosas con que aya e alcance la salud de la ánima, e son necesarias para salvación. Primeramente, que crea así como buen cristiano los artículos de la fe, segundo que la Santa Madre Iglesia los tiene e cree. Segundo, que sea alegre porque muere en la fe de Nuestro Señor Ihesu Christo en la obediencia e unidad de su Santa Iglesia. Tercero, que propaga en su corazón de enmendar su vida, si más viviere, e de non pecar más, ni ofender a Dios ni a sus próximos. Cuarto. Que perdone por amor de Dios a los que le han ofendido e pida

¹⁰⁶ Encyclopédia of Death and Dying. *Ars Moriendi*. <http://www.deathreference.com/A-Bi/Ars-Moriendi.html>. Consultada el 28 de Julio, 2014.

perdón de aquellos que él ha injuriado. Quinto, que tome las cosas ajenas. Sexto, que conosca e crea que Ihesu Christo murió por salvar a nosotros e por él, e que de otra manera non puede ser salvo, sino por mérito de la su Santa Pasión, por lo qual faga gracias a Dios en quanto puede. E si a estas cosas respondere de buen corazón, senal es que es del número de los que se han de salvar”¹⁰⁷.

El segundo capítulo resume las cinco tentaciones que un hombre debe sortear al momento de morir y cómo debe evadirlas: la falta de fe o infidelidad, desesperación por miedo a la justicia divina, impaciencia producto de los dolores y el sufrimiento a la agonía, orgullo espiritual por complacerse en exceso por las buenas obras realizadas y codicia por el apego hacia todos los bienes terrenales. Todas estas tentaciones son descritas de forma aterradora, porque son incitadas por demonios; pero para combatirlas al lado del moribundo están los ángeles, que en contraposición a las tentaciones, presentan las buenas inspiraciones. Así por ejemplo, la primera tentación hace dudar al moribundo de su fe en Dios, pues el diablo le dice que sus buenas obras y su fe no sirven, pues todos se salvan, no importando lo grandioso de sus actos: *“Esta fe o creencia que tú tienes, non es como tú la crees o segunda que la predica, ni ay infierno alguno: todos avemos de ser salvos. E aunque el ombre faga muchas cosas que sean aquí avidas por malas, o se mate así mesmo o adore a los ídolos, assí como fazen los reyes infieles e grandes ombres”¹⁰⁸* Entonces, el ángel le rebate señalando que el diablo es mentiroso y lo motiva a morir en la fe, dándole como ejemplo a los patriarcas de la Iglesia, a los mártires y a los apóstoles: *“Non creas en las temptaciones pestíferas e malvadas e falsos consejos del diablo; mas guárdate d’él, porque es mentiroso e malicioso, ca por mentiras e falsías él enganá a Adán e Eva, nuestros padres”¹⁰⁹*. Phillippe Ariés, anticipa que a través de estas cinco tentaciones, el *ars moriendi* enfatiza el rol activo de morir, decidiendo libremente el destino, porque solo el

¹⁰⁷ Gago Joyer, Francisco (1999): *Arte de Bien Morir y Breve Confesionario*, edición y de Francisco Gago Joyer, Barcelona, Medio Maravedí. p.p. 83-84.

¹⁰⁸ Gago Joyer, Francisco (1999): op. cit. p. 88.

¹⁰⁹ Gago Joyer, Francisco (1999): op. cit. p. 89.

libre consentimiento a las tentaciones demoníacas o a las inspiraciones angelicales determina si la persona es salvada o condenada.

En el capítulo tercero hay una lista de las siete preguntas que se le debe hacer al moribundo, junto con una consolación a través de los poderes redentores del amor a Cristo. El capítulo cuarto expresa la necesidad de imitar la vida de Cristo y para eso se le debe presentar al moribundo, imágenes de Cristo crucificado y de santos, para estimularlo al arrepentimiento, a la recepción de los sacramentos y para la escritura de un testamento, en el cual disponga de sus bienes. El quinto capítulo está dirigido a los amigos y familiares, y señala las pautas de comportamiento de ellos en el lecho de muerte del familiar o amigo. Y el sexto capítulo incluye la oración adecuada para el moribundo. Por ejemplo, se recomienda una oración que se atribuye a San Agustín: *“La paz de Nuestro señor Ihesu Cristo e la virtud de la su Pasión, e la senal de la Santa Cruz e la integridad de la Senora Virgen Santa María, e la bendición de todos los santos e santas, la guarda de los ángeles e las ayudas de todos los escogidos sean entre mí e entre todos los mis enemigos, visibles e non visibles, en esta hora de la mi muerte. Amén”*¹¹⁰.

En 1460 se edita la versión corta con xilografías, que básicamente es una adaptación del segundo capítulo de la versión larga. Los primeros diez grabados que aparecen en esta versión, se dividen en cinco pares, cada uno mostrando al diablo presentando una de las cinco tentaciones, y el segundo dibujo mostrando el remedio apropiado para dicha tentación. En el texto con grabados, finaliza con una imagen triunfante de la buena muerte. El moribundo es el centro de una muchedumbre de gente, un sacerdote lo ayuda a encender una vela, al momento de su último suspiro; un ángel recibe su alma, en la forma de un recién nacido. A un lado, la imagen de la escena de la crucifixión, con María, Juan y los otros santos. Este último grabado muestra al hombre moribundo, probablemente pasando con éxito el laberinto de las tentaciones, siendo aceptado en el cielo, y a los diablos que vuelven al infierno desordenadamente¹¹¹.

¹¹⁰ Gago Joyer, Francisco (1999): op. cit. p. 118.

¹¹¹ Encyclopedia of Death and Dying. *Ars Moriendi*. Written by Donald F. Duclow. <http://www.deathreference.com/A-Bi/Ars-Moriendi.html>. Consultado el 26 de Julio 2014.

La imprenta contribuyó a la gran difusión de este manual que trata un tema tan trascendente, en un texto breve, pero expuesto con gran dramatismo y claridad. El *ars moriendi* destaca la actitud cristiana ante la muerte, en un clima optimista, de tranquilidad y confianza en la Salvación. Recoge una tradición que se remonta a los orígenes de la Iglesia, que ve en la muerte el momento clave para la salvación de las almas, dándole importancia a la reconciliación y la profesión de fe. Estos textos tenían como objetivo fomentar los cuidados que se deben tener al momento de la muerte de un ser querido, en cuanto a las oraciones que acompañaban la etapa fatal, recibiendo la muerte con paciencia y aceptar la voluntad de Dios. *“La muerte se presenta como la última batalla del ser humano, para ganar la salvación, contra las tentaciones ofrecidas por los demonios, que conocen su debilidad. Pero, no está solo en esta batalla, ya que su ángel de la guarda le ofrece las buenas inspiraciones para enfrentar los malos pensamientos”*¹¹². Gran importancia se le dio a la presencia de un asistente del moribundo, que podía ser hombre o mujer, no necesariamente clérigo, pero que conociera bien la doctrina cristiana, así como al moribundo, y entender la agonía como una lucha ascética. Debía asistirlo en sus últimos momentos, tratando de que el moribundo viviera este lapso tranquilamente, sin miedos y con sus asuntos terrenales ordenados en lo posible.

En el último momento, el hombre es tentado por el demonio por última vez y con extrema fuerza, pues se aprovecha del estadio más débil del ser. Es el momento que inevitablemente llega, pero que no lo tenemos en cuenta hasta que irremediablemente se presenta, pues vivimos sin preocuparnos de que la muerte tarde o temprano llega. Es por eso que debe existir una preparación para la muerte, la que consiste en dos niveles: Una remota que *“aconseja vivir una buena vida, en coherencia con los principios cristianos, en la gracia de Dios. Por lo tanto, un hombre que vive una buena vida no debe temer a la muerte, porque ésta se presenta como la puerta a su salvación y no como un castigo”*¹¹³. Y una preparación próxima que *“se realiza en vísperas de una muerte cercana o cuando se padece una grave enfermedad. Generalmente, requiere de la presencia de asistentes que ayudan al moribundo a estar completamente preparado para que esa muerte sea,*

¹¹² Haindl Ugarte, Ana Luisa (2013): *Ars bene moriende: el Arte de la Buena Muerte*. Revista Chilena de Estudios Medievales, Número 3, enero-junio 2013, p. 89.

¹¹³ Haindl Ugarte, Ana Luisa (2013):op. cit. p. 90.

efectivamente, el acceso a la salvación”¹¹⁴. Los textos del *ars moriendi* es la posición de la Iglesia Católica frente a la muerte, es decir, es un paso a una vida mejor, la cual debe ser enfrentada con el corazón en paz, pero además en la gracia de Dios. Por lo tanto, estos textos encontraban su efecto en el arrepentimiento del moribundo y del hombre de fe, utilizando para ello imágenes tanto gráficas como literarias de la lucha entre las fuerzas demoníacas y celestiales por el alma del difunto. Naturalmente, el hombre a medida que se sumerge en el Renacimiento, va concibiendo una nueva actitud en cuanto a su vida y su muerte. Ya no es sólo un peregrinar hacia una vida mejor, que llega con la muerte, sino una vida que se debe disfrutar, sin olvidar por cierto que el hombre es mortal y que esta vida se acaba tarde o temprano. En esta idea predomina el individualismo humano y su consecuente castigo en el purgatorio y el juicio final. Así el *ars moriendi* constituyó el punto de partida de una concepción idónea para el hombre del Renacimiento, individualista y profano, creyente, pero apegado a la tierra.

Indudablemente, la necesidad de prepararse para la propia muerte era bien conocida en la literatura medieval a través de escenas en lechos de muerte, pero antes del siglo XV no había tradición literaria sobre cómo prepararse para morir, sobre lo que significaba morir de buena manera o cómo hacerlo. Los protocolos, rituales y consolaciones del lecho de muerte eran reservados generalmente para los servicios de un sacerdote. El *ars moriendi* era una respuesta innovadora de la Iglesia católica a las cambiantes condiciones causadas por la peste negra, particularmente, las filas clericales habían sido duramente azotadas, y tomaría generaciones reemplazarlas tanto en cantidad como en calidad; el texto y las imágenes proporcionaron los servicios de un sacerdote virtual al público común. El *ars moriendi* proveía una guía para morir a aquellos que experimentaron los horrores macabros de los siglos XIV y XV, en particular la peste negra; y para aquellos que buscaban maneras de distinguirse haciendo los actos apropiados en un creciente estatus culturalmente consciente en una Europa despoblada pero, consecuentemente, más próspera. Esto queda claramente reflejado en la ya mencionada película *El Séptimo Sello*, en donde la esposa del Caballero Antonio aguarda en su hogar la llegada de su marido, y contrariamente a la reacción colectiva, no se deja llevar por las tentaciones propias de alguien acosado por la venida de

¹¹⁴ Haindl Ugarte, Ana Luisa (2013):op. cit. p. 95.

la muerte. Ella se esmera en preparar la así llamada “buena muerte”, siendo asidua y perseverante en la lectura de las escrituras y en la oración. Esta actitud la hace visualizar el final de su vida física como un mero paso, quizás en espera de la temida muerte verdadera, la muerte del alma, aquella en que se define la salvación y la condena. Esta posición ante la vida se refleja y se resume en el filme con un silencio y una actitud serena del personaje.

Sin duda, las danzas de la muerte son anteriores al *ars moriendi*, pero ambos conceptos influyeron en la concepción de muerte del Renacimiento. A diferencia de las danzas macabras, que representaban la muerte como un fenómeno colectivo, los *ars moriendi* representaban una muerte más íntima e individualizada: un moribundo, cuya alma luchaba por su salvación, enfrentándose a las tentaciones de los demonios, asistido por los ángeles. Mientras las danzas presentaban el triunfo de una muerte inevitable, resaltando lo macabro y terrorífico, los *ars moriendi* fomentaban una actitud serena ante la muerte, evitando los miedos y angustias que hacen al hombre caer en las tentaciones. Dos manifestaciones artístico-literarias que, aunque parecen contradictorias, en realidad son complementarias. Mientras la danza de la muerte representa la muerte inevitable, que podía llegar en cualquier momento, sin distinguir estamentos, riquezas o edad, el *ars moriendi* ayuda a enfrentar esta danza macabra con serenidad. Por lo tanto, tiene como objetivo eliminar en la medida de lo posible el trauma moral y espiritual experimentado en el lecho de muerte.

Interesante es ahora conocer la visión de un personaje contemporáneo, estudioso de la historia, como Phillipe Aries. En su libro *El Hombre ante la Muerte*, nos muestra el sentido antropológico y religioso de la muerte para el hombre desde la Edad Media. A través de sus dichos, analizamos la concepción de muerte del hombre renacentista, para luego compararla con otro periodo de la historia. El autor afirma que a comienzos del Renacimiento, naturalmente las costumbres e ideas en general se mantuvieron como venían dándose en la Edad Media, pues es obvio que el cambio de mentalidad ocurrió paulatinamente, bajo apariencias de estabilidad y continuidad. Las *ars moriendi* continuaron sobreviviendo en la literatura y las danzas macabras se presentaban con más restos óseos en las iglesias. Pero esta iconografía de la muerte ya no atemorizaba como antes, pues la muerte se había hecho más familiar durante todo el periodo medieval, por las

razones antes descritas, por lo cual, los sacerdotes mendicantes aprovecharon esta situación para la conversión de nuevas almas. “Una literatura edificante, difundida por la naciente imprenta, desarrolló entonces los temas de los sufrimientos y de los delirios de la agonía como una lucha de poderes espirituales en la que cada uno podía ganar todo o perder todo”¹¹⁵. La situación cotidiana era ver al agónico en su lecho de muerte en su casa, pero desprovista de la dramatización medieval del *ars moriendi*, porque, como lo afirmaba Salutati, se experimenta una división del cuerpo y del alma, como la separación de dos esposos que han vivido una vida juntos. El sentimiento, por lo tanto, cambia de una agonía a una tristeza por la separación de una relación entre cuerpo y alma. El giro que el pensamiento renacentista da hacia una muerte menos traumática indica que la preocupación no es en el *ars moriendi*, sino en el arte de vivir. Esta vida que puede estar dominada por el recuerdo de una muerte que seguro va a llegar, pero que ya no es el horror físico o moral de la agonía, sino que es la muerte como el sentimiento del vacío de la vida. Y la razón juega un papel importante en este sentido, pues es ella la que debe gobernar la mente y encauzarla hacia un desapego de la vida, en el sentido de razonar a cerca de ella.

Como lo señalamos anteriormente, a partir de los primeros años de Renacimiento, la muerte cambia desde un sentimiento de agonía, hacia un sufrimiento racional de la división de cuerpo y alma, por lo que aparecen también nuevas conductas que se traducen en una nueva evaluación de las virtudes y de los vicios, propios de la vida humana. Teniendo en cuenta que la vida asceta y la vida monacal era común en la época, las ideas de los filósofos renacentistas, ya vistas anteriormente, vinieron a remecer la estructura social, ya que se entendía que el hombre debía vivir en el mundo, aunque no sea del mundo. Es decir, la vida monacal encerrada en un monasterio, deja de ser una actitud cristiana absoluta.

“Lo normal y lo que se recomienda al hombre es que use los bienes, como hizo Abraham o Salomón, pero que sepa que no posee la riqueza, que es sólo su usufructuario”¹¹⁶. En este sentido, no se trata de la propiedad privada de cada uno, sino de la relación del hombre con Dios, en donde el hombre es sólo un administrador de los bienes de Dios, y por lo mismo, debe cultivar la moderación y la sobriedad como valores

¹¹⁵ Ariés, Phillipe (1977): *El Hombre ante la Muerte*, versión castellana de Mauro Armíño, Taurus Ediciones S.A., Madrid, España. p. 250.

¹¹⁶ Ariés, Phillipe (1977): op. cit. p. 258.

supremos y en contrapartida, debe evitar la avaricia. *“La avaritia es el amor inmoderado del mundo. Más que un pecado por el que haya que sentir vergüenza y arrepentimiento, es odio a Dios, odium Dei, que empuja al endurecimiento y al desafío, a la alianza con el Diablo. Quienes la practican son obstinados, están seguros de sí mismos”*¹¹⁷.

El *ars moriendi* del Renacimiento, o el buen morir, tenía relación con la muerte bella y edificante, del moribundo justo, yacente en su lecho, el cual ha pensado en su muerte durante toda su vida, y que ya en sus últimos momentos no necesita meditar sobre su muerte física. Ariés nos entrega un relato que describe la situación:

*“La moribunda es una santa mujer «en la flor de la edad», es decir, muy joven. Una espantosa enfermedad la ha roto, la ha cubierto de úlceras, la ha torturado. Ofrece sus sufrimientos a Dios, «que nos hiere para salvamos y que nos mata para que no muramos». En el momento en que siente que va a morir, según el aviso tradicional, después de haber recibido el sacramento, se levanta y se arrodilla sobre el suelo desnudo”, Luchina, ése es el nombre de la joven, estaba en ese momento «tan agotada que, aunque viva todavía, ya parecía estar invadida por la muerte, increíblemente desfigurada, ella, que había sido en tiempos tan hermosa, tan majestuosa. Y he aquí que después de haberse dormido en el Señor, la lucidez y la tensión se borraron de su rostro. Sus rasgos perdieron su rigidez, su aspecto repugnante, y una noble belleza, una digna majestuosidad ganaron su rostro. Tan bella y no deformada ya, no se creía que estuviera muerta, creían que dormía”*¹¹⁸.

¹¹⁷ Ariés, Phillipe (1977): op. cit. p. 259.

¹¹⁸ Ariés, Phillipe (1977): op. cit. p. 260.

La belleza descrita en este relato manifiesta las características de un moribundo santo o justo, cuyo cuerpo es incorruptible a los efectos de la descomposición de la carne, cuyo olor es un perfume a los sentidos. El sentido de anulación de la angustia ante la muerte, característico de la época renacentista, podía derivar en un olvido completo del sentido de la mortalidad, exponiéndose a una indiferencia o incredulidad frente al fin de la vida. Y, según el autor, fue esto lo que sucedió con el hombre moderno. La iglesia, por medio de su adoctrinamiento, tendió al debilitamiento del momento de la muerte, y el hombre por su lado tendió a su reticencia. La carga dramática del momento de la muerte se diluyó a lo largo de toda la vida del hombre, porque ésta estaba siempre presente, por lo tanto, en el justo final, la tranquilidad del yacente predominaba por sobre una dramatización de la escena.

Hemos visto hasta el momento la concepción idealizada del concepto de muerte que conocieron por medio de la razón los filósofos y pensadores renacentistas. Pero esas ideas abstractas debían tener su correspondiente imagen gráfica en las distintas disciplinas artísticas, pues, a pesar de que con la invención de la imprenta el texto escrito se propagó enormemente, el analfabetismo en Europa era todavía importante, por lo que la imagen pictórica o escultórica era el medio por el cual el pueblo era ilustrado con respecto a los ideales de la época. Es por esto que veremos ahora la representación de la muerte como imagen de eso que todos tenemos en la mente y que tendemos a entregarle un valor icónico.

En principio, debemos establecer el género de la palabra *muerte*, si este es femenino o masculino, el cual dependerá de la cultura y la época que vayamos a considerar, pues de esto dependerá su representación gráfica. Así es que, por ejemplo, en nuestra cultura occidental estamos acostumbrados a la imagen femenina de la muerte y esto no siempre fue así, pues ésta ha variado; en algunas etapas de la historia del hombre, la muerte se representaba con la imagen de un hombre o de un sexo no reconocible, y esto puede explicarse porque dependiendo del idioma, la muerte puede tener género femenino, masculino o neutro. En general, en los idiomas latinos la muerte es de género femenino: italiano *morte (f)*, francés *mort (f)*, y en los idiomas sajones es masculino, como por ejemplo, en alemán, *der Tod (m)*, en inglés, *death (m)*; en ruso *Смерть (f.)* y en checo, *smrt (f)*. Pero esta nomenclatura depende muchas veces de la representación artística

icónica de la muerte. En alguna etapa de la historia, la imagen de la muerte era la del difunto, pues se creía que el alma se separaba del cuerpo y ésta tenía el mismo sexo del cuerpo. Pero en el Renacimiento, con influencias de la Edad Media, la representación de la muerte era un personaje masculino, ya que la Biblia aseguraba que así era. Recordemos que, según los dogmas de la Iglesia Católica, Adán y Eva fueron expulsados del Paraíso por haber pecado. San Pablo, en la Carta a los Romanos afirma: “*Porque la paga del pecado es muerte, mas la dádiva de Dios es vida eterna en Cristo Jesús Señor nuestro*”. (Romanos 6:23). Y el responsable del pecado original es Adán, pues “*por un hombre entró el pecado en el mundo y por el pecado la muerte*”. (Romanos 5:12). Por esto, en algunas pinturas sobre la crucifixión de Cristo, se incluyó el esqueleto o el cráneo de Adán, lo cual significaba que Cristo venció a la muerte con su sacrificio. Pero ya en el siglo XV, Durero publicó un grabado en donde ilustra a los cuatro jinetes del Apocalipsis como cuatro varones, simbolizando la invasión de los pueblos bárbaros, la guerra, el hambre y la muerte. Aquí la muerte es un jinete masculino, enflaquecido, con el rostro demacrado, que empuña un tridente contra hombres y mujeres que encuentra a su paso.

De acuerdo con Karl S. Guthke, en su libro *The Gender of Death, a Cultural History in Art and Literature*, la enciclopedia más famosa de los primeros tiempos modernos sobre símbolos y alegorías era la *Iconologia overo descrittione dell'imagini universali cávate dall'antiquità et da altri luoghi*, de Cesare Ripa, la cual definía “mors” como una “*mujer pálida, con ojos cerrados, vestida de negro, de acuerdo a los poetas*”¹¹⁹.

En el devocionario *Les Très Riches Heures* del duque de Berry, completado hacia 1489, el maestro iluminador Jean Colombe presenta a la muerte, como uno de los cuatro jinetes del Apocalipsis, pero de manera opuesta a lo realizado por Durero. Es un caballero con trajes de la corte, con su espada en mano, galopando en un caballo sobre las tumbas. Lo acompaña un séquito de cadáveres envueltos en su mortaja, llevando lanzas, hachas, palos y guadañas; avanzan hacia una multitud de soldados, que retroceden asustados hacia la villa.

¹¹⁹ Guthke, Karl S. (1999): *The Gender of Death, a Cultural History in Art and Literature* Cambridge University Press. P. 82.



Les Très Riches Heures del duque de Berry. El Jinete de la Muerte, Folio 90v. (Figura 5 – 2)

“Es un caballero con trajes de la corte, con su espada en mano, galopando en un caballo sobre las tumbas”.

Es que a la figura de la muerte se le confirió respeto, considerada como del mismo rango de los nobles.

Finalmente, y cuando ya los artistas se independizaron del vasallaje de la iglesia, la muerte se representó con un componente erótico, con el tema de la muerte y la doncella, en donde la muerte es un joven musculoso que asedia a la doncella, abrazándola y besándola, como el dibujo de Hans Baldung o Nicklaus Manuel.

Alrededor del siglo XIV, el esqueleto se estableció como la personificación de la muerte, siendo su iconografía más reconocida. Esta personificación, al observarla atentamente, nos entrega la visión de un cuerpo óseo que más bien es un cadáver que un esqueleto sin carne; es un ser con una piel tan delgada que deja ver sus huesos, cuya cara tiene las órbitas oculares sin ojos y sin nariz. Lo mismo ocurre con el tórax, el cual está cubierto por una delgada capa de piel, que deja ver sus costillas; y su abdomen muestra una abertura, por la cual se pueden ver las vísceras. Las extremidades también tienen el mismo trabajo, es decir, sólo huesos con jirones de piel.

No se entregan mayores detalles en los grabados o pinturas, pues se entiende que en aquella época no existía un conocimiento acabado de la composición del cuerpo y sus órganos internos, lo cual se puede comprobar con algunas descripciones de las articulaciones, insinuadas muy elementalmente. Desde el siglo XVI en adelante, la figura humana como esqueleto propiamente tal aparece claramente en la iconografía como representación de la muerte¹²⁰.

Otra de las representaciones iconográficas macabras que predominaron en el Renacimiento es la denominada el Triunfo de la Muerte, que tuvo sus primeras manifestaciones en Italia. En 1369 Francisco Petrarca termina su poema *El Triunfo de la Muerte*, en donde la muerte triunfa sobre su amada Laura, quien murió ciertamente víctima de la peste negra.

¹²⁰ Ars medica, Revista de Estudios Médicos Humanísticos. Pontificia Universidad Católica de Chile. Vol. 8, Nº 8. Dr. Ignacio Duarte García. <http://escuela.med.puc.cl/publ/arsmedica/arsmedica8/art11.html>. Consultada el 1 de agosto 2014.



Hans Baldung gen. Grien *Der Tod und die Frau*, 1520/25. Técnica mixta sobre tela. 29.8 x 17.1 cm. Kunstmuseum Basel, Museum. (Figura 6 – 2)

“Cuando ya los artistas se independizaron del vasallaje de la iglesia, la muerte se representó con un componente erótico”.

Petrarca describe el personaje la muerte como una mujer iracunda envuelta en negros ropajes, que se ufana de ser importuna y fiera, e indiferente a los ruegos de los que van a morir. Al principio del capítulo cuarto de sus *Triunfos*, Petrarca describe a la muerte como una dama vestida de negro, cuyo aspecto era de completo horror, que parecía una figura salida del infierno, que se acerca a Laura y le cuestiona el conocimiento que ella podría tener de su propia muerte. Se presenta como la de trato cruel, pues le afirma que viene a su muerte prematura. Se ufana de ser un tema en la antigua Grecia y el Imperio Romano, que temblaron ante su presencia. Su espada perforó cuerpos en Troya y los bárbaros se subyugaron a su paso. Como lo visibilizaba la Danza de la Muerte, aquí su personificación le explica a Laura que ella está para los ambiciosos, vanidosos, pero también para los de pensamiento amoroso, como ella.

*—A lady clothed in black, whose stern looks were
With horror fill'd, and did like hell appear,
Advanced, and said, "You who are proud to be
So fair and young, yet have no eyes to see
How near you are your end; behold, I am
She, whom they, fierce, and blind, and cruel name,
Who meet untimely deaths; 'twas I did make
Greece subject, and the Roman Empire shake;
My piercing sword sack'd Troy, how many rude
And barbarous people are by me subdued?
Many ambitious, vain, and amorous thought
My unwish'd presence hath to nothing brought;
Now am I come to you, while yet your state.*¹²¹

¹²¹ The Project Gutenberg EBook of *The Sonnets, Triumphs, and Other Poems of Petrarch*, by Petrarch. Thomas Campbell. Release Date: January 31, 2006 [EBook #17650]. P.p. 372-378

Más adelante, el poema prosigue con el diálogo entre Laura y la Muerte, la cual le señala a la doncella que ella la llevará sin dolor ni miedo a su sepulcro, para complacer a quien habita en los cielos. Laura le responde que el triunfo de la muerte lo ha percibido cuando ha tenido conocimiento, por medio de la lectura en prosa, de sucesos en llanuras adyacentes, en la India, España, Marruecos y Cathay. Es decir, su manto cubre toda la tierra, pero Laura no demuestra miedo, pues en este pasaje, la Muerte no infunde temor. Ella sabe que la va a llevar por caminos que han transitado Papas, emperadores, reyes o personas comunes y corrientes, que no llevan insignias, pues la Muerte no distingue las riquezas ni pobreza, ni gemas preciosas, ni mitras.

*"Then with less fierce aspect, she said, "Thou guide
Of this fair crew, hast not my strength assay'd,
Let her advise, who may command, prevent
Decrepit age, 'tis but a punishment;
From me this honour thou alone shalt have,
Without or fear or pain, to find thy grave."*

*"As He shall please, who dwelleth in the heaven
And rules on earth, such portion must be given
To me, as others from thy hand receive
, "She answered then; afar we might perceive
Millions of dead heap'd on th' adjacent plain;
No verse nor prose may comprehend the slain
Did on Death's triumph wait, from India,
From Spain, and from Morocco, from Cathay,
And all the skirts of th' earth they gather'd were;
Who had most happy lived, attended there:*

*Popes, Emperors, nor Kings, no ensigns wore
Of their past height, but naked show'd and poor
.Where be their riches, where their precious gems,
Their mitres, sceptres, robes, and diadems?
O miserable men, whose hopes arise
From worldly joys, yet be there few so wise.*¹²²

Ya al final del poema, Laura está consciente de que la hora final de su corta existencia se acerca, de ese momento que todos temen. Es una empresa nueva que debe afrontar y que en su vida terrenal no había percibido como cierta. Comienza a rezar, para ver si así apacigua la ira de la Muerte y la convence de no llevársela. La Muerte la toma firme de la mano y le arranca un mechón dorado de su cabellera, para hacerla brillar más luminosamente. El destino cierra sus ojos y la belleza de Laura es como un fuego que ilumina el lugar.

*That doubtful passage which the world doth fear;
Another company, who had not been
Freed from their earthy burden there were seen,
To try if prayers could appease the wrath,
Or stay th' inexorable hand, of Death.
That beauteous crowd convened to see the end
Which all must taste; each neighbour, every friend
Stood by, when grim Death with her hand took hold,
And pull'd away one only hair of gold,
Thus from the world this fairest flower is ta'en*

¹²² *The Sonnets, Triumphs, and Other Poems of Petrarch*, by Petrarch. Op. cit. p.p. 372-378

*To make her shine more bright, not out of spleen
How many moaning plaints, what store of cries
Were utter'd there, when Fate shut those fair eyes
For which so oft I sung; whose beauty burn'd.*¹²³

Y con las fuerzas ya apagadas, como lámparas sin gas, el alma de Laura se va en paz y su rostro queda blanco como la nieve.

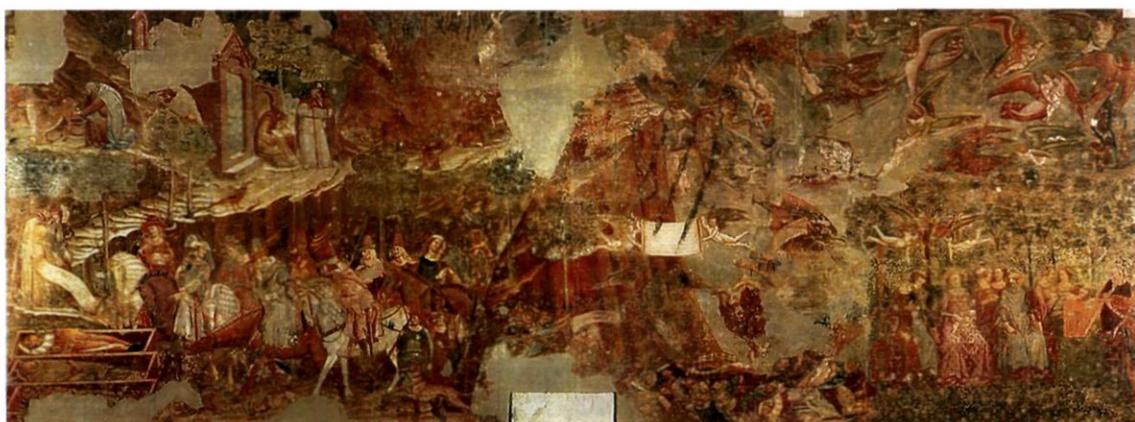
*Thus went the soul in peace; so lamps are spent,
As the oil fails which gave them nourishment;
In sum, her countenance you still might know
The same it was, not pale, but white as snow.*¹²⁴

La representación pictórica original del tema es el fresco pintado en el cementerio de Pisa presumiblemente antes de 1347, año en que llegó la plaga a Europa, y por consiguiente, anterior al poema de Petrarca. “*Los muros aparecen decorados con pinturas al fresco. El más antiguo fue realizado en 1360, mientras que el más reciente fue pintado hace tres siglos aproximadamente. El más antiguo es la Crucifixión de Francesco Traini, en el lado suroeste del cementerio. De allí, siguiendo a la derecha, en el muro meridional, se encuentran El Juicio Final, El Infierno, El Triunfo de la Muerte y Anacoretas en Tebas, atribuidos a Buonamico Buffalmacco*”¹²⁵. En su mitad derecha, la obra representaba un grupo de jóvenes y damas que conversan, galantean y se divierten con libros y música. Del cielo descende una anciana de capa negra, cabellos sueltos y ojos desorbitados, que empuña una guadaña. Sus pies terminan en garras, no en dedos.

¹²³ *The Sonnets, Triumphs, and Other Poems of Petrarch*, by Petrarch. Op. cit. p.p. 372-378

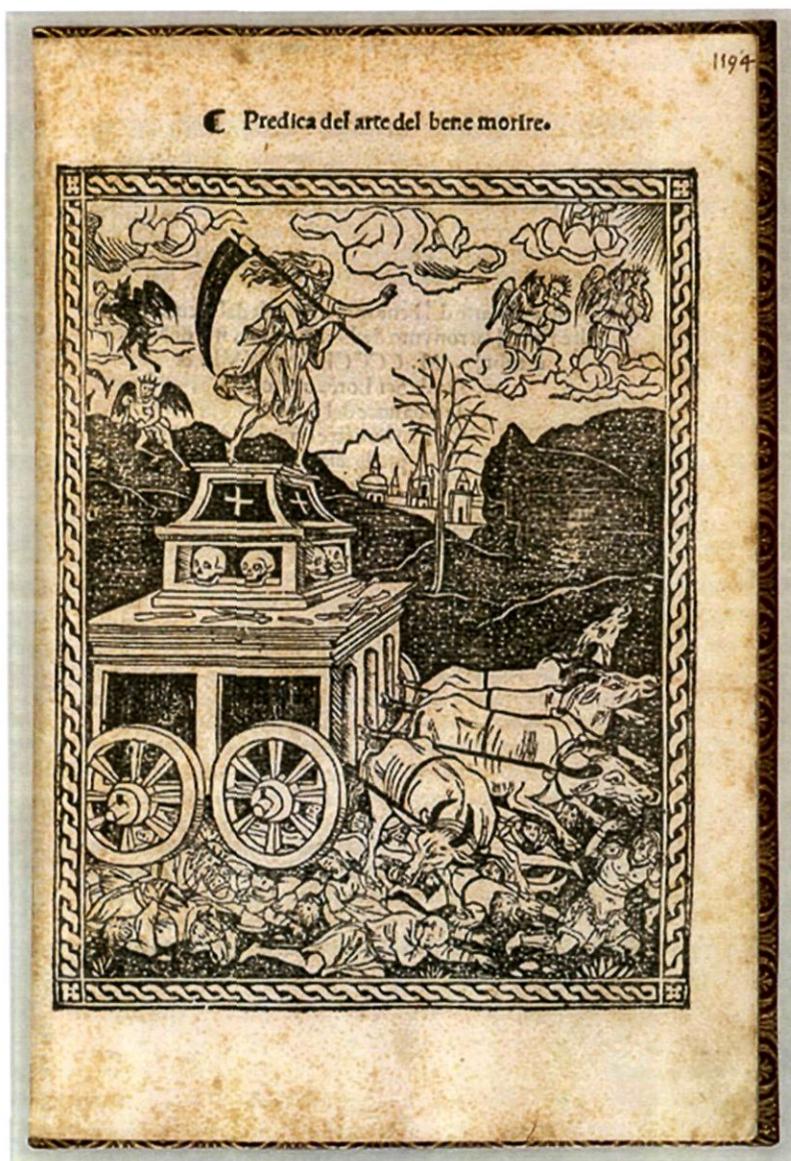
¹²⁴ *The Sonnets, Triumphs, and Other Poems of Petrarch*, by Petrarch. Op. cit. p.p. 372-378

¹²⁵¹²⁵ Wikipedia: Camposanto monumental de Pisa.
http://es.wikipedia.org/wiki/Camposanto_monumental_de_Pisa#Frescos. Consultado el 1 de agosto 2014.



El Triunfo de la Muerte. Buonamico Buffalmacco (1355) Camposanto de Pisa. (Figura 7 – 2)

“Del cielo desciende una anciana de capa negra, cabellos sueltos y ojos desorbitados, que empuña una guadaña. Sus pies terminan en garras, no en dedos”.



Predica del arte del ben morire (1496), Girolamo Savonarola.
Figura de Portada. (Figura 8 – 2)

“Muerte vestida con atuendos de mujer, con el pelo rizado, con cara esquelética, sin alas”.

Tiene grandes alas negras como de murciélago. Un rollo advierte que ni sabiduría, riqueza, nobleza o proeza lograrán protegerlos de los golpes de aquella que llega, porque se han complacido más en las cosas mundanales que en las de Dios.

Otra imagen similar del personaje se observa en la portada de la edición de 1496 de la *Prédica del arte de bien morir*, de Girolamo Savonarola¹²⁶. El grabado ilustra una Muerte, vestida con atuendos de mujer, con el pelo rizado, con cara esquelética, sin alas. Lleva un pergamino que reza *Yo soy*, desplazándose por el aire con una guadaña sobre los cadáveres¹²⁷.

El artista flamenco Pieter Brueghel el Viejo¹²⁸ pintó un cuadro multitudinario denominado *El Triunfo de la Muerte*. La muerte está representada por un cadáver esquelético que cabalga blandiendo una espada. Aparecen también otros esqueletos que parecen ser sus ayudantes, y se llevan a un emperador, una madre con su hijo, un peregrino, una pareja de enamorados, un bufón; pero también a grupos enteros que suman cientos de personas, utilizando redes, suplicio, cadalso, guerra y naufragio. Parte del botín es conducido a la tumba en un carro tirado por un jamelgo. *“Todos los estamentos sociales están incluidos en la composición, sin que el poder o la devoción pueda salvarles.*

¹²⁶ Girolamo María Francesco Matteo Savonarola (Ferrara, Italia 1452 - Florencia, 1498) fue un religioso dominico, predicador italiano, confesor del gobernador de Florencia, LORENZO, organizador de las célebres hogueras de las vanidad (o "quema de vanidades"), donde los florentinos estaban invitados a arrojar sus objetos de lujo y sus cosméticos, además de libros que él consideraba licenciosos, como los de Giovanni Boccaccio. Predicó contra el lujo, el lucro, la depravación de los poderosos y la corrupción de la Iglesia Católica, contra la búsqueda de la gloria y contra la sodomía, que él sospechaba que estaba en toda la sociedad de Florencia, donde él vivió. Predijo que un nuevo rey Ciro atravesaría el país para poner orden en las costumbres de los sacerdotes y del pueblo. La entrada del ejército francés de Carlos VIII, en 1494, en la Toscana, región donde estaba Florencia, confirmó su profecía. Sus ataques contra el Papa Alejandro VI le valieron, primeramente, la excomunión y la prisión, y más tarde, tras haber sido liberado y conducido a Roma, la condena a la hoguera por un tribunal de la Inquisición y la inclusión de su obra en el índice de libros prohibidos. *Wikipedia*. Girolamo Savonarola. http://es.wikipedia.org/wiki/Girolamo_Savonarola. Consultado el 1 de agosto, 2014.

¹²⁷ The Metropolitan Museum of Arts, Heilbrunn Timeline of Art History. *Predica del arte del ben morire* (Sermon on the Art of Dying Well): Title page (signature a1). <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/25.30.95>. Consultada el 1 de agosto 2014.

¹²⁸ (1520-1569) Fue un pintor y grabador brabantón. Fundador de la dinastía de pintores Brueghel. Es considerado uno de los grandes maestros del siglo XVI, y el más importante pintor holandés de ese siglo. Con Jan Van Eyck, Jerónimo Bosco y Pedro Pablo Rubens, está considerado como una de las cuatro grandes figuras de la pintura flamenca. *Wikipedia*. Pieter Brueghel el Viejo. http://es.wikipedia.org/wiki/Pieter_Brueghel_el_Viejo. Consultado el 1 de agosto, 2014



El Triunfo de la Muerte, Bruegel el Viejo, Pieter. Hacia 1562. Óleo, Tabla 117 cm x 162 cm. Museo Nacional del Prado. (Figura 9 – 2)

“La muerte está representada por un cadáver esquelético que cabalga blandiendo una espada”.

Algunos intentan luchar contra su funesto destino, otros se abandonan a su suerte. Sólo una pareja de amantes, en la parte inferior derecha, permanece ajena al futuro que ellos también han de padecer”¹²⁹.

Como se infiere de los ejemplos citados, la mayoría de las escenas del Triunfo de la Muerte presenta un campo diseminado de cadáveres sobre los cuales galopa o vuela la exterminadora, a la cual aguardan impotentes con terror los vivos. Esto contrasta con el carácter de la *Danza de la Muerte* en que la Muerte no abate a los seres humanos, sino que los afronta personalmente, colocándolo a cada uno frente a su propia muerte. En la *Danza de la Muerte* ocurre un diálogo cargado de ironía macabra, pues el cadáver que arrastra al viviente al paso de baile se ríe de su temor y del apego que muestra por la vida y los bienes terrenos, y de las torpes tentativas que hace para salvarse del destino ineluctable.

¹²⁹ Museo Nacional del Prado, Galería online. *El Triunfo de la Muerte*, Pieter Bruegel, el Viejo. <https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/el-triunfo-de-la-muerte/>. Consultado el 1 de agosto 2014.

LA VIDA ESPEJO DE LA MUERTE EN LA IMAGINERÍA DEL RENACIMIENTO Y EL BARROCO

CAPÍTULO III

La Muerte: El Barroco

Ciertamente, tanto el origen del estilo artístico Barroco como el concepto que éste implica han llevado a discusiones por parte de estudiosos del arte que se remontan al siglo XVII y que con el correr del tiempo se han ido aclarando, gracias al profundo estudio del tiempo que implica el ámbito de lo Barroco, en autoría de investigadores del arte e intelectuales. Con el fin de obtener una visión general de la cultura barroca, comenzaremos conociendo los distintos acercamientos que el concepto Barroco ha proporcionado a historiadores, dependiendo de su foco de interés. El objetivo de entregar diversas visiones sobre el concepto Barroco radica en entender que éste no sólo es un estilo artístico, cuyas características se pueden diferenciar del Renacimiento, como más adelante lo veremos cuando mencionemos a Heinrich Wölfflin, sino también una idea de cultura, que cubrió no sólo la Europa del siglo XVII, sino también la América mestiza.

A pesar de que en la RAE podemos encontrar la definición oficial de la palabra barroco, ca. “(Del fr. *baroque*, y este resultante de fundir en un vocablo *Baroco*, figura de silogismo, y el port. *barroco*, perla irregular). 1. adj. Se dice de un estilo de ornamentación caracterizado por la profusión de volutas, roleos y otros adornos en que predomina la línea curva, y que se desarrolló, principalmente, en los siglos XVII y XVIII. 2. adj. Excesivamente recargado de adornos. 3. m. Período de la cultura europea, y de su influencia y desarrollo en América, en que prevaleció aquel estilo artístico, y que va desde

finales del siglo XVI a los primeros decenios del XVIII¹³⁰, para algunos era símbolo de extravagante o ridículo. Más aún, según *La Historia del Arte* Salvat, “unos han pretendido hacerla derivar de la voz griega *baros*, que significa “pesadez”, como en una alusión a la excesiva cargazón artística; otros han querido ver en ella una derivación de la voz latina *verruca*, “verruga”¹³¹. Lo cierto es que la palabra fue inventada y que en un principio tuvo un carácter peyorativo, debido principalmente a la ignorancia que existía en cuanto a hechos y sucesos de aquella época, que con el correr de los años han debido de ser corregidos por ser falsos o exagerados. Pero para E. H. Gombrich la definición era mucho más simple, aunque no por eso menos profunda: los críticos posteriores al periodo Barroco emplearon dicho término porque no gustaban de sus modas, utilizando la palabra como sinónimo de ridículo. Para el crítico de arte, “Barroco significa, realmente, absurdo o grotesco, y el término fue empleado por personas que insistieron en que las formas de los edificios clásicos nunca debían ser aplicadas o combinadas de otra manera que como lo fueron por griegos y romanos. Desdeñar las reglas estrictas de la arquitectura antigua les parecía a esos críticos una lamentable falta de gusto; de ahí que denominaran estilo Barroco al de los que tal hacían”¹³².

En general, como lo señala la RAE, el estilo nació en Europa. Para algunos en Roma, o al menos allí tuvo su mayor desarrollo, y comenzó a finales del siglo XVI y duró hasta los primeros decenios del XVIII, a pesar de que J. Pijoan señala que “desconocemos aún gran parte del secreto que entraña el origen y proceso de formación del arte Barroco”¹³³.

Según lo expresado antes, el Barroco en un principio tuvo acentos peyorativos en cuanto a sus características y casi siempre venía acompañado de adjetivos descalificativos. Incluso, los estudiosos del arte, como Johann Joachim Winckelmann¹³⁴, que vivió en el

¹³⁰ *Diccionario de la Lengua Española* (1992): Vigésima Primera Edición, Tomo I: Editorial Espasa Calpe S.A. Madrid, España. Pág. 271.

¹³¹ *Historia del Arte*, (1976), Salvat Editores, S.A. Tomo 7, cap. 1, Barcelona, España, p. 3.

¹³² Gombrich, E.H. (2007): *La Historia del Arte*, Ed. Phaidon, Nueva York, Estados Unidos p. 437.

¹³³ *Historia del Arte*, (1976), Salvat Editores, S.A. Tomo 7, cap. 1, Barcelona, España, p. 3.

¹³⁴ (1717-1768). Arqueólogo e historiador del arte alemán. Puede ser considerado como el fundador de la Historia del Arte y de la arqueología como una disciplina moderna. Resucitó la utopía de una sociedad helénica fundada en la estética a partir del viejo ideal griego de la *kalokagathia*, esto es, la educación de la belleza y de la virtud con referencia al espíritu neoclásico, siendo así uno de los grandes teóricos del

periodo Barroco, lo denominaba una “*agitación febril*”¹³⁵, pues para él el arte griego clásico era el arte que debía predominar, pues la belleza y el equilibrio que éste presentaba eran su mayor legado a las generaciones posteriores. E incluso, ya en el siglo XX, intelectuales como Benedetto Croce descalificaba al Barroco en los siguientes términos: “*El historiador no puede valorar el Barroco como un elemento positivo, sino sólo negativo: como negación de todo arte y de toda poesía*”¹³⁶. Edwin Panofsky encuentra una respuesta a esta mirada incrédula, negativa y reprobable al arte Barroco cuando afirma que “*se debe, en gran medida, a la impresión de que el sentimiento de las figuras del Barroco carece de autenticidad y sinceridad. El observador siente que estas figuras asumen poses teatrales, que se deleitan en sus propias sensaciones, que, por así decirlo, no es eso «lo que quieren decir», sea que exhiban sus éxtasis mitad dolientes, mitad bienaventurados*”¹³⁷. Sin embargo, esto no duró por siempre, ya que gracias a los estudios de Heinrich Wölfflin¹³⁸, la audiencia pudo orientarse mayormente con respecto a las características, influencia y legados que el Barroco añadió a la historia del arte universal. Sin duda sus estudios y comparaciones ayudaron a entender a cabalidad este estilo y le entregó el lugar que estaba perdiendo en la cronología histórico-artística. En su libro *Renacimiento y Barroco* (1888), definió la historia del arte como una historia más bien independiente del contexto social, económico o religioso. Al interrogar la noción de arte renacentista y su paso al estilo Barroco, afirma que las formas en la primera época ya pierden su atractivo y “*lo muy visto ya no actúa, el sentimiento de la forma, que se ha debilitado, pide un refuerzo de la impresión productiva. Una estimulación siempre idéntica, a menudo repetida, debilita el órgano de la percepción, es decir, que la participación en el espectáculo ofrecido se vuelve cada vez menos intensa y pierde su fuerza*”¹³⁹. De esta manera, el arte del Renacimiento se desensibiliza y comienza a ser aburrido, rígido, estático y simple para el observador. Por lo

movimiento. *Wikipedia.* Winckelmann, Joachim. http://es.wikipedia.org/wiki/Johann_Joachim_Winckelmann. Consultado el 21 de septiembre, 2014

¹³⁵ *El Barroco: Arquitectura, escultura, pintura* (1997). Introducción, (dirigida Rolf Toman), ed. Kōnemann. Citando a J. J. Wilkenman, p. 8

¹³⁶ Checa, Fernando y Morán, José Miguel (2001): *El Barroco*, Ed. Istmo, Madrid, España (citando a Croce), p. 352.

¹³⁷ Panofsky, Erwin, (2000): *¿Qué es el Barroco?*, Ed. Phaidós, Madrid, España, p. 22.

¹³⁸ (1864-1945) Crítico del arte suizo, profesor en Basilea, Berlín y Munich, considerado como uno de los mejores historiadores de arte de toda Europa. *Wikipedia.* Wölfflin, Heinrich. http://es.wikipedia.org/wiki/Heinrich_W%C3%B6lfflin. Consultado el 21 de septiembre, 2014.

¹³⁹ Wölfflin, Heinrich (1961): *Renaissance and Baroque*. Translated by Kathrin Simons. Benno Schwaben and Co. Basel, Germany. p. 29.

tanto, son las propias características del estilo que fuerzan que las formas rígidas den paso a las formas suaves, que las líneas rectas se tornen curvas, que lo pragmáticamente equilibrado dé espacio a lo inestable y que lo estático se vuelva dinámico. Pareciera que el hombre de fines del Renacimiento se cansó de la tranquilidad y la serenidad y ahora se vuelca a un sentimiento de éxtasis que lo sobresalta, que lo embriaga con las nuevas formas del Barroco. Concretamente, el autor entrega cinco rasgos característicos del Barroco: 1) La búsqueda del movimiento real, con edificaciones de paredes ondulantes; la búsqueda del imaginario, ya que en las pinturas aparecen personajes capaces de acciones violentas. 2) Intento de sugerir el infinito pictórico. 3) La importancia de la luz y de sus efectos. 4) El gusto por la teatralidad, por lo escenográfico y fastuoso. 5) La tendencia a mezclar las disciplinas artísticas. Estas características las detallaremos en profundidad cada vez que analicemos una obra en el siguiente capítulo.¹⁴⁰

Si aceptamos que H. Wölfflin entregó las bases comparativas del estilo Barroco, José Antonio Maravall¹⁴¹ es el que le da al Barroco su lugar, no sólo como estilo artístico universal, sino más bien el estatus de cultura. Wölfflin nos habla de una definición estética del Barroco y Maravall de una definición más bien política y social, pues no considera al Barroco como un estilo, más bien como una estructura histórica que está más allá de una definición estética. Pero aún así, Maravall no ignora los estudios de Wölfflin, e incluso lo cita en su libro *La Cultura del Barroco: análisis de una estructura histórica* (1975), pues sus dichos en *Renacimiento y Barroco* son indiscutiblemente punto de referencia para todos los que pretendan conocer la cultura barroca. Además, Wölfflin creó un horizonte de conocimiento y significado que ciertamente envuelve hoy en día la cultura barroca.

La característica más importante en la metodología utilizada por Maravall en su investigación histórica es el énfasis que le entrega a la relevancia de la cultura y a la mentalidad en la historia humana y en la construcción de una realidad social. Maravall define al Barroco como una ideología, en tanto cuanto es un sistema de valores que se ven expresados en una clase determinada, que es la gobernante. Pero además, porque es un concepto de época, que en principio, se extiende a todas las manifestaciones que hacen

¹⁴⁰ Wölfflin, Heinrich (1961) op. cit. pp. 29-48.

¹⁴¹ (1911-1986) Historiador y ensayista español, figura central durante la segunda mitad del siglo XX en cuanto a la historia de las ideas.

posible la cultura de esa época, como fueron las expresiones en contra de la represión absolutista.

La idea de Barroco anterior a los cuestionamientos de Maravall era por sobre todo estética, la cual fue desarrollada e investigada por Wölfflin en su ya mencionado libro *Renacimiento y Barroco*, el cual investigaba el origen y naturaleza del estilo Barroco en Italia, desde 1580 a 1630. Sus estudios fueron de gran importancia para la comprensión y entendimiento de la idea que Maravall propuso del Barroco, porque, además de considerar al Barroco como un estilo artístico, lo posicionó en un contexto sociocultural más amplio. El también teorizó sobre el Barroco como una cultura, una estructura social relacionada con la formación de un estado moderno absolutista. “*Estructura histórica es para nosotros la figura en que se nos muestra un conjunto de hechos dotados de una interna articulación, en la cual se sistematiza y cobra sentido la compleja red de relaciones dentro del cual cada hecho adquiere su sentido en función de todos los otros con los que se halla en conexión. Entre los hechos de una estructura se constituye, no un nexo causal, sino una relación situacional*”¹⁴². Esta idea del Barroco como un concepto de época creó la posibilidad de aterrizar la idea de Barroco en condiciones históricas precisas que existían en Europa en el siglo XVII. La cultura barroca, para Maravall es una cultura guiada y controlada por la monarquía absolutista, como una cultura urbana y de masas, que se desarrolló en las ciudades europeas para integrar a la gente a un estado moderno bajo la autoridad soberana.

El concepto de Maravall de un Barroco como estructura histórica y el estudio anterior de Wölfflin sobre un Barroco como concepto de estilo, aunque distantes en el contenido de sus investigaciones y de las premisas metodológicas, comparten un objetivo común: entregar una definición del Barroco. Ambos autores describen el estilo Barroco y la estructura histórica barroca con términos similares, pues para los dos el concepto de Barroco está gobernado por rígidos principios de unidad y subordinación, que están por debajo de una superficie de aparente libertad y arbitrariedad. Wölfflin indica que en el arte clásico, las partes están condicionadas por el todo. La unidad en el arte clásico se considera como la armonía y la coordinación de las partes. El siglo XVII vivenció una articulación,

¹⁴² Maravall, José Antonio (1958): *Teoría del Saber Histórico*, Revista de Occidente, Madrid, p. 155.

un progreso de cada una de estas partes, y la unidad fue el resultado de la subordinación de todos los elementos. En términos wölfflianos, esta nueva idea de unidad que trajo el siglo XVII es la consecuencia de una nueva forma de ver enfocada en el todo y no en los detalles.

Como complemento a lo anterior, los antecedentes históricos del periodo Barroco nos entregarán claridad para entender el desarrollo histórico-social de éste. El siglo XVII – para muchos, el siglo del Barroco- en Europa, se caracterizó por una depresión económica, ya que el descubrimiento de América conllevó una prolongada expansión del continente europeo. El comercio se estancó, especialmente en el territorio mediterráneo, pero floreció en el norte, gracias a que los países de dicha región tuvieron comercio con Oriente, creando grandes compañías comerciales. Además de una economía debilitada, Europa central fue golpeada por la peste¹⁴³, y también por enfrentamientos bélicos, como la Guerra de los Treinta Años (1618-1648)¹⁴⁴, lo cual produjo millones de muertes, miseria y pobreza a la población.

En cuanto al poder político, éste solía cambiar entre la España imperial y la Francia absolutista, la cual a mediados del siglo XVII pasó a ser el estado más poderoso del continente, para luego pasar a manos de Inglaterra, ya en el siglo XVIII. En definitiva, entonces, los núcleos de la cultura barroca continental fueron Francia e Italia, los cuales también fueron los centros de poder económico y político del siglo. España, a pesar de su depresión económica, también participó como un polo de cultura, pues fue en ese país donde se desarrolló lo que se conoció como el Siglo de Oro, que aunque tuvo un marcado

¹⁴³ Revista Creces, publicada Marzo 1999
<http://www.creces.cl/new/index.asp?imat=+++%3E++37&tc=3&nc=5&art=522>. Consultado el 21 de septiembre, 2014

¹⁴⁴ Fue una guerra librada en la Europa Central (principalmente Alemania) en la que intervino la mayoría de las grandes potencias europeas de la época. Aunque inicialmente se trataba de un conflicto religioso entre Estados partidarios de la reforma y la contrarreforma dentro del propio Sacro Imperio Romano Germánico, la intervención paulatina de las distintas potencias europeas convirtió gradualmente el conflicto en una guerra general por toda Europa. Llegó a su final con la Paz de Westfalia y la Paz de los Pirineos, y supuso el punto culminante de la rivalidad entre Francia y los territorios de los Habsburgo y el Sacro Imperio Romano Germánico, por la hegemonía en Europa, que conduciría en años posteriores a nuevas guerras entre ambas potencias. *Wikipedia*. Guerra de los Cien Años. http://es.wikipedia.org/wiki/Guerra_de_los_Treinta_A%C3%B1os. Consultado el 28 de abril, 2015.

componente de proselitismo religioso, fue muy popular tanto en la literatura como en artes en general¹⁴⁵.

La Iglesia Católica se sumió en una profunda crisis debido a la Reforma protestante¹⁴⁶, lo cual se agudizó con la revelación de niveles de corrupción dentro de ella y la imperiosa necesidad de renovación del mensaje y de la obra católicos, como así también de un mayor acercamiento a sus fieles. El Concilio de Trento (1545-1563)¹⁴⁷ ayudó a solucionar estos problemas dentro de la iglesia, contrarrestando el avance del protestantismo y consolidando su presencia en los países en donde la fe católica prevalecía. Esta Contrarreforma asentó la figura del Papa, lo cual alentó a un gran programa de renovación y ampliación de los lugares de culto, especialmente en Roma. El edificio de la iglesia fue el eje de la enseñanza y de la propaganda religiosa, por lo que se le dio el mayor énfasis artístico para que se cumpliera a cabalidad esta tarea¹⁴⁸.

Como lo señalamos en el capítulo anterior, el hombre renacentista era antropocéntrico, pero este sentimiento empezó a cambiar poco a poco con el pasar de los años, y ya en el siglo del Barroco el hombre había perdido la fe en el orden y la razón. La naturaleza, con su libertad y misterio, pasó a ser la fuente de inspiración para el artista. La verdad no es revelada, sino que se debe investigar; todo es aparente e ilusorio. Se debe dudar de todo lo aparente, por lo que Descartes pone como punto de partida la duda: *“Considerando que todos los pensamientos que nos vienen estando despiertos pueden también ocurrírsenos durante el sueño, sin que ninguno entonces sea verdadero, resolví*

¹⁴⁵ Martínez Ripoll, Antonio (1989). *El Barroco en Europa*. Madrid: Historia 16, p. 16.

¹⁴⁶ Se conoce como Reforma protestante al movimiento religioso cristiano, iniciado en Alemania en el siglo XVI por Martín Lutero, que llevó a un cisma de la Iglesia católica para dar origen a varias iglesias y organizaciones agrupadas bajo la denominación de protestantismo. *Wikipedia*. Reforma Protestante. http://es.wikipedia.org/wiki/Reforma_protestante. Consultado el 28 de abril, 2015.

¹⁴⁷ El concilio de Trento coronó con éxito, la doble tarea de trazar con firmeza las líneas de la recta doctrina católica y poner los cimientos de una renovación sólida, profunda y duradera de las instituciones de la Iglesia. Delimitó claramente la verdadera fe de la Iglesia católica frente a las desviaciones de la Reforma. Los reformadores ponían el acento sobre dos temas: la sola Escritura como única autoridad doctrinal y la sola fe como fuente de justificación. Las definiciones conciliares sobre estos puntos han sido, durante cuatrocientos años, la piedra angular de la enseñanza oficial de la Iglesia católica. Se consolidó, con argumentos extraídos tanto de la Escritura como de la tradición, la patrística y la teología especulativa, las enseñanzas del concilio. *Historia de las Religiones*. El Concilio de Trento. <http://www.historia-religiones.com.ar/el-concilio-de-trento-85>. Consultado el 28 de abril, 2015.

¹⁴⁸ Martínez Ripoll, Antonio (1989). Op. cit. p.p. 18-20.

*fingir que todas las cosas que hasta entonces habían entrado en mi espíritu, no eran más verdaderas que las ilusiones de mis sueños”*¹⁴⁹.

Por lo anterior, el arte era la expresión de lo imaginario, y así surge el gusto por los efectos ópticos y lo ilusorio, por las arquitecturas efímeras y el valor de lo transitorio. El arte Barroco debía ser didáctico y apelar a los sentidos, debía llegar a todo público y debía entusiasmarlo e impactarlo, debía asimilar rápidamente el mensaje religioso o político que enviaba. La iglesia quería transmitir su mensaje contrarreformista y el poder político quería mostrar su poder a través de obras grandilocuentes y pomposas; ambos poderes se sirvieron del arte para asentar su poder a través de la propaganda. E incluso, pese a la crisis económica, el arte se impuso gracias a los generosos aportes tanto de eclesiásticos como de aristócratas. Los monarcas absolutos utilizaron el arte Barroco para plasmar la magnificencia de sus reinos, y para dar fe de la grandiosidad del monarca. Un claro ejemplo de esto es el Palacio de Versalles, comenzado a construir por Luis XIV en 1661. Gracias a este auge e importancia que se le dio al arte, surgieron las primeras academias de arte (París (1648) y Berlín (1696)), como instituciones encargadas de promocionar y conservar el arte.

En un primer acercamiento, el Barroco se veía como una época de libertades, frívola y decadente, incluso para algunos fue un período inmoral en cuanto a la perpetuación de los conceptos religiosos. Sin embargo, luego se añadieron datos que apaciguaron los adjetivos, pues fue la misma época en que, por ejemplo, la gran pintura española religiosa tuvo su aparición, caracterizada por un profundo sentido espiritual. Y este nuevo ímpetu de la Iglesia Católica se debió quizás a que las elites jerárquicas se dieron cuenta de que, además del papel educativo que jugaba el arte en general, tanto en arquitectura, pintura como escultura, enseñando los dogmas y la historia bíblica a la plebe ignorante y analfabeta, desde la Edad Media, ahora podía añadirse el acto de *“persuadir y a convertir a aquellos que, acaso, habían leído demasiado. Arquitectos, pintores y escultores eran llamados para que transformaran las iglesias en grandes representaciones cuyo esplendor y aspecto casi*

¹⁴⁹ Descartes, René (1637): *Discurso del Método*, <http://presencias.net/indpdm.html?http://presencias.net/invest/ht3017e.html>. Consultado el 21 de septiembre, 2014.

obligaban a tomar una determinación”¹⁵⁰, como lo afirma claramente E. H. Gombrich. La grandiosidad ejercía un efecto general del conjunto y éste estuvo presente durante todo el periodo Barroco, pues su efecto de “teatro del mundo” se reflejó no sólo en las artes plásticas, sino también en la literatura. Obviamente, en el arte se representaba lo que se estaba viviendo, es decir, un mundo azotado por fuertes contradicciones, guerras y luchas sociales y religiosas. Sólo para dar algunas luces históricas: a mediados del siglo XVI, países del norte de Europa, como Inglaterra, Alemania y otros, se escindieron de la iglesia romana; en Hungría regía el islam; la Reforma hacía difícil la situación de la Iglesia Católica, además de su corrupción interna. El Concilio de Trento y la Compañía de Jesús parecieron dar salida a esta situación para afirmar el poder eclesiástico en el continente Europeo y también en América. Así y todo, tanto el Papa como los distintos soberanos escribieron sus propios guiones para escenificar su plan político en este gran teatro del mundo, que era la representación del orden superior o divino.

El *teatrum mundi* es la mejor metáfora para expresar la idea de que la existencia en la tierra es un engaño, cuyas raíces son tan antiguas como “*la Antigüedad clásica, en el pensamiento de Séneca y Epicteto, aunque pronto fue adaptado a la doctrina del cristianismo*”¹⁵¹. El cristiano barroco creía que la representación era verdadera, no un rol en este drama, y la calavera, por tanto, se recubría con el disfraz que le tocó interpretar, ocultando su verdadera identidad. Pero al final de la vida, la muerte desvela el disfraz de la calavera del cristiano y nos enseña que ella nos hace a todos iguales. Según Luis Vives-Ferrándiz Sánchez, “*Erasmus de Rotterdam hace eco de las ideas de Séneca y los estoicos y actúa como puente decisivo en la posterior divulgación del tema en los ambientes culturales del siglo de oro*”¹⁵². Obviamente, el gran desarrollo de esta idea de *teatrum mundi* está en el auto sacramental de Calderón de la Barca *El Gran Teatro del Mundo* (1649), el cual presenta todos los ingredientes del tema, tanto sus ideas moralizantes como cristianas. En resumen, es Dios quien define el carácter teatral y aparente de la vida humana en este mundo, e invoca a éste para que fabrique un escenario en donde la humanidad

¹⁵⁰ *El Barroco: Arquitectura, escultura, pintura* (1997). Introducción (dirigida Rolf Toman), ed. Könemann, p. 10.

¹⁵¹ Vives-Ferrándiz Sánchez, Luis (2001) *Vánitas: Retórica visual de la mirada*, Ed. Encuentro, Madrid, España, p. 179.

¹⁵² Vives-Ferrándiz Sánchez, Luis (2001) op. cit., p. 182.

entera pueda representar los papeles que les sean asignados. Finalmente, los actores son juzgados por el autor de la comedia y éstos deben desvelar sus apariencias y presentarse desnudos, tal como comenzaron la obra, y salir por donde mismo entraron.

Pero señalábamos también que este periodo fue contradictorio en cuanto a la representación artística, porque, además de entregarnos la puesta en escena del orden superior mundano y del orden divino, existía una adversidad cotidiana que no se podía eludir, por lo tanto, las artes dieron cuenta de esto también y así el Barroco se caracterizó por su papel desconcertante. Por un lado presentaba una ostentación material desbordante y por otro, la profunda espiritualidad seriamente vivida en su fe; por una parte, la pasión desinhibida por la vida y, por otra, la muerte siempre recordándonos que no somos eternos. Estos niveles de contradicción que se presentaba en la vida real y que las artes reflejaban tan exquisitamente, eran parte del ya mencionado “gran teatro del mundo”, característica principal de todo el periodo Barroco. La realidad es presentada en el gran escenario de la vida, pero tras bambalinas existe otra realidad: es el ser y parecer de un drama teatral; el protagonista y el antagonista siempre presentes en todo el periodo Barroco. Incluso la contradicción está dada en lo que respecta a la belleza y así, Humberto Eco nos enseña: “*El siglo barroco expresa una belleza que está, por así decir, más allá del bien y del mal. Puede expresar lo bello a través de lo feo, lo verdadero a través de lo falso, la vida a través de la muerte. Este tema de la muerte, por otra parte, se encuentra obsesivamente presente en la mentalidad barroca*”¹⁵³. El autor podríamos decir que concuerda con las aseveraciones que Panofsky nos entrega en relación a la dualidad de conceptos tan generales como lo bello y lo feo, la vida y la muerte, cuando dice: “*La actitud del Barroco se puede definir como basada en un conflicto objetivo entre fuerzas antagónicas, las cuales, no obstante, se fusionan en un sentimiento subjetivo de libertad e incluso de placer*”¹⁵⁴. Panofsky muestra el conflicto permanente en que se encuentra el hombre del Barroco, entre la representación de la realidad y la realidad misma, pero esto lo lleva a la libertad de expresión de sus placeres. Estos dos niveles de representación es la característica del estilo: por un lado está la representación de la realidad mundana, de la cotidianeidad y de lo efímero que la vida conlleva, que se materializó en un gusto por las

¹⁵³ Eco, Humberto (2007): *Historia de la Belleza*, Ed. Lumen, Barcelona, España, p.

¹⁵⁴ Panofsky, Erwin, (2000): *¿Qué es el Barroco?*, Ed. Phaidós, Madrid, España, p. 10.

cualidades sensibles del mundo, y por otro, esa visión grandilocuente de los valores nacionales y religiosos, como expresión de poder, que se tradujo en el gusto por lo monumental, lo ornamental, lo recargado. Es por eso que el Barroco impresiona por su carácter ilusorio y artificial, destacando lo visual y lo efímero, dando paso al desarrollo del teatro, que despliega exitosamente dichas características, al igual que otras artes escénicas, como la danza, las marionetas, espectáculos acrobáticos, etc., y en concordancia, se tendía a teatralizar las otras artes, como la arquitectura, por ejemplo. En general, es un arte que invierte la realidad con lo irreal, con lo imaginado, con lo simulado; lo falso con lo verdadero. La realidad no es tal como es, sino como se quiere ver. Y esto tiene relevancia en el ámbito católico, donde la Contrarreforma no tuvo el éxito que se esperaba, pues el protestantismo fue mayoría en Europa. Esta tendencia a la representación de la realidad como no realidad se produjo a través de la ficción y la ilusión de las fiestas y las celebraciones. Surgieron las edificaciones efímeras para adornar estas celebraciones y palacios e iglesias, calles y pueblos enteros se convertían en teatros por unos días; escenarios donde las vidas allí representadas eran una sola ilusión de la realidad, donde los sentidos se embriagaban con el engaño y el artificio. La iglesia contrarreformista, entonces, se aprovechó de estas celebraciones y fiestas, organizando misas solemnes, canonizaciones, jubileos, investiduras papales. Y la monarquía, para no ser menos, organizaba coronaciones, bodas, nacimientos, funerales, visitas, etc. Ambos poderes mostraban todo su despliegue y utilizaban todas las artes, incluyendo arquitectura, pintura, música, danza, teatro, artes plásticas, pirotecnia, arreglos florales y de comida, juegos de agua, etc.

Existen ciertas figuras literarias e iconográficas que comenzaron a visualizarse ya en la Edad Media, que continuaron en el Renacimiento y que en el Barroco tuvieron un especial desarrollo. Como lo señalamos en el capítulo anterior, el *ars moriendi*, o el arte de morir, es el nombre de dos textos interrelacionados escritos en latín que contienen consejos sobre los protocolos y procedimientos para una buena muerte y sobre cómo “morir bien”, de acuerdo con los preceptos cristianos de finales de la Edad Media. Fueron escritos durante un periodo en el que los horrores de la peste negra y los consecuentes levantamientos populares estaban muy presentes en la sociedad. Su popularidad fue tal, que se tradujo a la mayoría de las lenguas europeas occidentales, y fue la primera obra de una posterior tradición literaria occidental de guías para la muerte. Con el tiempo y a medida

que el concepto de la muerte iba mutando, la iconografía presentaba matices que subrayaron ciertos aspectos y opacaron otros. El tema base del *ars moriendi* no dejó de ser nunca el pecador acompañado en el último trance de su vida, el cual en un principio era un sujeto pasivo asediado por las tentaciones demoníacas, a las que se les presentaban cinco buenos consejos dados por el ángel de la guarda. Además de los ángeles, en las representaciones iconográficas de *ars moriendi* se agregaban a veces imágenes de horribles demonios, así como de la Santísima Trinidad, la Virgen y los santos. Con los años, a este tipo de representaciones se le fueron incorporando una serie de personajes, como por ejemplo aquéllos que se referían a lo macabro, a la muerte, específicamente. Ya en el Barroco, la muerte era el destino inexorable al que el ser humano estaba condenado. Otro personaje que no aparecía en la imaginería temprana del *ars moriendi* es la del confesor, cuyo carácter emotivo nos introduce de lleno en la ideología contrarreformista, desde el momento en que le brinda al fiel la posibilidad de utilizar un arma infalible como la confesión sacramental, y de esa forma, según el autor Emile Mâle, “*introduce dos factores de reafirmación sacramental fundamentales para la Contrarreforma: la penitencia y la negación de la predestinación*”¹⁵⁵. Sin duda, esta figura confesora ilustra la importancia que para la Iglesia Católica tiene la confesión como parte del sacramento de la penitencia, acompañado a veces por una alusión a la unción de los enfermos, que cumple una misión semejante. Es la representación de que la cultura católica barroca basa su confianza en la fe y el arrepentimiento, y lo reafirma con figuras que incitan a un pecador moribundo a expresar su confianza en la resurrección y salvación frente a una imagen de Cristo en la cruz, por ejemplo. O una imagen contraria, representando la misma idea: el mismo moribundo pecador, pero ahora atormentado por un demonio que intenta arrastrarlo hacia el infierno, mientras un ángel custodio intenta acercarlo a Cristo, en su condición de crucificado. Pero en el *ars moriendi* no sólo se trataba la representación del pecador, también se puede representar la muerte del justo. En este caso, la escena puede ser luminosa, presentando al alma del justo ascender al cielo, donde es recibida por los santos, ángeles, la Virgen María y la Santísima Trinidad. Los *ars moriendi* se prolongan en el tiempo, y en el periodo Barroco los tratados del bien morir enumerarán las acciones que se

¹⁵⁵ Mâle, Emile (1985): *El Barroco. Arte religioso del siglo XVII. Italia, Francia, España, Flandes*, Ed. Encuentro, Madrid, España, p. 88.

deben hacer para morir bien, pero aquí abundarán las recomendaciones para asistir a los moribundos, fomentando la práctica de visitar a los enfermos y asistir a los agónicos. Si en el Renacimiento estos tratados eran para el bien morir, en el Barroco se insistirá en el bien vivir para bien morir. El discurso sobre la muerte se moderó, restándole dramatismo al momento mismo: "*Numerosos autores trataron de nivelar la balanza entre buen vivir y buen morir. Para ello tendieron a excluir de la posibilidad de salvación a los que se arrepintiesen en la agonía sólo por miedo al juicio. Además, favorecieron la desdramatización de la muerte volviendo a prestar atención a la vida, ya fuese considerándola un continuo memento mori, ya acercándola a la sencillez evangélica*"¹⁵⁶. La agonía del difunto está presente, entendiéndosela como la lucha final del ser humano, que culmina con el deterioro definitivo de su cuerpo y la pervivencia de su alma, la cual también debe luchar por salvarse para no condenarse. Y es por eso que los *ars moriendi* presentan ángeles y demonios, que se disputan el alma del difunto.

Según el autor Phillipe Ariés, desde la Edad Media hacia el Barroco, se tendió a simplificar las cosas de la muerte, pues comenzando por la idea de la fragilidad de la vida, continúa con un sentimiento de la nada para terminar en un sentimiento de indiferencia con respecto a la muerte. En sus palabras: "*Esta voluntad expresa, ante todo, pero con más convicción que en el pasado, la creencia tradicional en la fragilidad de la vida y la corrupción del cuerpo. Pone de manifiesto luego un sentimiento crispado de la nada que la esperanza del más allá, siempre afirmada sin embargo, no consigue detener. Desemboca, finalmente, en una especie de indiferencia ante la muerte y los muertos, que significa abandono a la naturaleza "bienhechora en las élites letradas y negligencia olvidadiza en las masas urbanas"*"¹⁵⁷.

El tema de la muerte ha sido motivo de meditación y elucubraciones para el hombre, especialmente para el cristiano, pues en las bases de su fe fue el hijo de Dios quien murió para la salvación de la humanidad. Por lo tanto, para un cristiano morir, en comunión con este sacrificio, debe ser de profunda cavilación, tanto el sentido de la muerte como todo a lo

¹⁵⁶ Martínez Gil, Fernando (1996): *La Muerte Vivida*, Ed. Universidad de Castilla La Mancha, España, p. 153.

¹⁵⁷ Ariés, Phillipe (1983): *El Hombre ante la Muerte*, Ed. Taurus, Madrid, España, p. 269.

que ésta le rodea. Y es por esto que la representación pictórica de este tema es fundamental, especialmente en un periodo de profundas preocupaciones religiosas.

*“Vive el rico de cuidados anegado,
Vive el pobre en miserias sumergido,
El monarca en lisonjas embebido,
Y a tristes penas el pastor atado.
El soldado en los triunfos congojado,
Vive el letrado a lo civil unido,
el sabio en providencias oprimido,
Vive el necio sin uso a lo criado.
El religioso vive con prisiones,
En el trabajo boga oficial fuerte,
Y de todos la muerte es acogida.
¿Y qué es mori? –Dejarnos las pasiones.
¡Luego el vivir es una amarga muerte!
¡Luego el morir es una dulce vida!”¹⁵⁸*

Miguel de Mañara fue un pecador arrepentido, que decidió consagrar su vida y su fortuna a los pobres, para lo cual fundó el Hospital de la Caridad de Sevilla. Este poema, que es parte de *Discurso de la Verdad*, lo publicó en 1672, y en él se resume a la perfección la concepción de la época de la muerte y la vida. El cristiano del periodo final de la Edad Media mantiene una nueva consideración con respecto a la muerte, pues aparece el concepto del purgatorio y ya en los siglos XIV y XV se une el impacto espiritual de la crisis religiosa. Todo ello otorga paulatinamente a la muerte una gran relevancia, en donde el individuo se juega su salvación o su condena eterna, “convicción que arraiga con el triunfo a partir del siglo XV de la idea del juicio particular del alma inmediatamente después del

¹⁵⁸ Mañara Vicentelo de Leca, D. Miguel (1878): *Discurso de La Verdad Dedicado a la Imperial Majestad de Dios*, Reimpreso por la Junta Provincial de la Asociación de Católicos en Madrid, España, p. 53.

*fallecimiento, creencia sancionada oficialmente por el Concilio de Florencia en 1439*¹⁵⁹. Desde ese minuto, entonces al cristiano le embarga la idea de tener una buena muerte, rodeando de angustia los últimos momentos del moribundo. Es por esto que comienza a aparecer una serie de escritos con reflexiones y consejos de religiosos y autores sagrados. Es aquí donde desemboca la aparición del *ars moriendi*, los libros que enseñan a morir bien. Como vimos en el capítulo anterior, el final del cristiano se ve rodeado de manera progresiva de un ritual que no deja de ser complejo, adornando la cama del moribundo de rituales, palabras, gestos, adminículos, que deben decirse, presentarse y ejecutarse de una forma predeterminada, pues de esto depende la salvación del que va a morir. Luego, la Iglesia Católica, presionada por las críticas del protestantismo, optó por desechar las soluciones fáciles que otorgaban las *ars moriendi*. Después del Concilio de Trento la muerte ya no es una entidad autónoma, sino la etapa final de la vida, y según se halla vivido, se morirá. La idea se plasmará repetidamente en toda forma de comunicación durante siglos venideros, pero el purgatorio y el miedo a la muerte pervivieron como tema de reflexión de los fieles y como medio para controlar las conductas de los fieles.

Las artes plásticas utilizaba esqueletos, calaveras, relojes o flores como medio para ilustrar la fugacidad y la vanidad de las cosas de este mundo; la literatura exaltaba la vida ascética y la renuncia a los placeres mundanos. *Memento, homo, quia pulvis es, et in pulverem reverteris* (Hombre, acuérdate que polvo eres y en polvo te convertirás) es la frase del Génesis que retumbaba en las iglesias y que fue un tema recurrente y popular en el siglo XVII en Europa, como respuesta a la condena moral de los goces terrenales que hicieron los clérigos de la Contrarreforma. En cuanto a la expresión icónica, la muerte aparece de forma explícita como una *morte secca*¹⁶⁰, en palabras de Phillipe Ariés. Es el esqueleto seco, imagen característica de los temas macabros en el arte, que a veces puede aparecer con rasgos femeninos, pero lúgubre, que descansa su brazo sobre una sepultura, mientras fija su mirada en la figura de un muerto.

¹⁵⁹ González Lopo, Domingo Luis (2005): *El Ritual de la Muerte Barroca: la Hagiografía como Paradigma del Buen Vivir Cristiano*, Revista SEMATA, Ciencias Sociais e Humanidades, vol. 17, p. 300.

¹⁶⁰ Ariés, Phillipe (1983): *El Hombre ante la Muerte*, Ed. Taurus, Madrid, España, p. 90.

La presencia siempre intangible de la muerte en la pintura y en la escultura, era la voz que mantenía vivo el llamado de la fugacidad de la vida, y que por lo tanto, había que estar preparado para la inesperada muerte. Ésta debía ser una buena muerte, como la de Cristo, como la de los santos, como la de los reyes. Y es por eso, que la muerte cotidiana no está representada en la plástica barroca, sino en forma simbólica, a través de muertes ejemplares, de elementos que alertaban el funesto futuro, como la calavera; se sublimó en la representación de la muerte de Cristo y de los santos.

Siendo el Barroco el soporte para la representación de las enseñanzas religiosas y morales, surgió el tema de la *vanitas* ocupando objetos para simbolizar la fragilidad y la brevedad de la vida, de que el tiempo pasa y de la muerte. Este término latino tiene importancia en su sentido de vacuidad e insignificancia más que en el de soberbio u orgullo, pues es extractado del Eclesiastés (1:2) “*Vanidad de vanidades, todo es vanidad*”. Este es el principio básico en lo que se basa la idea de “vanidad” en el arte Barroco. Su mensaje es una exhortación a adquirir un sentido de la duración del tiempo y la insignificancia de los bienes terrenos con su consiguiente menosprecio; la inutilidad de los placeres mundanos frente a la certeza de la muerte. Utiliza el cráneo humano como símbolo de la muerte y da cuenta del *memento mori*¹⁶¹ y de símbolos de las actividades del ser humano, como el saber, la ciencia, los placeres, las riquezas, la belleza, todas las cuales denuncian la relatividad del conocimiento y del ser humano en general, sujeto al paso del tiempo y de la muerte. Otros elementos utilizados en la *vanitas* son frutas frescas y en descomposición o mariposas en capullo y en su plenitud, representando la decadencia; las burbujas, relojes, humo, instrumentos musicales, simbolizando la brevedad de la vida y lo repentino de la muerte.

Ya en el siglo XVII este tema se hizo muy frecuente como elemento moralizante del *memento mori* y complemento para la predicación y la devoción, tanto para el catolicismo como para el mundo protestante. Para ello, los artistas utilizaron variados recursos,

¹⁶¹ Es una frase latina que significa «Recuerda que morirás» en el sentido de que debes recordar tu mortalidad como ser humano. La frase tiene su origen en una peculiar costumbre de la Antigua Roma. Cuando un general desfilaba victorioso por las calles de Roma, tras él un siervo se encargaba de recordarle las limitaciones de la naturaleza humana, con el fin de impedir que incurriese en la soberbia y pretendiese, a la manera de un dios omnipotente, usar su poder ignorando las limitaciones impuestas por la ley y la costumbre. *Wikipedia*. Memento Mori. http://es.wikipedia.org/wiki/Memento_mori. Consultada el 28 de abril, 2015.

basándose en elementos que les entregaban los miembros de las cúpulas religiosas. San Ignacio de Loyola ¹⁶² incluía la meditación sobre la muerte como un elemento importante de sus Ejercicios, porque ésta toma un nuevo significado y ocupará un gran espacio en el arte. Sus discípulos enriquecieron y enfatizaron la necesidad de meditar acerca de la muerte y los tratados influyeron sobre la imaginación y los sentidos. “*Como consecuencia de ello apareció una relación viva y sensorial con respecto al problema de la muerte que autorizaba las ideas macabras en ocasiones demasiado drásticas*”¹⁶³. Por lo tanto, la meditación sobre la muerte fue un ejercicio importante y primordial en las actividades de los católicos y el mejor antídoto contra las vanidades del mundo terrenal, procurando que los hombres de fe se encaminaran por un sendero más espiritual. La calavera simboliza perfectamente esta idea y es el elemento más utilizado para representarla, porque ella nos recuerda en el presente el estado al que vamos a llegar en el futuro, cuando la muerte golpee nuestra puerta. Es la consecuencia inevitable de la vida, del paso del tiempo, el cual no es eterno y se ejemplifica con el reloj de arena, que nos habla del discurrir del tiempo, que destruye y vence todas las cualidades humanas que se atesoran y se admiran. Pero esta meditación sobre la muerte representada en las *vanitas* no estaría completa si los artistas no le agregaban el sentido más profundo y religioso de la fe católica, que era la esperanza en la resurrección, la fe en lo que vendrá en el futuro. Es la mariposa la que representa esta resurrección. Pero el mayor interés de una *vanitas* está en la muerte, la finitud, lo efímero, no en la resurrección, pues lo fundamental es que el hombre entienda que no debe apegarse a las cosas mundanas y que debe estar listo para la muerte repentina. Por lo tanto, estas obras entregan el mensaje para prepararse para la muerte. Sus imágenes son afirmaciones contundentes sobre la muerte e incitan al espectador a meditar su propia muerte, de la cual nadie está libre. Es así como la contemplación de una pintura en la cual se observa una calavera acompañada con un reloj de arena y una mariposa flotando por ahí podía golpear las sensaciones de un espectador para que éste comenzara su proceso de preparación para una buena muerte.

¹⁶²(1491-1556) Fundador de la Orden Jesuita. Referencia incuestionable del espíritu de la Contrarreforma católica.

¹⁶³ Ziegler, María Magdalena (2010): *Meditación sobre la Muerte en la Pintura Barroca*, Cuadernos Unimetanos 22, citando a Jan Bialostocki, p. 27.

Según Isabel Cruz de Amenábar, existen tres tipos de símbolos en una *vanitas*: “los de la existencia terrena, los de la mortalidad de la vida humana y los de la resurrección a la vida eterna”¹⁶⁴. Los símbolos de existencia terrena se refieren a la vida contemplativa, práctica del ser humano.

En el fondo, *vanitas* es, como lo han llamado varios autores, el desencanto¹⁶⁵ que experimenta el ser humano al saber mirar en un espejo de enigmas. La muerte, por cierto, “es una presencia nunca evidente, nunca claramente leída, gracias a las apariencias que se cierran sobre ella sin jamás ocultarla por completo. A partir de ese momento, la presencia de la muerte no puede ser visible más que en el reflejo intermitente de un espejo mágico. La muerte por tanto está difundida en el ser frágil y vano de las cosas mientras que en la Edad Media venía de fuera”¹⁶⁶. Incluso, en el Eclesiastés se agrega: “He observado cuanto sucede bajo el sol y he visto que todo es vanidad y atrapar vientos” (Eclesiastés 1:14), ocupando el verbo observar para descifrar lo que sus sentidos pueden atrapar de este mundo de engaños, que se van deteriorando con el paso del tiempo, el cual es inexorable si se desea dar vuelta atrás. Entonces, el concepto de *vanitas* juega con la mirada, la verdad y el tiempo. Para nadie es un misterio que por medio de la visión podemos aprender y conocer en primera instancia el mundo que nos rodea, y que la realidad circundante es la verdad, pero una verdad engañosa, ya que lo que vemos puede que no sea la verdad. Recordemos lo que sentenciaba Calderón de la Barca, cuando proponía que el mundo era un gran teatro, una gran ilusión. El mundo se presenta desde una perspectiva engañosa, bajo la forma de la ilusión, siendo necesario someter a crítica esa primera visión para desengañarse y llegar a la verdad de la existencia. Por lo tanto, *vanitas* no es sólo un tema cuya representación pictórica utilizaba flora, fauna y objetos que daban cuenta del paso del tiempo. Siguiendo a Luis Vives-Ferrándiz Sánchez, el concepto va más allá de un tema pictórico y se puede encontrar en una sepultura, por ejemplo, la cual “es una escuela en la que se puede aprender el desencanto, pues enseña a ver las cosas al revés de cómo son. El sepulcro de un monarca es una escuela en la que se descifra el enigma de la vida, eliminando las falsas

¹⁶⁴ Cruz de Amenábar, Isabel (1998): *La Muerte Transfiguración de la Vida*, Ed. Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile, p. 40.

¹⁶⁵ *El Desengaño del Mundo* (c. 1602), *Desengaños del Mundo* (1611), *Engaños y Desengaños del Mundo* (1656), *El Desengaño* (1663) de Francisco de Miranda y Paz.

¹⁶⁶ Ariés, Phillipe (1983): *El Hombre ante la Muerte*, Ed. Taurus, Madrid, España, p. 276.

apariencias del papel que se está representando en el gran teatro del mundo”¹⁶⁷. Para el autor, el desengaño es el eje alrededor del cual se mueve *vanitas*, pues es él el que le da una interpretación al mundo, a partir del modo de ver que las imágenes nos enseñan. Y para alcanzar este desengaño, debemos desentrañar las claves que las imágenes de *vanitas* barrocas nos entregan.

El discurso visual y textual que nos entrega la *vanitas* necesita de un *sabio desengañado*, como lo llama Vives-Ferrándiz, que posea una mirada construida para analizar críticamente el mundo que lo rodea y así llegar a la verdad que se oculta en una capa de engaños visuales.

El elemento temporal en las *vanitas* también juega un rol fundamental para el entendimiento del *sabio desengañado*, pues debe mirar hacia el presente y el pasado y entender que el ser humano es perecedero, mortal. El instante presente, entonces, es de relevancia para el mortal, pues de esto depende la salvación de su alma.

En líneas generales, el tema de *vanitas* fue utilizado por los artistas del Barroco de un modo anecdótico -como retrato, naturaleza muerta- y de un modo simbólico -como imagen del tiempo y de la muerte-, llevando el tema macabro fuera de los confines de las iglesias o cementerios, instalándolo en los hogares. Aquí, entonces, lo macabro cambia de imágenes de corrupción a imágenes limpias, decorativas.

*“En los siglos XVI-XVII, el esqueleto es finis vitae, un simple agente de la Providencia en la actualidad, de la Naturaleza mañanera; en sus papeles alegóricos, es perfectamente sustituido por el Tiempo, un buen viejo venerable sin segundas intenciones sospechosas; en los retablos de iglesia es sustituido por el santo patrón, detrás del donante”*¹⁶⁸.

¹⁶⁷ Vives-Ferrándiz Sánchez, Luis (2001) *Vánitas: Retórica visual de la mirada*, Ed. Encuentro, Madrid, España, p. 61.

¹⁶⁸ Ariés, Phillipe (1983): op. cit. p. 273.



Antonio de Pereda, *Alegoría a las Vanidades* (1640). Lienzo 139,5 x 174 cm. Kunsthistorisches Museum Wien. (Figura 1 – 3)

“El desengaño es el eje alrededor del cual se mueve vanitas, pues es él el que le da una interpretación al mundo, a partir del modo de ver que las imágenes nos enseñan”.

Según Phillipe Ariés, las vanidades descubren una nueva idea de la vida mortal, una idea común, que no necesita ser impuesta ni ser eficaz o reconocida o confesada, sino que exista como lugar común en una época. La *vanitas* salió del púlpito de la iglesia y se instaló en el inconsciente colectivo para “*inspirar un comportamiento nuevo, una relación nueva con las riquezas y el placer*”¹⁶⁹.

En el capítulo anterior vimos que en la Edad Media se habían puesto en vigencia los temas macabros, y la calavera, como ícono de la simbología macabra, se había posicionado en la pintura religiosa y didáctica de la época. En el Barroco, la calavera ya se valoriza, desplazando a la imagen del esqueleto con la guadaña, propia de los siglos XIV y XV. La danza macabra nos hablaba que la muerte llega por igual a ricos y pobres, cultos e ignorantes; es ahora la calavera la que nos indica que al final todos vamos a ser una calavera. Es la imagen de la igualdad de la muerte, la que no respeta ni edad, sexo, condición social o religiosa.

Si el esqueleto con la guadaña fue un signo que intimidaba frente a la idea de la muerte, la calavera más bien era una advertencia a lo que vendrá. Es por eso que el hombre barroco presenta una distancia psicológica entre su vida y su muerte, lo cual le permite reflexionar sobre ella, prepararse para tener una muerte bella o buena. Y a la vez, esto le entregó armas para apegarse a la vida, y ese apego se reflejó en la valoración de los placeres, la vanidad, las riquezas, el poder, todos los cuales aparecen en la iconografía católica como las grandes posibilidades de este mundo, pero que a la vez son los obstáculos que al salvarlos permiten una mejor pervivencia en la otra vida.

La iconografía de la muerte de los santos permitía poner ante los ojos de los fieles el trance de los últimos momentos de estas vidas como elemento ejemplificador y didáctico. De esta forma, el devoto, no sólo hacía suya la forma de vivir del santo, sino también su muerte, la cual, gracias a su buen vivir, tenía características de bella, pues su tránsito de esta vida a la otra había sido sin violencia, incruenta y dulce. “*Una muerte largamente*

¹⁶⁹ Ariés, Phillipe (1983): op. cit. p. 277.

*anunciada y esperada, que marca el fin del ciclo terrenal y el comienzo de la vida eterna. Es una buena muerte, es decir, en paz con dios, con los hombre y consigo mismo*¹⁷⁰. El proceso vital del santo no terminaba con su muerte, pues ésta era considerada sólo un hito en la historia del personaje, ya que su proceso vital continuaba incluso cuando ya había muerto, pues sus experiencias y milagros continuaban aún estando muerto.

Hemos señalado anteriormente que en el periodo Barroco de la historia hubo una acentuación al carácter teatral que tenía la vida, y esto no sólo se reflejaba en las reflexiones y cavilaciones de los poetas y filósofos, por ejemplo, sino que se exteriorizó en el arte plástico y en las manifestaciones masivas, específicamente en las ceremonias reales o religiosas. En las ceremonias de exequias, en las pompas fúnebres de príncipes, reyes y altos dignatarios la celebración asume características teatrales, porque las categorías de fiesta y teatro se integran para convertirse en un único espectáculo. En cuanto al ámbito real, la ceremonia de exequias vino a acentuar la legitimidad tanto histórica como política del difunto, a la vez que ponía en valor la continuidad de la familia real. Estas características de las pompas fúnebres no hacían otra cosa que repetir la política que ya había sido manifestada visual y conceptualmente en los bautizos y matrimonios, en las visitas a ciudades, en actos solemnes o festivos. Cada una de estas ceremonias festivas expresaban el mismo discurso ideológico, que afirmaba un mismo sistema político, social y religioso. Los mensajes eran los mismos, la fiesta era una sola: un instrumento de ostentación y la proyección del poder, ya sea político o religioso.

La España barroca nos entregó a través de sus *relaciones*¹⁷¹ una detallada descripción de las peculiaridades del gran esplendor de los funerales regiois. Gracias a ellas podemos saber cómo eran las honras y exequias celebradas en distintas ciudades, porque describen con suma atención los aparatos y decorados que constituían la arquitectura efímera con que se acompañaban estas celebraciones.

¹⁷⁰ Cruz de Amenábar, Isabel (1998): *La Muerte Transfiguración de la Vida*, Ed. Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile, p. 67.

¹⁷¹ Relato de los hechos de un viaje; aplicado muy frecuentemente por los Cronistas de Indias. <http://es.wikipedia.org/wiki/Relaci%C3%B3n#Literatura>. Consultado el 21 de octubre, 2014.

En general, la arquitectura efímera se levantaba durante la ceremonia o fiesta y se desmontaba a su término. Implicaba mucho trabajo y dinero por parte de la comunidad, lo cual no siempre era el reflejo de una voluntad sincera del duelo. Por esta razón y por lo complejo de los trabajos, las exequias se celebraban varios meses después de enterrado el difunto. El lugar del acto fúnebre era casi siempre la iglesia más importante de la ciudad, por lo general, la catedral, la cual vivía una completa transformación, gracias a las escenografías y decorados, quedando como un escenario de un teatro, para que en ellas se desarrollara el drama organizado por la comunidad. Cabe señalar que en aquellos tiempos, teatro tenía un significado distinto al que entendemos hoy en día. Según el Diccionario de la Academia Usual, de 1780, “*Teatro. s.m. El sitio, ó parage formado en semicírculo, en que se juntaba el pueblo á ver algún espectáculo, ó función*”¹⁷². Es por eso que la expresión “el gran teatro del mundo” tiene una amplitud de significados si entendemos la cultura de esta época como escenario social. Era en este escenario donde se instalaba el decorado para representar la imagen monárquica, la que proponía una dimensión distinta a la iglesia. Venía entonces la exaltación al monarca, aprovechando toda la retórica y estilo ampuloso, para dar paso a la propaganda política. La oratoria era el reflejo de la decoración y del catafalco, y éstos la traducción de la retórica. Las *relaciones* no sólo daban cuenta de todo esto, sino que agregaban planos y estampas de los aparatos a utilizar. Así, ellas son el eco de la transformación vivida en el interior del templo, hablándonos de su ornamentación, oratoria y desplazamiento de los personajes en el acto de las pompas fúnebres. Se detallan las misas, la música y coros, las oraciones y los sermones que se escucharán en las vísperas y en la vigilia; además del papel que juegan los personajes invitados, dependiendo de su jerarquía, etc. La *relaciones* nos entregan la clave para interpretar este gran aparato efímero, y a la vez es un texto que nos invita a imaginar el marco escénico de la ceremonia. Las exequias fúnebres era el último triunfo del monarca en esta tierra, por lo tanto, su magnificencia debía ser igual a la de un recibimiento después de ganar una batalla. En las pompas fúnebres de María Luisa de Borbón en la Encarnación se describe: “*A la entrada Triunfal en la corte, que tan grande fue, y tanto en la demostración a las naciones, y si*

¹⁷² Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española (1780). <http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUIMenuNtlle?cmd=Lema&sec=1.0.0.0.0>. Consultado el 21 de septiembre, 2014.

*como se executó aquella grandeza, y ostentación. es debido obsequio. y última demostración, que no executada, fuera muy reparable Triunfo a los Vivos y Triunfo a los Muertos*¹⁷³.

Para poblar la transformación del lugar se prodigaba con pintura, tapices y toda clase de decoraciones suntuarias, favoreciendo así el equívoco o el engaño, trayendo de nuevo la *vanitas* a tres dimensiones en el escenario del teatro fúnebre. Mármoles y piedras, oro y plata entregaban su brillo desde los armazones de madera, o desde las telas o lienzos. El lugar se oscurecía con pendones, lo que entregaba una sensación más tenebrosa, lo que contrastaba con el sentido del pueblo, pues se asistía a una celebración. Nuevamente, la contradicción aparece: la misma distribución de objetos macabros, esqueletos, tibias y calaveras por el entorno se articulaba con estatuas de las virtudes, exaltadas inscripciones de los difuntos y de sus hechos históricos. Era la *vanitas* representando dos polos: la vida y la muerte.

El túmulo¹⁷⁴ o catafalco se disponía en medio de la iglesia, como punto referencial de la ceremonia, entregándole así un total sentido teatral al acto. Ubicado en el centro del crucero, bajo la cúpula, corazón de la liturgia, esta estructura efímera traspasa su lugar al altar mayor. La figura del túmulo identificado con “*un templo, por dos razones: porque en su altar evolucionaban los actos religiosos y en segundo lugar porque así se resalta precisamente la idiosincrasia divina de la monarquía, la cual, por sus características santas*”¹⁷⁵, tendió más a la rendición de culto que de llanto. Y debido a que era adornado de luces, se metamorfoseaba con el sol y muchas veces con el rey sol, el monarca de los astros, reflejado en las características del difunto monarca, y desde esa idea se desplegaban creativas descripciones del rey, que como el sol iluminaba el orbe hispano, o al igual que el astro solar, el monarca iluminaba los corazones de sus vasallos con su virtuoso ejemplo. Durante las últimas décadas del siglo XVII esta representación del monarca con el sol

¹⁷³ De la Parra, Juan Manuel (1689): *Exequias Reales, celebradas en el Real Convento de la Encarnación de esta Corte*, Editado por Sebastián de Armendáriz, p. 3.

¹⁷⁴ Armazón de madera, vestida de paños fúnebres, que se erige para la celebración de las honras de un difunto. RAE. <http://lema.rae.es/drae/?val=t%C3%BAmulo>.

¹⁷⁵ Soto Caba, Victoria (1988): *Teatro y Ceremonia: algunos apuntes sobre las exequias barrocas*, Revista de la Facultad de Geografía e Historia, N°2, p. 126.

estaba muy establecida en la iconografía, por lo cual, esta imagen se repitió en muchas oportunidades durante las celebraciones regias.

Durante estas ceremonias fúnebres, el pueblo recepcionaba en su plenitud el lujo y el gusto por lo macabro, aceptando esta realidad efímera que le entregaba la escenografía de la pompa de una verdad simbólica. *“Los textos y las crónicas de las Relaciones reflejan que, durante el Barroco, la ceremonia fúnebre fue más que nada una fiesta teatral. Su carácter festivo y escénico se mantuvo en tanto en cuanto la escenografía cumplió su cometido teatral, transformando la forma y función de las distintas partes de la iglesia en un marco espacial, literario e irreal”*¹⁷⁶.

En general, el arte funerario entregaba con macabro realismo los símbolos mortuorios –calaveras, esqueletos, gusanos- en obras pictóricas, literarias, escultóricas y de arquitectura efímera. En España, y en Europa en general, existió un gusto por las pompas fúnebres, con apoteósicas honras a los difuntos, ya sean monarcas, autoridades eclesiásticas o nobles. Eran verdaderas celebraciones, porque, a pesar de que era un drama la pérdida de personajes públicos, no era una tragedia, ya que el pueblo entendía que el personaje llegaba a un lugar privilegiado cerca de Dios, en donde intercedería por todos ellos. Es por esto que el sentimiento popular oscilaba entre la pena por la muerte del difunto y la alegría de tener alguien cercano en el cielo. Por lo tanto, la visión barroca de la vida era tanto espiritual como sensual, entre goces terrenales e impulsos espirituales o místicos, y este concepto también está presente en la muerte barroca. En las ceremonias fúnebres del Barroco estos dos conceptos se entrecruzan por lo señalado anteriormente, son una celebración porque se cree en la otra vida, porque se cree en la resurrección. Pero en el fondo esta celebración es también por la vida, por lo que el difunto fue e hizo en vida.

Tal vez uno de los enigmas humanos en cuanto al concepto de muerte, es la dificultad de disociar la imagen de la existencia terrena con la idea del más allá. Es decir, la noción de la existencia después de la vida puede ser similar o totalmente opuesta a la vida terrenal, pero siempre estas concepciones van unidas. Ariés lo explica de la siguiente forma: *“En la cristiandad de la Edad Media y del Renacimiento no siempre era fácil*

¹⁷⁶ Soto Caba, Victoria (1988): op, cit. p. 128.

distinguir entre la supervivencia celestial de los bienaventurados y la supervivencia garantizada por la gloria terrena, por la fama"¹⁷⁷. En el Barroco se acentuó esta idea de que la fama terrenal estaba estrechamente unida a la gloria del más allá, y que la muerte no sólo era un fin de la vida, sino que implicaba el momento de mayor importancia. La fama y la bondad circulaban por distintos niveles terrenales, pero se unían en el más allá, y la idea de que la muerte era un evento de suma importancia, cobraba valor tanto en la nobleza como en la clase inferior; para la gente humilde y para los famosos nobles.

En este punto, entonces, se puede entender en su totalidad el porqué de la pompa fúnebre como una ceremonia de exequias, grandilocuente y maravillosa: porque también era el momento de mayor individualidad del ser humano. Si por medio de la vestimenta o el traje elegante, el hombre del Barroco quiso ser lo que quería parecer, y mediante las fiestas aparentó tener una vida desplazada de su realidad, o aparentar ser otro, en la muerte quiso ser él mismo, mostrando todo lo que fue y logró por medio de la retórica, la arquitectura efímera, las ceremonias, las relaciones. Así, el lecho mortuario participó activamente de este escenario que llamaba a la muerte, siendo testigo del ritual pomposo que entregaba esta muerte-espectáculo. Era una muerte personalizada y a la vez católica; pública e individualista, pero afincada en la trascendencia. Claramente explicado por Emile Mâle: *"El cristianismo sólo cree en la vida y ante los mismos sepulcros niega audazmente la muerte"*¹⁷⁸.

Según Phillipe Ariés, este proceso de individualización de la muerte habría comenzado ya en la Edad Media, época en la que el espectáculo de los muertos, calaveras, huesos era tan familiar, que no sorprendían, y que por el contrario, llamaba a pensar en la propia muerte. Debido a esta familiaridad de la muerte en la vida, el hombre la consideraba como parte de la naturaleza circundante, sin cuestionarse en evitarla o ensalzarla, pues ésta era aceptada como el fin del proceso vital del hombre y el comienzo de otro. Pero alrededor

¹⁷⁷ Ariés, Phillipe (1983): *El Hombre ante la Muerte*, Ed. Taurus, Madrid, España, p. 178.

¹⁷⁸ Mâle, Emile (1966): *El Arte Religioso del siglo XII al siglo XVIII*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, Argentina, p. 134

de esta idea se fue creando un fenómeno colectivo, que fue creando alrededor del lecho fúnebre, este escenario particular e individual, que Ariés lo llama “la muerte propia”.¹⁷⁹.

¹⁷⁹ Ariés, Phillipe (1983): *El Hombre ante la Muerte*, Ed. Taurus, Madrid, España, Segunda Parte, La Muerte Propia, p 86.

*LA VIDA ESPEJO DE LA MUERTE EN LA IMAGINERÍA DEL
RENACIMIENTO Y EL BARROCO*

CAPÍTULO IV

Dos Obras Fúnebres

Tomando en cuenta toda la información anteriormente detallada sobre el significado que conlleva la experiencia de la muerte, ingresaremos ahora a un terreno más específico, al pretender dar cuenta de dos obras de arte que reflejan y son espejo de la imagen mortuoria de personajes, estilos de vida y costumbres en las dos épocas históricas que analizamos en revisiones anteriores.

En este capítulo pretendemos entregar una visión analítica de dos obras de arte: la primera perteneciente al Renacimiento y la segunda de estilo manierista, con un trato barroco del tema mortuorio. La observación hacia estas obras es desde un punto específico, que se dirige hacia una línea que dará luces sobre la imagería mortuoria que dé cuenta de la vida y obra del personaje, en un primer nivel de observación, y más importante, la visión de tiempo y lugar de época en que el personaje vivió.

Nuestro primer análisis contempla la imagería mortuoria de las esculturas localizadas en la Sacristía Nueva, que forma parte de la Capilla Medicea, situada al interior de la Basílica de San Lorenzo, en la ciudad de Florencia, Italia. Nos interesa descifrar el simbolismo plasmado en las esculturas que conforman la construcción visual del interior de esta arquitectura cristiana, pues ellas, como la mayoría de las figuras mortuorias del Renacimiento, se elevan de la cripta dándole significado no sólo a todo lo que implica el final de una vida, sino, en palabras de Panofsky, *“lo que implica la revelación de la*

verdad¹⁸⁰. Es la verdad pura de la imagen del difunto, de su trayectoria vital como personaje público, de sus obras y cualidades. Pero más aún, es la verdad del momento cuando una obra de arte, ya sea escultura o pintura, recibe todo el estímulo potente del sentimiento de la muerte, el cual va más allá de lo terrenal y entrega luces sobre la visión del hombre renacentista o barroco sobre sus conceptos de muerte y vida. Es decir, no sólo es la verdad del difunto, a quien por medio de la obra de arte se le rinde tributo, sino también del artista, cuya creatividad dio vida a una obra, cuyo valor perdura a través de los años.

En general, la obra escultórica renacentista de orígenes funerarios nos entregaba como primera lectura la imagen del difunto en proceso de ensoñación, en un estado de sueño, pues se entendía que la muerte era un estado de transición hacia la resurrección de la carne. Todo esto reflejado ya en dichos de San Jerónimo, cuando acotaba en su *Epístola XXIX* que “entre los cristianos, la muerte no es la muerte, sino una dormición y se llama sueño”. Es por eso que las figuras yacentes en las esculturas funerarias renacentistas posan en estado equilibrado y tranquilo, pues están en un tiempo de espera y esto se refleja no sólo en sus caras, sino en su postura general. Además, esta imaginería mortuoria daba cuenta del concepto de que el cuerpo es el fiel reflejo del alma, lo que ratifica claramente Plotino en su *Eneada*: “Eso mismo lo experimentareis cuando en vosotros mismos veis, o contemplais en los demás, la grandeza del alma o un carácter justo o la pureza de las costumbres o la virilidad retratada en un rostro firme o la gravedad o ese respeto de sí mismo que se transluce en un alma serena, tranquila e impassible”¹⁸¹. Incluso, si estas esculturas funerarias son la *vera esfigie* del personaje difunto, pueden expresar rasgos diferentes de su fisonomía verdadera, como por ejemplo, referenciar una edad que no concuerda con la fecha de la defunción, sino más bien con una edad de plenitud del difunto. Todo esto de acuerdo al espíritu cristiano que señalaba que los cuerpos resucitarían a la edad que murió Cristo.

Por medio de la imaginería y el material utilizado en los sepulcros se pretendió dar visibilidad inmortal a la fama del ocupante del sitio fúnebre. De alguna manera existía un

¹⁸⁰ Panofsky, Erwin (1992): *Tomb Sculpture Four Lectures on Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini* ed. Harry N. Abrams, New York, USA. P. 88.

¹⁸¹, Plotino, *Eneadas* I, 5.

diálogo entre la representación y el ideal del personaje público difunto, por cuanto el arte sepulcral tomaba aspectos de la vida del difunto, manifestaba sus virtudes, y daba a entender que si su fama era virtuosa, debería entonces trascender y vencer al efímero suceso de la vida.

APROXIMACIÓN LITERARIA Y ESTÉTICA DE LAS OBRAS FUNERARIAS QUE GUARDA LA SACRISTÍA NUEVA DE LA BASÍLICA DE SAN LORENZO

La Basílica de San Lorenzo fue encargada por Cosme de Medici (1389-1464) al arquitecto Filippo Brunelleschi, el cual trabajó en la construcción del edificio desde 1418 hasta su muerte en 1446, y fue terminada en 1470, gracias a los trabajos de los arquitectos Michelozzo y luego Manetti. La idea originaria fue de un grupo de ocho familias florentinas que deseaban la construcción de una iglesia en donde descansaran los restos de los miembros de cada una de ellas, pero debido a la falta de dinero, sólo la familia Medici pudo solventar los gastos ocasionados por tal empresa.

La organización arquitectónica es del antiguo modelo de basílica cristiana con planta en cruz, capillas adosadas a los lados y tres naves longitudinales.

La Sacristía Vieja está anexada a la basílica y fue construida por Brunelleschi entre 1419 y 1422. Los doce apóstoles están simbolizados en los doce óculos¹⁸² de la cúpula, los cuales ocupan un lugar subordinado al óculo central, el cual hace referencia a Dios. El lenguaje arquitectónico se basa en el círculo (la esfera) y el cuadrado (el cubo) y los números tres y cuatro, con sus combinaciones matemáticas.

¹⁸² Ventana circular pequeña



Basílica de San Lorenzo, de culto católico, ubicada en la Plaza de San Lorenzo, Florencia, Italia. Arquitecto Filippo Brunelleschi (1418-1470). (Figura 1 – 4)

“La Sacristía Nueva forma parte de la Capilla Medicea, situada al interior de la Basílica de San Lorenzo, en la ciudad de Florencia, Italia”.



Capilla del Tesoro, Basilica de San Lorenzo. (Figura 3– 4)

“La Capilla del Tesoro hoy es un remodelado museo, en donde se puede admirar hermosos objetos de la liturgia”

La decoración estuvo a cargo del artista Donatello, el cual adornó la cornisa con bellos querubines y serafines, además de los medallones de la cúpula. Posteriormente, elabora los medallones de los lunetos con los cuatro evangelistas.¹⁸³

La Capilla del Tesoro está ubicada en la cripta de la basílica y hoy es un remodelado museo, en donde se puede admirar hermosos objetos de la liturgia.

La Capilla Medicea incluye en su interior la Capilla de los Príncipes y la Nueva Sacristía. La primera es la confirmación histórica de la importancia social y política de la familia Medici concebida por Cósimo I. Su construcción comenzó luego de que se llamara a concurso para su elaboración en 1602, bajo las órdenes del arquitecto y escultor Matteo Nigetti. La idea era cubrir las murallas del mausoleo con los materiales más preciosos, como mármol policromo, granito, jaspe, alabastro, lapislázuli, corales y madreperlas. Aquí se encuentran enterrados los grandes duques de Toscana, Fernando I y Cosme II.¹⁸⁴

La Sacristía Nueva se edificó gracias al proyecto del cardenal Giulio de Medici (el cual luego fue investido con el título de Papa Clemente VII (1523-1534)), y por las gestiones de su primo Giovanni, Papa León X (1513-1521). El encargado de la planificación y diseño de la Nueva Sacristía fue Miguel Ángel, que en 1520 comenzó su trabajo. El Papa Clemente VII le propuso al artista una obra originariamente para cuatro sepulcros, uno en cada pared de la planta cuadrada de la sacristía, además de una escultura de la Virgen con el Niño y las imágenes de los santos patronos de la familia Cosme y Damián, que tenían que estar ubicados en el centro de la estancia sobre el altar. Ya Verocchio había realizado la tumba del viejo Cosme, y ahora los Medici que Clemente VII quería glorificar en un nuevo sepulcro eran Lorenzo el Magnífico y su hermano Giuliano, papá del propio Clemente VII. Además, el Papa Clemente VII deseaba que en dicha cripta estuvieran otros dos Medici: Lorenzo II duque de Urbino y Giuliano II duque de Nemours. Una vez que el proyecto fue aprobado, su implementación no comenzó a ejecutarse hasta 1524, fecha en la que arribaron los bloques de mármol de Carrara. Miguel Ángel aplicó las esculturas al lado de la estructura arquitectónica, que junto con las molduras y cornisas

¹⁸³ ArteHistoria. Iglesia de San Lorenzo (Florencia). Sacristía Vieja. <http://www.artehistoria.com/v2/obras/26721.htm>. Consultada el 3 de marzo, 2015

¹⁸⁴ Opera Medicea Laurenziana. Complejo. <http://www.operamedicealorenziana.org/index.php/en/the-chapels>. Consultada el 3 de marzo, 2015.

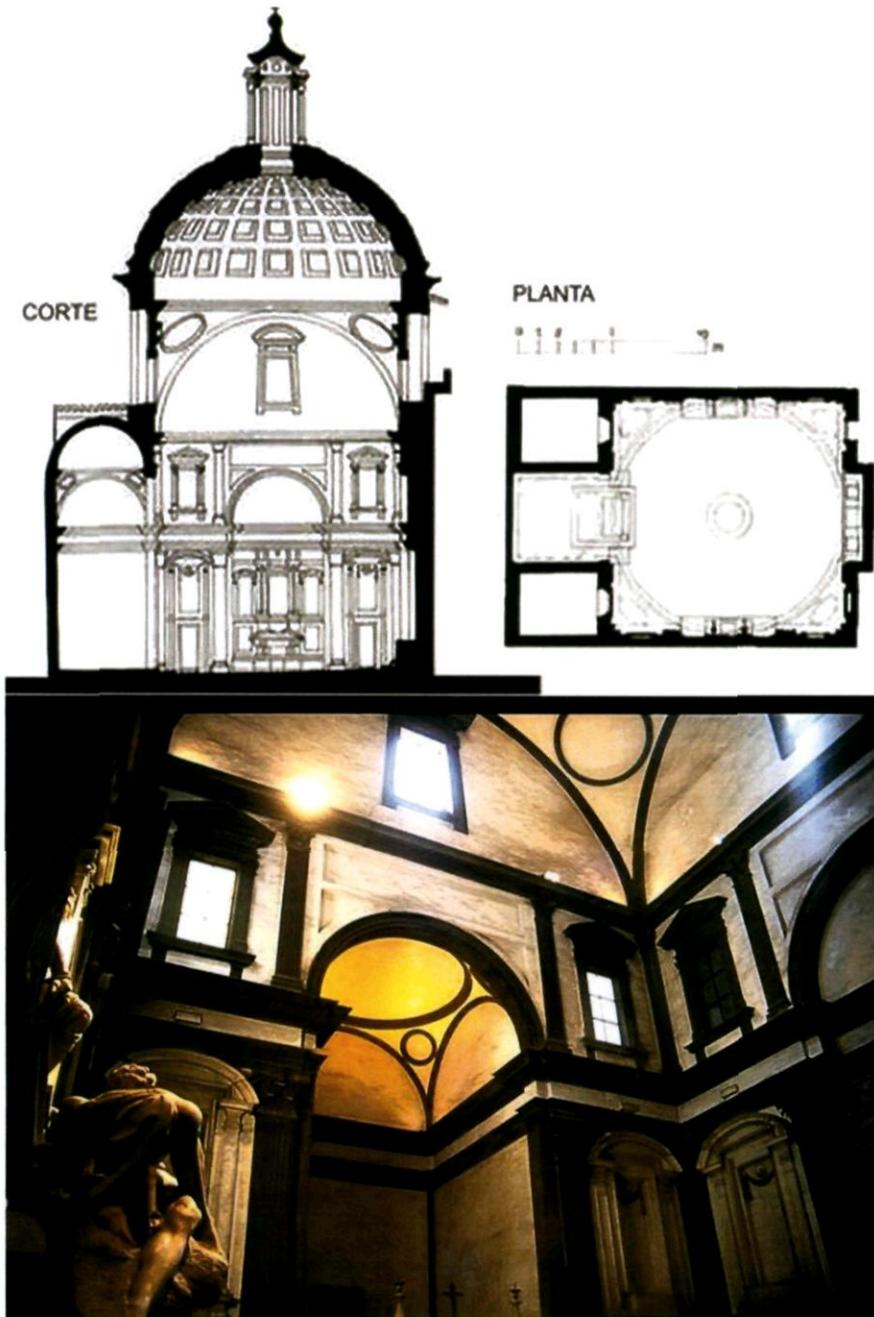
entregan al lugar un juego de luz y sombra. Pero la inestabilidad política de Florencia y de sus autoridades debido a la instauración de la República en el territorio desembocaron en la paralización del proyecto por al menos diez años, periodo después del cual el artista retomó su labor, pero debido al retraso, su discípulo Vasari debió realizar las últimas obras para finalmente concluirlo en 1546.

La mirada exterior de la Sacristía Nueva nos entrega un contrapunto con la Sacristía Vieja, diseñada por Brunelleschi, al otro lado del coro, como duplicado sólo en forma de la segunda, pero más antigua en construcción.

Desde su interior, la Sacristía Nueva da cuenta de la importancia que se le entregaba a la distribución clásica de los elementos arquitectónicos. Y es aquí donde se guarda el saber de la antigüedad, pues Miguel Ángel atesoraba este conocimiento, al igual que varios artistas del Renacimiento, como Leonardo da Vinci, entre otros. A través de los legados de Vitruvio¹⁸⁵, el artista pudo identificarse con las enseñanzas del maestro romano. Observando el plano de la sacristía podemos comprender claramente la disciplina del origen de las medidas de los templos, que trata Vitruvio: *“Es imposible que un templo posea una correcta disposición si carece de simetría y de proporción”*¹⁸⁶, y para ello Vitruvio aplicaba el círculo como símbolo del cielo y el cuadrado como símbolo de la tierra. El templo, por ende, intermedia entre uno y otro, y a través de él se logra la cuadratura del círculo, la unión indisoluble del espíritu y la materia. Agrega que la *“disposición de los templos depende de la simetría, cuyas normas deben observar escrupulosamente los arquitectos. La simetría tiene su origen en la proporción, que en griego se denomina analogía.*

¹⁸⁵ (c. 80–70 a. C. - c. 15 a. C.) Fue un arquitecto, escritor, ingeniero y tratadista romano del siglo I a.C., autor de tratado *Sobre la arquitectura*. La edición del tratado de Vitruvio en Roma en 1486 ofreció a los artistas del Renacimiento, imbuidos de la admiración por las virtudes de la cultura clásica tan propio de la época, un canal privilegiado mediante el cual reproducir sus formas arquitectónicas. Es el único tratado orgánico de su género que la antigüedad nos ha transmitido. *Biografías y Vidas. Enciclopedia Biográfica en Línea. Vitruvio Polion*. <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/v/vitruvio.htm>. Consultado el 5 de mayo, 2015.

¹⁸⁶ Vitruvio Polion, M., *Los Diez Libros de Arquitectura* (1787): Traducido del latín y comentados por Joseph Ortiz y Sanz. En Madrid en la Imprenta Real. Libro Tercero-Capítulo I: De la composición y simetría de los Templos. P. 58



Sacristía Nueva. Miguel Ángel, 1520-1546; G. Vasari y B. Ammannati, 1550. Basílica de San Lorenzo. (Figura 4 – 4)

“Es imposible que un templo posea una correcta disposición si carece de simetría y de proporción”



Detalle de la cúpula de la Sacristía Nueva. Basílica de San Lorenzo
(Figura 5 – 4)

“La cúpula es hemisférica, donde están ubicados los lunetos que dejan entrar la luz”.

*La proporción se define como la conveniencia de medidas a partir de un módulo constante y calculado y la correspondencia de los miembros o partes de una obra y de toda la obra en su conjunto*¹⁸⁷. La planta de la Sacristía Nueva es perfectamente cuadrada y su espacio es cúbico. La cúpula es hemisférica, donde están ubicados los lunetos que dejan entrar la luz. Se dibuja en ella un cuadrado circular con círculos en su interior, resaltado por los materiales oscuros y claros.

Teniendo en cuenta que en esta sacristía se daría honor a cuatro personajes de la familia Medici: Lorenzo el Magnífico, su hermano Giuliano, su hijo Giuliano II y su nieto Lorenzo II (los dos primeros fueron llamados los *Magnifici* y los segundos los *Capitani*), Miguel Ángel proyectó primeramente un monumento aislado en el centro de la sala, pero luego su idea mutó y resolvió ubicar las tumbas de los *Capitani* adosadas a las paredes laterales. Finalmente, se resolvió ubicar la tumba de los duques dentro de la Sacristía Nueva, uno frente al otro, junto con una Madonna y los santos patronos de la familia Medici, San Cosme y San Damián. Los *Magnifici* se posicionaron en dos tumbas muy simples al interior de la basílica, pero fuera de la Sacristía Nueva.

En un principio se debían realizar cinco esculturas por cada una de las tumbas de la Sacristía Nueva, pero luego el número se sustrajo a tres. Miguel Ángel creó lo que luego se conoció como Alegorías del Tiempo para los monumentos fúnebres ubicados a los dos lados de la capilla, añadidas por encima de los sepulcros, a los pies de las figuras que representan a los duques.

El guión editorial se organiza espacialmente con el sepulcro de Lorenzo duque de Urbino a la izquierda del altar, junto con dos figuras escultóricas que representan al Crepúsculo o atardecer y a la Aurora o amanecer, las cuales presentan un cuerpo alargado y torcido y fueron dejadas incompletas en algunas de sus partes. Justo al frente de este grupo escultórico se encuentra la tumba de Giuliano duque de Nemours, representado por una imagen masculina joven con coraza y bastón de mando. Acompañan a esta figura dos representaciones alegóricas de la Noche y del Día. El Día está girado de espaldas y el observador sólo puede apreciar la expresión misteriosa de sus ojos, en un rostro no finiquitado; la Noche se observa adormilada, abandonada por el sueño.

¹⁸⁷ Vitruvio, ob. Cit. p. 61.



Detalle del interior de la Sacristía Nueva, Basilica de San Lorenzo.
(Figura 6 – 4)

“El guión editorial se organiza espacialmente con el sepulcro de Lorenzo duque de Urbino a la izquierda del altar”.



Esculturas de San Cosme, de Montorsoli; la Virgen Lactante, de Miguel Ángel, y San Damián, de Montelupo. (Figura 7 – 4)

“El rol de la Virgen en esta posición es de intercesora de las almas de los muertos, y más aún en su papel de Madonna lactans, la cual fue elegida para este propósito”.

Los duques están representados por figuras masculinas jóvenes sentadas, sobre los nichos, encima de sus respectivos sepulcros, uno en frente del otro. Ambos llevan las vestimentas de soldados clásicos romanos y sus rostros no son la representación real de los duques. Ambas esculturas están posicionadas mirando hacia la pared de la capilla donde se ubica la Virgen con el Niño Jesús en sus brazos, por lo que la dinámica implica que los duques dialogan con su mirada con la madre de Cristo. Como tercera ornamentación escultórica se presenta, además de esta Virgen con el Niño (obra también de Miguel Ángel, que hoy en día ocupa el lugar en que originalmente estarían las tumbas de los *Magnifici*), las esculturas de los santos patronos de la familia Medici:

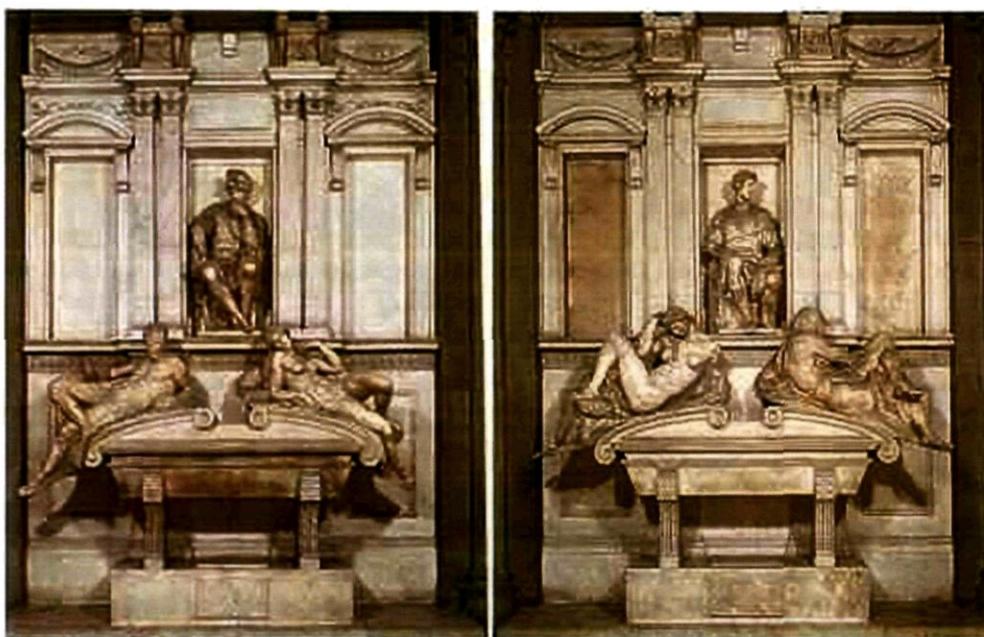
San Cosme a su derecha y San Damián a la izquierda, obras de Montorsoli y Raffaele de Montelupo, respectivamente¹⁸⁸. El rol de la Virgen en esta posición es de intercesora de las almas de los muertos, y más aún en su papel de *Madonna lactans*¹⁸⁹, la cual fue elegida para este propósito. Vasari entrega una descripción sublime de la Virgen: “*Una es Nuestra Señora, que está en actitud sedente, cuya pierna derecha cruza la izquierda, y una rodilla sobre la otra, y el Niño, que se gira hacia Su Madre, en la más bella actitud, hambriento por la leche, y ella, mientras lo sostiene con una mano, con la otra se apoya, y se agacha para darle soporte, y a pesar de que la figura no es igual en todos sus lados, y fue dejada en bruto en algunas de sus partes, incluso con todas sus imperfecciones se debe reconocer en ella la completa perfección del trabajo*”¹⁹⁰.

El artista contemporáneo de Miguel Ángel, Giorgio Vasari, nos entregó una descripción de primera fuente de los diseños originarios de la Sacristía Nueva en su libro *Vidas de los más Eminentes Pintores, Escultores y Arquitectos*.

¹⁸⁸ Arte Historia, Capilla Medicea <http://www.artehistoria.com/v2/monumentos/1140.htm>. Consultada el 26 de febrero.

¹⁸⁹ Se refiere a la Virgen de la leche, una representación muy popular en la escuela Toscana de arte en la Edad Media y el Renacimiento, que muestra a la Virgen dando pecho a Jesús infante. Las representaciones muestran el pecho descubierto de la Madonna, a veces incluso con gotas de leche. Este estilo de representación comenzó a desaparecer a finales del periodo del Renacimiento. *Wikipedia: Madonna lactans*. http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Madonna_lactans. Consultada el 31 de marzo 2015

¹⁹⁰ Vasari, Giorgio *Lives of the Most Eminent Painter, Sculptor & Architects*. P. 44. <http://www.gutenberg.org/files/32362/32362-h/32362-h.htm>. Consultado el 1 de marzo, 2015.



Esculturas mortuorias de las tumbas de Lorenzo II duque de Urbino, con las alegorías al crepúsculo y a la aurora, y de Giuliano II duque de Nemours, con las alegorías a la noche y al día. Miguel Ángel, mármol. (Figura 8 – 4)

“Él sobrepasó a todo hombre en estas tres profesiones, de las cuales doy testimonio”.

No escatima en elogios al señalar que Miguel Ángel *“hizo cuatro tumbas en esa sacristía, para adornar las paredes y para contener los cuerpos de los padres de los dos Papas -el viejo Lorenzo y su hermano Giuliano-, y los de Giuliano, hermano de León, y el del Duque Lorenzo, su sobrino. El deseaba ejecutar el trabajo a semejanza de la vieja sacristía, que construyó Filippo Brunelleschi, realizando una ornamentación compositiva, de manera más variada y original que cualquier otro maestro de la época, ya sea antiguo o moderno, hubiera podido realizar; pues en la nobleza de las hermosas cornisas, capiteles, bases, puertas, tabernáculos y tumbas, no se alejó ni un poco del trabajo regulado por medidas, orden y regla, lo cual hicieron otros hombres por el uso común”*.¹⁹¹ Según esta descripción, el diseño y la planificación de la Sacristía Nueva se visibilizaba como un gran proyecto, apartándose de los cánones formales de la época, dando cuenta de la maestría del artista y lo incomparable de la obra. *“El continuó con el trabajo en la ya mencionada sacristía, en la cual había siete esculturas que fueron dejadas parcialmente terminadas y parcialmente no. Con ellas, y con las invenciones arquitectuales de las tumbas, debo confesar que él sobrepasó a todo hombre en estas tres profesiones, de las cuales doy testimonio; estatuas de mármol, por él terminadas, que se pueden apreciar en ese sitio. (...) Incluso más, él hizo que cualquiera se maravillara por las circunstancias en la ejecución de las tumbas del Duque Giuliano y del Duque Lorenzo de Medici; él consideró que la tierra sola no era suficiente para darles un entierro honorable en su grandeza.”*¹⁹²

La cúpula de la sacristía terminó de realizarse en 1524 y los ambiciosos planes de Miguel Ángel nunca se completaron, ya sea por el exilio de la familia Medici, la muerte del Papa Clemente VII y la salida de Miguel Ángel de Florencia hacia Roma. Bartolomeo Ammannati y Giorgio Vasari fueron los encargados de completar el proyecto de la edificación y ornamentación de la Sacristía Nueva hasta el año 1550.¹⁹³

El análisis correspondiente a este capítulo pretende dar cuenta de la reflexión que nos provoca la imagería de la figura funeraria frente a la vida de un personaje y basándonos en esta idea, la biografía de cada uno de ellos será el punto de partida para

¹⁹¹ Vasari, op. cit. P. 44.

¹⁹² Vasari, op. cit. P. 44.

¹⁹³ *Wikipedia*. Sacristía Nueva. Texto basado en su original en italiano, publicado por [sus editores](#) bajo la [Licencia de documentación libre de GNU](#) y la [Licencia Creative Commons Atribución-CompartirIgual 3.0 Unported](#). Consultado el 4 de marzo, 2015

luego entablar la lectura de los textos simbólicos que nos entregan las figuras y los espacios involucrados.

Giuliano de Medici duque de Nemours nació en marzo de 1479 y falleció en el mismo mes del año 1516 y fue el tercer hijo de Lorenzo de Medici el Magnífico. Como miembro de esta familia, Giuliano sufrió los avatares políticos que llevaron a la expulsión del grupo familiar de la ciudad de Florencia.

Su hermano Piero fue gobernador de lugar luego de la muerte de su padre Lorenzo, hasta que los republicanos, para hacerse del cargo, destituyeron a los Medici, en 1494. Estos republicanos obtuvieron la ayuda de Francia para culminar con su propósito, pero al tener rencillas entre ellos, Francia les quitó el apoyo. En 1512 el Papa Julio II organizó la Liga Santa para combatir al rey francés Luis XII e ingresó a la ciudad de Florencia como miembro de la organización, expulsando a sus autoridades republicanas, restableciendo en el poder a la familia Medici. En el periodo de la expulsión de Florencia, Giuliano viajó a Venecia y a su retorno a su lugar de nacimiento fue instaurado en el poder como gobernador entre 1512 y 1516. Durante este periodo, la vida del gobernante no fue placentera, ya que tuvo que aplastar conspiraciones en su contra, situación que enfrentó con dureza pero a la vez con moderación. En 1513 fue nombrado por su hermano mayor Giovanni Medici (Papa León X) cardenal y gonfaloniero¹⁹⁴ de la Santa Iglesia Católica, situación por la cual fue a residir a Roma¹⁹⁵. Giuliano se casó con Filiberta, hija del duque de Savoya Felipe II, gracias a la intercesión de su hermano Giovanni, Papa León X. Y como regalo de matrimonio, Francisco I de Francia, sobrino de Filiberta, lo nombró duque de Nemours. En 1515 fue nombrado gobernador perpetuo de Parma, Piacenza, Reggio y Modena. Para tener una idea de la fisionomía de Giuliano, existe un retrato del duque realizado por Rafael Sanzio, el cual se encuentra en el Castillo de Sant'Angelo, en Roma.

¹⁹⁴ El gonfaloniero dio nombre durante la Edad Media y el Renacimiento a un cargo municipal (en italiano, *gonfaloniere*) *Wikipedia*. Gonfaloniero. <http://es.wikipedia.org/wiki/Confaloniero>. Consultado el 24 febrero, 2015.

¹⁹⁵ Enciclopedia Británica. Giuliano de Medici duc de Nemours. <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/372322/Giuliano-de-Medici-duc-de-Nemours>. Consultado el 24 de febrero, 2024.



Giuliano de Medici, copia de Rafael (siglo VI), témpera y óleo sobre tela, Metropolitan Museum of Art, New York. (Figura 9 – 4)

“Siendo miembro de una de las familias más poderosas de Italia durante el Renacimiento, Giuliano de Medici, al igual que sus hermanos, recibí una educación refinada y culta”.

Siendo miembro de una de las familias más poderosas de Italia durante el Renacimiento, Giuliano de Medici, al igual que sus hermanos, recibió una educación refinada y culta. Cuando la familia sufrió la expulsión de su ciudad natal y fue exiliada, vivieron en distintas ciudades de Italia, como Urbino, Ferrara y Mantua, donde se rodeó de una vida glamorosa y elegante, propia de las respectivas cortes. Su capacidad para la dialéctica lo llevó en 1512 a ser parte del Congreso de Mantua, siendo la cara visible y representarse de su familia y aprovechando su lugar político bogó por la causa para el regreso de los miembros de su familia a Florencia y la revocación de su estado en el exilio.

Era algo débil de salud, de constitución delicada y con poca inclinación a los juegos militares, los que gustosamente los delegaba a sus parientes más jóvenes. En su vejez, Giuliano se retiró a Badia Fiesolana, situada en las montañas cerca de Florencia, periodo en el cual donó unos hermosos y únicos códices a la biblioteca de la ciudad. Escribió poemas y frecuentó artistas y hombres de letras como Macchiavello, Castiglione, Leonardo y Miguel Ángel.¹⁹⁶.

Lorenzo di Piero de Medici, nieto de Lorenzo el Magnífico, se le llamó Lorenzo II para diferenciarlo de su abuelo. Nació en 1492 en Florencia y falleció en la ciudad de Careggi en 1519 producto de la sífilis. En 1516 fue nombrado por su tío, el Papa León X, duque de Urbino, pero durante la guerra de Urbino (1517) sufrió temporalmente la pérdida del control de su ducado, situación que revirtió con la ayuda financiera de los Estados Pontificios para asegurarse un ejército de 10.000 hombres. Con él reconquistó su territorio, pero debió retirarse a la Toscana debido a una herida de guerra.

Contrajo matrimonio con Magdalena de la Tour de Auvernia, con la cual tuvo una única hija, Catalina, la cual posteriormente fue conocida como Catalina de Medici, esposa del Rey de Francia Enrique II.¹⁹⁷.

¹⁹⁶ Palazzo Medici Riccardi. Giuliano de Medici. http://www.palazzo-medici.it/mediateca/en/Scheda_Giuliano_duca_di_Nemours. Consultado el 24 de febrero, 2015.

¹⁹⁷ Wikipedia. Lorenzo II de Medici. http://es.wikipedia.org/wiki/Lorenzo_II_de_M%C3%A9dici. Consultado el 24 de febrero 2015.



Lorenzo di Piero de Medici, réplica reducida del original, presuntamente hecha en el taller de Rafael en 1518. Colección privada. (Figura 10 – 4)

“Nieta de Lorenzo el Magnífico, se le llamó Lorenzo II para diferenciarlo de su abuelo”.

En nuestro propósito por analizar los elementos iconográficos expuestos en la Sacristía Nueva entendemos que en ella existe un vocabulario simbólico complejo, que se ha interpretado innumerables veces, y que sugiere algunas interrogantes difíciles de encontrarles una respuesta categórica: por qué las figuras que deben representar a Giuliano y Lorenzo no guardan relación con las características físicas de estos personajes, o por qué sus nombres no están impresos en alguna parte de la sacristía. Quizás una de las explicaciones a estas interrogantes es porque la obra no fue terminada según la planificación original en su totalidad, por las razones históricas que comentamos anteriormente o porque *“los documentos sobre la descripción del programa de obra o están perdidos o Miguel Ángel nunca los hizo”*¹⁹⁸.

Una tradición popular dice que cuando alguien criticó la poca semejanza del retratado con las verdaderas facetas de Giuliano, Miguel Ángel, contestó que su obra se transmitiría por el tiempo, y que de allí a dieciocho siglos ya nadie se acordaría de él.

Al efectuar una primera lectura de la obra, Miguel Ángel aborda el tema de la muerte en la planificación de la tumba funeraria de los Medici como un asunto teatral, con líneas poéticas, creando una obra de varias capas de significación y de grandiosa belleza.

En el plano arquitectónico, la Sacristía Nueva está dividida en tres espacios definidos: en el inferior se encuentran los sepulcros de los personajes antes mencionados y representa el mundo de los muertos; el espacio intermedio habla de la vida terrena, y los lunetos¹⁹⁹ y cúpula o espacio superior lleno de luz simboliza la esfera celeste. Siguiendo la interpretación de Vasari, Miguel Ángel apostó por incorporar las imágenes de las Alegorías del Tiempo (día, noche, crepúsculo y aurora) acompañando las figuras de los duques, para

¹⁹⁸ Balas, Edtih (1995): Michelangelo's Medici Chapel: A New Interpretation, Memoires of The American Philosophical Society, Volume 216. Independence Square, Philadelphia. P. 7.

¹⁹⁹ En arquitectura, se habla de Luneto y algunas veces luneta, a una bóveda secundaria en forma de media luna que se utiliza para dar luz a la bóveda principal. También se usa para designar al hueco curvado formado por la intersección de dos bóvedas o se habla de bóveda de lunetos para indicar la intersección de dos bóvedas de cañón de distinta altura. *Wikipedia*. Luneto. <http://es.wikipedia.org/wiki/Luneto>. Consultado el 2 marzo, 2015.

concretar la idea del recuerdo, noción que indica la persistencia en la memoria colectiva de la familia Medici, y de su gran legado a la ciudad de Florencia. El tiempo debe ser un aliado para la pervivencia del triunfo y del recuerdo de la familia en la historia futura.

La concepción neoplatónica que organiza los elementos de la capilla da cuenta del orden cósmico, como noción de la organización vital, en donde en la parte inferior se ubica el mundo terrestre y subterrenal; en la parte superior está el plano celestial. Los sarcófagos acunan el cuerpo del muerto y sobre ellos se ubican obras alegóricas de etapas del tiempo y sobre ellas personajes que representan personajes idealizados, casi divinos. En conjunto, entonces, fluye un diálogo entre el humano y la divinidad, en donde el personaje es el nexo que une el mundo y su destino espiritual. El artista, en este caso, juega un rol fundamental, pues es el encargado de concebir imágenes que expresen de modo alegórico la redención de las almas de los Medici que han partido de este mundo. En el Renacimiento, los artistas eran tratados como “divinos”, y en este sentido, Miguel Ángel actuó como un dios dándole vida imaginativa a su mundo interno, a su mundo críptico, con imágenes poderosas que cumplieran su objetivo. La iconografía de la Sacristía Nueva nos habla de la problemática de la existencia humana, de la trascendencia, de la fama, del destino, del amor y de la virtud, pero sobre todo, nos entrega un instrumento de la inmortalidad espiritual.

Como lo indicamos anteriormente en el capítulo II, en el universo neoplatónico la eternidad se logra a través de la muerte y esto se ve reflejado en la iconografía de la sacristía. Según De Tolnay, en el espacio de la sacristía hay una interpretación de la articulación visual de los conceptos antes descritos, y agrega que esta interpretación puede comenzar con los ríos que supuestamente fueron planeados, para ser ubicados debajo de las alegorías, pero no ejecutados, y que eran los ríos del Hades; para luego proseguir con las alegorías de las “*partes del Día, como fueron identificadas por contemporáneos tales como Vasari, Varchi y Condivi. Estas figuras alegóricas no sólo representan cualidades de transitoriedad y de flotación de vida corporal (veloce corso), sino también una polaridad de actividad (Aurora, Giorno) y pasividad (Crepuscolo, Notte)*”²⁰⁰.

²⁰⁰ De Tolnay, Charles (1948): *Michelangelo*, Princeton University Press, Princeton USA. P. 66.

Vasari entendió que las figuras ubicadas debajo de las imágenes de los duques eran alegorías de las partes del día, y las nombró así por primera vez: “*Y deseó que todas las fases del mundo estuvieran allí, y que sus sepulcros debieran estar rodeados y cubiertos por cuatro estatuas: Noche y Día y las otras Crepúsculo y Aurora; estatuas que por estar hermosamente forjadas en forma, en actitud y en el magistral tratamiento de los músculo, bastarían si este arte se perdiera, para restaurarles su brillo prístino*”²⁰¹. En su conjunto, las alegorías de la Aurora, el Día, la Noche y el Crepúsculo están representadas por imágenes algunas inacabadas y contorsionadas de dolor, pues expresan el sufrimiento terrenal que provoca la vida finita.

La manera en que Miguel Ángel utilizaba los símbolos contenía una compleja alegoría y su explotación de la imaginería pagana ya estaba significada en la tradición neoplatónica, como una expresión de la *pia philosophia*. Ficino escribió que “*era costumbre de los antiguos teólogos vestir los misterios divinos con símbolos matemáticos e imágenes poéticas, para que fueran así exhibidos para el vulgo*”²⁰². Cada una de estas imágenes esconde un alma y es tarea de cada hombre resolver esta verdad detrás de las formas, la única verdad que nos habla como revelación de Dios. Como expresión de la revelación divina, la verdad o logos converge en una tradición filosófica ininterrumpida, llamada por Ficino *pia philosophia*, y que en el comienzo de este capítulo señalamos que era la revelación de la verdad, apoyándonos en las palabras de Panofsky.

Hemos afirmado que las figuras que acompañan las imágenes que representan a los difuntos duques son las Alegorías del Tiempo. Y debemos detenernos en este concepto, pues son muy representativas del Renacimiento y su uso en la imaginería tanto visual como escrita fue muy aplicado en la época. La RAE indica que la voz alegoría viene del latín *allegoria*, y éste del griego ἀλληγορία. Y su tercera acepción explica que en escultura y pintura es la “*representación simbólica de ideas abstractas por medio de figuras, grupo de estas o atributos*”²⁰³. Es decir, la alegoría intenta entregar una visibilidad objetiva a lo que no la tiene, para que el observador pueda entender mejor el concepto o idea detrás de la

²⁰¹ Vasari, Giorgio *Lives of the Most Eminent Painter, Sculptor & Architects*. P. 45. <http://www.gutenberg.org/files/32362/32362-h/32362-h.htm>. Consultado el 1 de marzo, 2015.

²⁰² Balas, Edtih (1995): *Michelangelo's Medici Chapel: A New Interpretation*, Memoires of The American Philosophical Society, Volume 216. Independence Square, Philadelphia. P. 411.

²⁰³ RAE. *Alegoría*. <http://lema.rae.es/drae/?val=paramento>. Consultado el 16 de marzo, 2015.

figura. Es dibujar una idea abstracta, para hacer visible lo conceptual, con un sentido didáctico al proceso. Ejemplos existen muchos y sin duda lo común de la cotidianidad de la alegoría hace que esté en el día a día de la gente común, pero no la interiorizan como tal. Vemos una mujer con vestimentas clásicas griegas con un pañuelo amarrado alrededor de sus ojos, privándola de la visión, y sabemos que es la representación de la justicia, y un esqueleto provisto de una guadaña en su mano (imagen que viene de siglos anteriores, como hemos visto) nos entrega de inmediato la visión de la muerte.

David Summers, en un estudio del lenguaje del arte de los tiempos de Miguel Ángel, señala que *“su alegoría se entiende ampliamente como una forma de metáfora vertical, en la cual el más alto significado conceptual se materializa en forma sensible, y por lo tanto, la composición de Miguel Ángel me parece haber sido habitualmente alegórica”*²⁰⁴.

Ciertamente, la sacristía está impregnada de una concepción de la muerte neoplatónica, pues observamos a los duques presenciando el mundo de las ideas, como la aurora, el día, la noche, el crepúsculo, que representan las cuatro estaciones o los cuatro modos de vida en la tierra. Y estas alegorías son imágenes del tiempo, que con cada una de las torsiones en espiral de sus cuerpos expresan el movimiento del tiempo, que avanza, pero que también repite sus ciclos de estaciones y de procesos, de cambio, de muerte y nacimiento en un ritmo inagotable y eterno. *“La vida es un sueño entre dos periodos de ensoñación; dormir es el hermano gemelo de la muerte, la noche es la sombra de la muerte, la muerte es la puerta de la vida. Este es el misterio mitológico forjado por el escultor”*²⁰⁵. Las figuras, además, desproporcionadas respecto del sarcófago en donde están, parecieran estar en constante equilibrio sobre una superficie curva, sobrepasando la línea de lo natural y lógico, suponiendo que la línea del tiempo también va en constante equilibrio entre el presente, pasado y futuro.

La Aurora: representa una mujer joven y la vida valiente. En esta hermosa sibila, Miguel Ángel logró expresar el esfuerzo por despezarse del sueño de una figura eminentemente pasiva. Vasarí la describe así: *“Pero, ¿qué puedo decir del Aurora, una*

²⁰⁴ Summers, David (1981): *Michelangelo and the Language of Art*. Princeton University Press, USA. P. 454.

²⁰⁵ Symonds, Addington *Renaissance in Italy: Fine Arts*. Project Gutenberg. <http://www.gutenberg.org/files/11559/11559-h/11559-h.htm>

dama desnuda, que parece despertar melancólicamente en el alma y rendirse impotente ante el estilo de la escultura? En su actitud se puede ver el esfuerzo que hace al tratar de levantarse del pesado sueño, de su soñoliento lecho; y pareciera que en su despertar ella hubiera encontrado los ojos de gran Duque cerrados por la muerte, por lo que ella agoniza con amargo dolor, sollozando en su propia incomparable belleza.”²⁰⁶

La Noche: *¿Y qué puedo decir de la Noche, una escultura no solamente fuera de lo común, sino también única? ... Porque en ella se puede observar no sólo la quietud de alguien durmiendo, sino también la aflicción y melancolía de quien ha perdido grandes y honorables posesiones; y debemos creer que esta es la noche de oscuridad que ennegrece a todos aquellos que pensaron alguna vez, no diría superar, pero igualar a Miguel Ángel en diseño y esculturas. En esa escultura se infundió toda la somnolencia que se puede observar en las formas oníricas*”²⁰⁷. La Noche es la figura de una mujer madura, con la cara hacia su pecho, en un gesto de profundo sueño. A sus pies yace una lechuza, que de tiempos inmemoriales está relacionada con la noche y también con la muerte. Siendo un ave nocturna, su actividad transcurre principalmente durante esta parte del día, gracias a su excelente visión. Siendo un símbolo universal de la muerte y sus poderes, también lo es de la transformación y renovación “*de la vida que en los mitos está implícita en la muerte*”²⁰⁸. Acompañan a la lechuza como símbolos de la noche, la luna y una estrella, situadas sobre la cabeza de la imagen. El cuerpo femenino de la Noche yace fatigado sobre una máscara, la cual “*pertenecía a las artes míticas del teatro y la narración de cuentos. Estas, a su vez, se remontan hasta el chamanismo y por extensión, hasta la sagrada sensibilidad al misterio y la profundidad de la experiencia humana*”²⁰⁹. Basándonos en esta acepción del simbolismo de la máscara, podemos inferir que la noche está cerca de la representación del cuerpo desde donde partió el alma o espíritu del difunto.

²⁰⁶ Vasari, Giorgio *Lives of the Most Eminent Painter, Sculptor & Architects*. P. 45. <http://www.gutenberg.org/files/32362/32362-h/32362-h.htm>. Consultado el 1 de marzo, 2015.

²⁰⁷ Vasari, op. cit. P. 47.

²⁰⁸ *El Libro de los Símbolos*, The Archive for Research in Archetypal Symbolism. Editora Katheleen Martin. Taschen. P. 254.

²⁰⁹ *El Libro de los Símbolos*, The Archive for Research in Archetypal Symbolism. Editora Katheleen Martin. Taschen. P. 722.

El Día se visibiliza como un hombre maduro y corpulento, torciéndose en su eje y mirando al espectador. Su obra está inconclusa, entregándole a la figura un aire de sufrimiento, pues las facciones de su rostro no están definidas detalladamente.

El Crepúsculo es una figura masculina musculosa, fuerte, pero con gesto de resignación. En su rostro también se puede visibilizar agotamiento.

La idea de que el tiempo lo consume todo está plasmada a través de las cuatro alegoría del Día, la Noche, la Aurora y el Crepúsculo, que representan los poderes destructivos del tiempo, pues éste todo lo consume, como lo explica Panofsky al señalar que *“sin precedentes en la iconografía anterior, comunican la idea de un pesar profundo e inagotable. De forma semejante a los Esclavos de la Tumba de Julio II parecen soñar, dormir, afligirse y adolecer y consumirse. La Aurora que despierta con un gran enojo hacia la vida en general, el Giorno agitado por una ira inútil y sin causa, el Crepúsculo agotado por una fatiga indescriptible, e incluso la Noche con los ojos sin cerrar del todo, sin poder encontrar un verdadero descanso”*²¹⁰. Y es por eso que se aprecia en ellas una reflexión de sufrimiento de la vida en la tierra, que se caracteriza por la miseria que surge del fallecimiento inminente de su esencia material.

“Allí, entre otras estatuas, están las de los dos Capitanes, con sus armaduras, un pensativo duque Lorenzo, la verdadera presencia de la sabiduría, con piernas tan hermosas y tan bien forjadas, que no existe nada mejor a la vista por ojo mortal; y la otra es el Duque Giuliano, figura tan orgullosa, con la cabeza, el cuello, la posición de los ojos, el perfil de la nariz, la apertura de la boca y el pelo todo divino, que no queda nada más para decir de las manos, brazos, rodillas, pies y, en definitiva, cada una de las otras cosas que fueron esculpidas, que el ojo nunca se cansará de mirarlos, y, la verdad, cualquiera sean los estudios de la belleza de los borceguís²¹¹ y de las corazas, parecen celestiales más

²¹⁰ Panofsky, Erwin (1962): *Estudios sobre Iconología* Alianza Editorial, Madrid, España. p. 271.

²¹¹ RAE. Borceguí: (De or. inc.). I. m. Calzado que llegaba hasta más arriba del tobillo, abierto por delante y que se ajustaba por medio de correas o cordones. <http://lema.rae.es/drae/?val=paramento>. Consultado el 1 de marzo, 2015.

que mortales”²¹². Los *Capitani* no se parecen a los personajes reales y esto lo podemos corroborar repasando los retratos antes expuestos. Esta no es una idealización en el sentido de una realidad supertemporal, abstracta y genérica. La intención parece ser la creación de un individuo trascendental, una imagen que encarne las cualidades intelectuales y visuales que se combinen para producir un individuo, y las personifique con una claridad y perfección que sólo el arte puede lograr.

Efectivamente, las facciones de los duques Giuliano y Lorenzo son conceptualizaciones, pues no pretenden semejar la apariencia física de los *Capitani*, sino que representan sus espíritus inmortales. Ellos manifiestan las vidas activa y contemplativa. La importancia iconográfica de los motivos activo y contemplativo radica en la noción neoplatónica de que sólo a través de estas cualidades el hombre puede superar su mortalidad física y obtener la vida eterna. Recordemos que, como lo señalamos en el capítulo II, los filósofos renacentistas afirmaban que el elogio de la riqueza formaba parte de una más amplia revalorización de la vida activa del ciudadano. Y en consecuencia, los humanistas se enfrentaban a sus predecesores medievales, y también a la tradición filosófica dominante en la Antigüedad pagana. Como lo dijimos antes, tanto epicúreos como estoicos no creían que quienes se comprometían en actividades de la vida pública pudieran ejercer su cometido respetando los principios éticos. El cristianismo reforzó ese prejuicio al convertir la vida contemplativa del monje medieval en la mejor de todas las vocaciones humanas. Pero en el siglo XV algunos humanistas, resignificando a autores latinos, cuestionaron la tradicional supremacía de la vida contemplativa sobre la activa. Y este era un conflicto que aún en la figura de los duques de Medici llamaba a reflexión. Los humanistas no cuestionaban la contemplación en tanto que preparación del alma para el otro mundo, pero ponían en duda la actividad política como alternativa a la primera. Recordemos a Lorenzo Valla, quien radicalmente anulaba la diferencia entre estas dos posiciones ante la vida, y aceptaba un igualitarismo espiritual.

²¹² Vasari, Giorgio *Lives of the Most Eminent Painter, Sculptor & Architects*. P. 45. <http://www.gutenberg.org/files/32362/32362-h/32362-h.htm>. Consultado el 1 de marzo, 2015.



Detalle de la escultura funeraria de Giuliano de Medici. Miguel Ángel.
(Figura 11 – 4)

“La tumba de Giuliano es una alegoría a la vida activa, pues está representado como un guerrero romano, pero su pequeña cabeza y delgado cuello no son los de un guerrero”.

“Otros, pese a mantener la distinción, extendieron el territorio de la vida activa mucho más allá de lo que autorizaban las fuentes filosóficas. Aunque Aristóteles la confinaba al ejercicio real del poder político y el mando militar, para los humanistas comprendía también a comerciantes adinerados, funcionarios de rango menor, burócratas, soldados con ciudadanía, cortesanos, maestros y hombres de letras”²¹³. Y es aquí donde el relato social que entregan las imágenes de los *Capitani* cobra valor. Ambas figuras, a través de sus representaciones, aceptan la noción de la salvación a través de sus dos posiciones vitales: la vida activa y la vida pasiva.

El duque Giuliano de Medici está representado por un joven, físicamente en la plenitud de su potencialidad masculina. Su cuerpo es musculoso y su rostro hermoso. Luce las vestimentas de un guerrero romano con jerarquía, luciendo sus adornos de poder, como el bastón que descansa en sus piernas. A pesar de estar sentado, su actitud es activa, girando su cuerpo hacia su derecha y posicionando su pie derecho por delante del izquierdo, casi a punto de levantarse para marchar. Tanto su rostro como su gesto físico revelan una actitud alerta y activa.

La tumba de Giuliano es una alegoría a la vida activa, pues está representado como un guerrero romano, pero su pequeña cabeza y delgado cuello no son los de un guerrero. A pesar de estar sentado, el gesto coreográfico de posicionar un pie delante del otro, en gesto de levantarse, lo ubica en un momento de acción, que es más potente aún que si la imagen estuviera de pie, pues al estar sentada, entrega mayor efecto de estabilidad a la figura.

La figura de Lorenzo duque de Nemours en su tumba es de un joven que, al igual que Giuliano, viste a la usanza de un guerrero romano. Su cuerpo ha tomado la actitud de reposo sedente, sumado a la laxitud de su mano derecha. Su rostro es pensativo y su mano izquierda se apoya en el rostro, reafirmando dicha idea.

²¹³ V.V.A.A. *Introducción al humanismo renacentista* (1998). Editado por Jill Kraye. Cambridge University Press. P. 170.



Detalle de la escultura funeraria de Lorenzo de Medici. Miguel Ángel.
(Figura 12 – 4)

“El representa el opuesto de Giuliano, pues es la visión de la vida contemplativa”.

El representa el opuesto de Giuliano, pues es la visión de la vida contemplativa, de la melancolía que acompaña a un profundo proceso cognitivo, lo que distinguía a los hombres que estaban por sobre el común, con un panorama más elevado de la vida, que le otorgaba la inmortalidad espiritual.

De acuerdo a los neoplatónicos florentinos, la vida contemplativa está asociada a la mente angelical y a la inmortalidad del alma, que se alcanzaba precisamente con el estado contemplativo, con una directa experiencia interna de la vida espiritual ²¹⁴. Sin duda para los neoplatónicos la acción contemplativa implicaba ignorar las distracciones del mundo físico y purificarse de las impurezas de la materia para alcanzar la concentración más elevada, y así ganar un mejor conocimiento al desprenderse del mundo material que les rodeaba.

En el capítulo sobre el Renacimiento revisamos las ideas de Colusio Salutati, y señalamos que este filósofo le entrega una nueva visión a la idea de la muerte, en cuanto a que ella debe ser superada con la resignación, basándose en la fe católica. Salutati agrega que el sufrimiento por la muerte de seres cercanos es algo valeroso, pues así se entiende que el hombre se conmueve por el dolor del otro, y que no sólo contempla la vida pasar, escondiéndose en una vida contemplativa más que activa.

Agregamos ahora las ideas del filósofo renacentista Marsilio Ficino²¹⁵, el cual afirma que ser humano podía llegar a alcanzar la salvación de su alma por medio de dos caminos de acción: la vida contemplativa o la vida activa. Emplea el concepto de tiempo como medio de contraste entre el mundo material y el espiritual y explica que el mundo material está sujeto a los dictados del tiempo, mientras que el mundo espiritual ha escapado de sus límites y es perpetuo. Siguiendo con su argumento, indica que el alma humana existe en los dos mundos; al participar del mundo espiritual activa su parte contemplativa y el alma se compromete profundamente con la eternidad. Así, al llevar una vida contemplativa,

²¹⁴ Edith Balas (1995): *Michelangelo's Medici Chapel: A New Interpretation*, Memoires of The American Philosophical Society, Volume 216. p. 62. Independence Square, Philadelphia, citando a Kristeller, *Eight Philosophers*.

²¹⁵ V.V.A.A. Diccionario Enciclopédico Salvat, Vol. 12. Salvat Editores S.A., Barcelona España. Ficino, Marsilio: 1433-1499. Filósofo y humanista italiano. Miembro de la Academia Florentina, fue el más eminente traductor renacentista de Platón y Plotino, al latín. Construyó una teoría jerárquica del universo, en cuyo centro se encuentra el hombre poseedor de un alma inmortal, todo ello en proceso de divinización.

como lo representa la figura de Lorenzo, los hombres mortales esperan superar las limitaciones del tiempo y se aferran a la vida eterna ²¹⁶. Según las ideas de Panofsky, la pose gestual de la figura de Lorenzo, con su mano izquierda ocultando su boca y su mano derecha reposando libremente sobre su muslo, nos revela un carácter introvertido y pensativo, características del intelectual contemplativo neoplatónico. La idea de Panofsky va más allá y relaciona la figura de Lorenzo con Saturno, y especifica: “*Como el rostro de la Melancholia de Dürero, la cara del Penseroso está oscurecida por una grave sombra que sugiere la facies nigra del Saturniano melancólico. El dedo índice de su mano izquierda cubre su boca con el gesto del silencio Saturniano. Su codo descansa en un cofrecillo cerrado, un símbolo típico de la parsimonia de los saturnianos; y para hacer el simbolismo todavía más explícito, la parte delantera del cofrecillo está adornado con la cabeza de un murciélago, el animalito emblemático del grabado de la Melancholia I de Dürero.*”²¹⁷

Anteriormente, presentamos el pensamiento de Lorenzo Valla, el cual representa la fusión renacentista entre los motivos cristianos y los clásicos. Dijimos que el autor se aprovecha de los dioses clásicos paganos para explicar con alegorías los poderes o atributos del Dios cristiano. Y es justamente, Miguel Ángel que, a través de su obra escultórica funeraria de los duques de Medici, Lorenzo y Giuliano, grafica sus ideas neoplatónicas de la época histórica en que vivió. Combina las imágenes clásicas grecolatinas con la presencia intercesora de los santos cristianos para la salvación de los mortales que yacen en estas tumbas de la Sacristía Nueva. Su genio artístico le permitió dar visibilidad a la noción de salvación del alma por medio de dos figuras que representan la vida activa y pasiva, por medio de las cuales el ser humano en general, y los duques en particular, buscan la inmortalidad del alma. Las imágenes de estos soldados romanos tan finamente creados son la excusa para que el genio dialogue con el observador sobre la trascendencia humana, entregando todo un discurso valórico sobre las ideas filosóficas que el Renacimiento reposicionó a través de los pensadores, filósofos y artistas, que supieron plasmar en figuras icónicas sus ideas. Las representaciones de los duques no son ciertamente meros retratos de

²¹⁶ Kristeller, Paul Oskar(193): *The Philosophy of Marsilio Ficino* translated into English by Virginia Conant. Columbia University Press, New York. p. 295

²¹⁷ Panofsky, Erwin (1962): *Estudios sobre Iconología* Alianza Editorial, Madrid, España. p. 276.

los difuntos a quienes conmemoran, sino imágenes plásticas de conceptos que van más allá de simples vidas terrenales.

No existe en este conjunto fúnebre ningún indicio de dolor, angustia o temor hacia la muerte. Las imágenes, tanto de las alegorías, las representaciones de los duques como la de los santos y la Virgen y el Niño irradian tranquilidad, pues esta iconografía de la muerte ya no atemorizaba como antes, pues la muerte se había hecho más familiar durante todo el periodo medieval, como lo detallamos ampliamente en el capítulo sobre el Renacimiento. Lo que se vivenciaba a menudo era ver al agónico en su lecho de muerte de su casa, escena desprovista de la dramatización medieval del *ars moriendi*, porque se experimentaba una división del cuerpo y del alma, como la separación de dos esposos que han vivido una vida juntos. La tristeza frente a la muerte toma el lugar de la angustia por la separación de una relación entre cuerpo y alma. Esta vida puede estar dominada por el recuerdo de una muerte que seguro va a llegar, pero que ya no es el horror físico o moral de la agonía, sino que es la muerte como el sentimiento del vacío de la vida. Y la razón juega un papel importante en este sentido, pues es ella la que debe gobernar la mente y encauzarla hacia un desapego de la vida, en el sentido de razonar a cerca de ella.

Como lo señalamos anteriormente, desde principios del Renacimiento, la muerte cambia desde un sentimiento de agonía, hacia un sufrimiento racional de la división del cuerpo y del alma, por lo que aparecen también nuevas conductas, que se traducen en una nueva reformulación de las virtudes y de los vicios, propios de la vida humana. Teniendo en cuenta que la vida contemplativa y la vida monacal eran comunes en la época, las ideas de los filósofos renacentistas, vinieron a remecer la estructura social. La carga emocional del momento de la muerte se diluyó a lo largo de toda la vida del hombre, porque ésta estaba siempre presente, por lo tanto, en el justo final, la tranquilidad del yacente predominaba por sobre una dramatización de la escena.

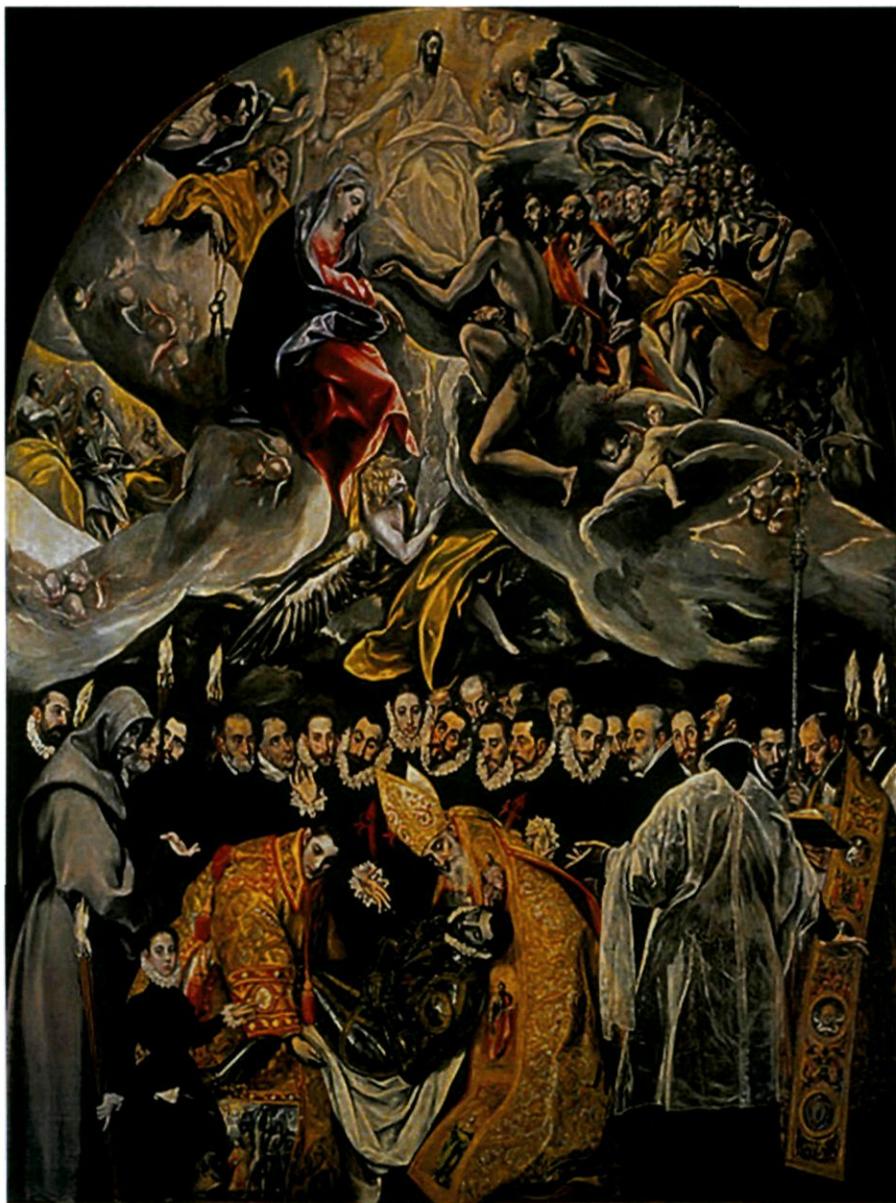
LECTURA ESTÉTICA DE LA OBRA *ENTIERRO DEL CONDE DE ORGAZ*, DE DOMENIKOS THEOTOKOPOULOS, EL GRECO

La segunda obra que incluiremos en este ejercicio de identificación entre el personaje y la obra de arte es la pintura *El Entierro del Conde de Orgaz*, realizada por el maestro griego Domenikos Theotokopoulos, más conocido como El Greco, entre los años 1586 y 1588, en la ciudad española de Toledo. Nuestro análisis tendrá básicamente el mismo hilo conductor que utilizamos al examinar las tumbas de los duques de Medici, es decir, comenzando por entregar una visión general del personaje protagonista de la obra, en este caso el señor de Orgaz, para luego centrarnos en un estudio analítico de la obra. En éste haremos hincapié en el trato que el artista entrega sobre la visión de época de la temática mortuoria, a la cual podemos evaluar de anticipatoria a la mirada que el Barroco nos entregó sobre la materia.

Primeramente, debemos aclarar que el “conde” de Orgaz en realidad gozaba del título de “señor” de Orgaz, y su verdadero nombre era Gonzalo Ruiz de Toledo²¹⁸. Don Gonzalo fue el cuarto señor de la villa de Orgaz, señorío creado en 1220, después que su bisabuelo recibiera este nombramiento de parte de Fernando III. En 1520, siglos después de la muerte de don Gonzalo, sus descendientes reciben el título de conde y desde esa fecha viene la tradición de nombrar conde al señor de Orgaz.²¹⁹

²¹⁸ *Gonzalo Ruiz de Toledo, Señor de Orgaz: 1323* (2003). Edit. Demetrio Fernández González. Instituto Toledano San Ildefonso, Toledo, España. p. 127

²¹⁹ Gonzalo Ruiz de Toledo, Wikipedia, citando a Crespí Valdaura, *Conde de Orgaz, Gonzalo: El conde de Orgaz que nunca fue conde*. http://es.wikipedia.org/wiki/Gonzalo_Ruiz_de_Toledo. Consultado el 5 de mayo, 2015



El Entierro del Conde de Orgaz, Doménikos Theotokópoulos, El Greco (1587). Óleo sobre lienzo, 480 cm x 360 cm. Iglesia de Santo Tomé, Toledo, España. (Figura 13 – 4)

Don Gonzalo Ruiz nació a mediados del siglo XIII en Toledo, España, durante el reinado de Alfonso X, en casa de los señores de Orgaz. Murió en la misma localidad en 1323, y fue enterrado en la iglesia de Santo Tomé de Toledo.

Don Gonzalo fue mayordomo mayor²²⁰ de la reina Constanza de Portugal y de Santa Isabel de Portugal, esposa de Fernando IV de Castilla, y mayordomo menor y ayo²²¹ del rey Alfonso XI de Castilla, cuando éste quedó huérfano de padre y madre; notario mayor del reino de Castilla, alcalde mayor de Toledo y ayo de la infanta Beatriz de Castilla, quien luego se casó con Alfonso IV.²²²

El señor de Orgaz se caracterizó por ser un buen cristiano y también un buen político. Gracias a su generosidad, se construyeron las iglesias de San Justo y Pastor, San Bartolomé y Santo Tomé, donde se guardan sus últimos restos. Además de las iglesias mencionadas, mandó crear el convento de San Agustín y fundó el Hospital del Abad Antonio. Por su contribución efectiva a la iglesia y por sus cargos públicos fue muy querido y respetado, lo que lo llevó a tener cierta fama de santidad en la ciudad de Toledo y sus alrededores, lo que implicó que para el día de su muerte (9 de diciembre de 1323) a su entierro acudiera el pueblo en masa, además de personajes del clero y la nobleza. El señor de Orgaz vivió en la Edad Media, periodo en el cual la muerte tenía una especial connotación, como lo detallamos en el capítulo anterior. El participó de lo que se denominó en esa época *ars moriendi*, es decir, su vida activa se caracterizó por realizar obras que tendieran a obtener una buena muerte. Sus actos y donaciones le permitieron obtener la gracia de una buena muerte, pues el hombre debía prepararse para, al final de sus días, poder tener una muerte buena, que conllevara a la salvación de su alma.

²²⁰ Jefe principal del palacio, a cuyo cargo estaba el cuidado y gobierno de la casa del rey. RAE, Mayordomo mayor. <http://lema.rae.es/drae/srv/search?id=CkV5acYOLDXX2DyToZfn>. Consultado el 6 de abril, 2015.

²²¹ Persona encargada en las casas principales de custodiar niños o jóvenes y de cuidar de su crianza y educación. RAE. Ayo. <http://lema.rae.es/drae/srv/search?id=CkV5acYOLDXX2DyToZfn>. Consultado el 6 de abril, 2015.

²²² Fernández González, Demetrio Edit. (2003): *Gonzalo Ruiz de Toledo, Señor de Orgaz 1323* Instituto Toledano San Ildefonso, Toledo, España.



Detalle del retrato de Gonzalo Ruiz. *El Entierro del Conde de Orgaz*.
(Figura 14 – 4)

“Don Gonzalo fue el cuarto señor de la villa de Orgaz, señorío creado en 1220, después que su bisabuelo recibiera este nombramiento de parte de Fernando III”.

El señor de Orgaz cumplió con lo dictado por la iglesia católica de prepararse para una buena muerte, pero no sólo fue un buen cristiano al final de sus días, sino que fue un ejemplo a seguir por sus méritos y dedicación religiosa.

Así, su buen vivir le permitió disfrutar de un *ars moriendi* acorde a su estilo de vida cristiano. Don Gonzalo Ruiz fue sepultado en el convento de los agustinos de la ciudad, pero en 1327, los restos se trasladaron a la iglesia de Santo Tomás de Toledo. La leyenda cuenta que en ese momento se produjo el milagro que luego pasó de boca en boca por el pueblo toledano, llegando hasta nuestros días, gracias a la obra de El Greco. “*Cuando los sacerdotes estaban preparados para enterrarlo (cosa admirable e insólita!), San Esteban y San Agustín bajados del cielo lo enterraron aquí con sus propias manos*”²²³, trasladándolo y depositándolo en su última morada, y diciendo la siguiente frase: “*Aquí es honrado quien a Dios y a sus santos sirve*”²²⁴. Seguidamente los santos desaparecieron. Todo esto está escrito en latín en la lápida que cubre la tumba de Don Gonzalo Ruiz en la capilla de la iglesia Santo Tomás de Toledo, cuyo detalle es el siguiente:

***“Dedicado a los Santos bienhechores y a la devoción. Detente un instante, caminante, aunque tengas prisa y escucha en unas líneas la vieja historia de nuestra ciudad. Don Gonzalo Ruiz de Toledo, señor de la ciudad de Orgaz, protonotario de Castilla, hizo, entre otras obras testimonio de su piedad, que la iglesia que ves aquí del apóstol Santo Tomás, pequeña y mal conservada, fuese restaurada y ampliada a sus expensas. También añadió muchos donativos de plata y oro. Cuando los sacerdotes se disponían a enterrarle, entonces, -oh! Extraño suceso- descendieron del cielo San Esteban y San Agustín y le pusieron con sus propias manos en la sepultura. Como sería largo de contar la razón que guió a los Santos, pregúntalo, si tienes tiempo, a los hermanos agustinos. El camino hacia allí es corto.*”**

²²³ Gonzalo Ruiz de Toledo, *Señor de Orgaz: 1323* (2003). Op. cit. p. 207.

²²⁴ Gonzalo Ruiz de Toledo, *Señor de Orgaz: 1323* (2003). Op. cit. p. 241

Murió en 1312, año del Señor. Has oído hablar de la gratuidad de los Santos. Ahora escucha unas palabras sobre el espíritu veleidoso de los mortales. El citado Gonzalo legó en su testamento a la parroquia, a sus sacerdotes y a los pobres de la diócesis dos cabras, 16 gallinas, dos odres de vino, dos medidas de leña y 800 maravedías, que habían de pagar anualmente los habitantes de Orgaz. Durante dos años éstos se negaron a hacer su contribución piadosa, con la esperanza de que fuese olvidada con el tiempo, pero según la sentencia de la cancillería de Valladolid fueron condenados en 1570, año de nuestro Señor, a su pago, después de que Andrés Núñez de Madrid y Pedro Ruiz Durón, abogado, defendiesen enérgicamente (estos derechos)”.

En su testamento, el señor de Orgaz explicita que desea ser enterrado en el lugar más humilde y retirado de la iglesia de Santo Tomé.

Desde la muerte de Don Gonzalo el pueblo en general comenzó de manera espontánea a venerar su sepulcro. Y cada 21 de diciembre, día de Santo Tomás, los toledanos se acercaban a la iglesia que recordaba al santo para celebrar su fiesta y además para participar en los responsos que se le ofrecían en ese día al señor de Orgaz.

La historia de esta magnífica obra comienza así: el párroco de la iglesia de Santo Tomé, Andrés Núñez, solicitó permiso oficial para realizar renovaciones y embellecer el lugar donde estaba enterrado Don Gonzalo, que era específicamente la capilla de la Concepción, al interior de la iglesia de Santo Tomás de Toledo. Y es así como se le encargó a El Greco en 1584, la tarea de realizar la pintura con la narrativa de los hechos del milagro. “Don Andrés Núñez de Madrid se propuso enaltecer a don Gonzalo Ruiz de Toledo por su fama de santidad, y fue dando pasos en esa dirección. El motivo principal del encargo del cuadro a El Greco fue el de exaltar la figura de don Gonzalo y rememorar su milagroso entierro.”²²⁵ El artista aceptó el encargo de realizar la obra en 1586, un poco más de dos siglos y medio después de efectuados los hechos que se representan en la pintura.

²²⁵ Gonzalo Ruiz de Toledo, *Señor de Orgaz: 1323* (2003). Op. cit. p. 181.



Emplazamiento de *El Entierro del conde de Orgaz*, y texto bajo el óleo. (Figura 15 – 4)

“Don Gonzalo Ruiz fue sepultado en el convento de los agustinos de la ciudad, pero en 1327, los restos se trasladaron a la iglesia de Santo Tomás de Toledo”.

*“La escritura por la cual el Greco se obligó á pintar el Entierro del Conde de Orgaz no se hizo hasta el 18 de Marzo de 1586; de donde resulta, que hasta esa fecha no se empezó á pintar la obra”*²²⁶. Por lo tanto, en ese año se firma el acuerdo entre el párroco Andrés Núñez y el pintor, fijándose detalladamente la iconografía inferior del cuadro, el cual sería de grandes dimensiones. En el contrato se puede leer:

*“Lo primero que se a de pintar desde arriba del arco hasta abajo y todo se a de pintar en lienzo hasta el epitafio que esta en la dha pared y lo demas abajo al fresco y en ello se pintar un sepulcro y en el lienzo se a de pintar una procesion de como el cura y los demas clerigos que estaban aciendo los oficios para enterrar a don gonzalo rruyz de toledo senior de la billa de orgaz y bajaron santo agustin y san esteban a enterrar el cuerpo deste caballero el uno teniendole de la cabeza y el otro de los pies echandole en la sepultura y fingiendo al rrededor mucha gente que estaba mirando y encima de todo esto se a de hacer un cielo abierto de gloria toda la qual la obra se oblige de hacer a su costa asi de manos como el lienzo y matizes de colores”*²²⁷

Como lo dice la redacción contractual, el artista siguió con detalle las indicaciones para realizar la parte inferior del cuadro, pero genialmente reservó para él toda su creatividad y desplegarla en la parte superior. Así, endosó lo concerniente a las escenas del mundo terrenal a cambio de modelar a su antojo la zona celestial con total libertad.

En el mismo escrito se definía el pago de cien ducados a cuenta, y el resto de acuerdo a una tasación que se realizaría al finalizar la obra, cuya fecha se estipuló en la Navidad de 1586. Pero debido a la complejidad del trabajo, éste se alargó hasta finales de 1587.

²²⁶ De San Román y Fernández, Francisco de Borja (1910): *El Greco en Toledo: Nuevas Investigaciones acerca de la Vida y Obra de Dominico Theotocopuli*. Librería. General de Victoriano Suárez, Madrid, España. p. 35.

²²⁷ De San Román y Fernández, Francisco de Borja (1910). Op. cit. p. 143.

El óleo sobre tela tiene 4,80 metros de alto por 3,60 metros de largo y su organización espacial está dividida en dos grandes zonas.

La zona inferior está representada por la narración del entierro del señor de Orgaz, tal como lo relataba la tradición oral del milagro, dramatizado por los personajes y protagonistas de la historia, entre ellos algunos eclesiásticos y civiles. Toda esta escena está claramente detallada en el contrato de trabajo para el artista. En esta parte de la pintura, sin duda, el artista propuso exponer por medio de la representación facial a varios personajes aristocráticos de la época para así inmortalizarlos en la historia venidera. Esto obviamente es un juego anacrónico que utiliza El Greco, pues los personajes allí representados vivieron cientos de años después de la ocurrencia de la muerte del señor de Orgaz.

Al centro se aprecia a don Diego Ruiz, señor de Orgaz, que va a ser depositado con toda veneración y respeto en su sepulcro, y para esto han bajado San Agustín, y San Esteban. Don Gonzalo está representado al centro inferior, con armadura de acero bruñido, tomado por los santos como lo indica el contrato, de la cabeza y de los pies.

Como lo especifica el contrato, aparece a la izquierda también San Esteban, diácono y primer mártir de la iglesia católica, con cuyas manos sostiene los pies del protagonista. El santo aparece con una dalmática diaconal²²⁸, la cual lleva bordada la escena de su propio martirio, por lapidación hasta su muerte.

San Agustín, padre de la iglesia, está vestido con un rico ropaje litúrgico de obispo, con mitra²²⁹, todo bordado en oro. La mitra en su cabeza comprueba que el santo fue obispo de Ipona. En su capa el artista reprodujo a San Pablo, Santiago el Mayor y a Santa Catalina de Alejandría.

²²⁸ Vestidura litúrgica que se viste sobre el alba y cubre el cuerpo del diácono o subdiácono por delante y por detrás, con mangas anchas y abiertas. Se utiliza en las ordenaciones y demás ceremonias presididas por un cardenal u obispo. *Artículos religiosos* Dalmática diaconal. <http://www.articulosreligiososbrabander.es/dalmaticas/>. Consultada el 11 de abril, 2015.

²²⁹ Ornamento que usaba el sumo sacerdote en la cabeza. *Wikicristiano.org*. Mitra. <http://www.wikicristiano.org/diccionario-biblico/3229/mitra/>. Consultado el 11 de abril, 2014



Detalle inferior central de *El Entierro del Conde de Orgaz*. (Figura 16 – 4)

“Don Gonzalo Ruiz, señor de Orgaz está representado al centro inferior, con armadura de acero bruñido, tomado por los santos como lo indica el contrato, de la cabeza y de los pies”.

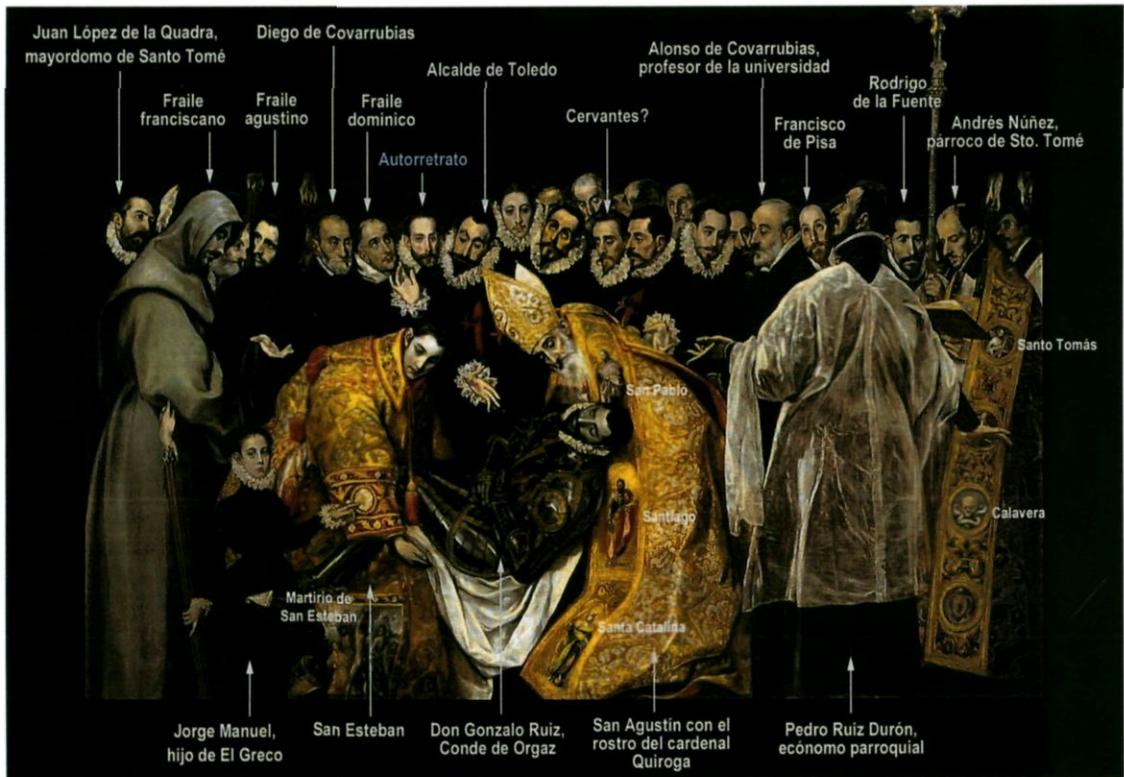
En primer plano apreciamos a un niño, retratado muy elegantemente, con traje de gala y golilla²³⁰. Con su mano izquierda indica al protagonista de la historia, el señor de Orgaz, pero no sigue la ceremonia como los demás participantes de la narración. En su bolsillo sobresale un pañuelo con la inscripción “*Doménico Theotocopuli 1578*”, fecha de nacimiento del hijo del pintor, y como marca de autoría de la obra.

Al lado de San Agustín, de espaldas, se ubica un sacerdote, quien parece estar absorto en la contemplación del alma de Don Gonzalo que asciende a los cielos. Otro sacerdote, pero situado de frente a su derecha, está a cargo de celebrar el responso fúnebre. Viste capa pluvial²³¹ negra con dorados, en la cual está dibujado el rostro de Santo Tomás, con una escuadra de carpintero y una calavera negra. Al lado de éste, encontramos a un personaje que porta la cruz procesional.

Las dos grandes áreas de la pintura se dividen por una hilera de señores y un crucifijo que corta esta línea de cabezas o la une con el estrato superior. Los personajes que se instalan en la hilera de la mitad inferior del cuadro se han descrito en tamaño real, entregando al observador una visión retratada de señores contemporáneos de El Greco, haciendo un juego de anacronismo con ellos y lo que la obra describe. Estos caballeros, cada uno tiene una expresión distinta, y ninguno, incluyendo los monjes a la derecha presenta una expresión de sobresalto a la visión del milagro. Por el contrario, la pareja de monjes pareciera que son los únicos que comentan el hecho milagroso. “*Los dos monjes conversan con absoluta normalidad. El milagro al que asisten no provoca en ellos asombro o conmoción: de este modo, el milagro se vuelve un hecho natural, cotidiano.*”

²³⁰ La golilla estaba formada por un cartón de tela almidonada que se sostenía por medio de un alambre y su forma se asemejaba a un plato. Se colocaba alrededor de la garganta por lo que debía resultar muy incómoda. Durante el Renacimiento se popularizó entre las clases pudientes el uso de cuellos de encaje. Esta moda surgió en Italia, más concretamente en la Corte de los Medici, y de ahí pasó al resto de Europa. *El Arte y demás Historias*. La golilla. <http://barbararosillo.com/2011/09/24/la-golilla/> Consultada el 11 de abril, 2015.

²³¹ Capa que llevan los sacerdotes o diáconos en los actos de culto divino que lleva capillo o escudo en la espalda. La capa pluvial tiene su origen en la romana *lacerna*, con la cual se confundía hasta el punto de servir en un primer momento las propias capas de príncipes o magnates que después se ofrecían al culto. Como esta prenda empezó a llevarse en las procesiones, fuera de los templos y se empleó para protegerse de la lluvia y del frío, se llamó *pluvial* en Italia, nombre que se ha conservado hasta hoy en el lenguaje eclesiástico. *Wikipedia*. Capa pluvial. http://es.wikipedia.org/wiki/Capa_pluvial. Consultada el 21 de abril, 2015.



Posible identificación de las figuras mundanas con personajes reales contemporáneos al artista. (Figura 17 – 4)

“Entre ellos se pueden distinguir miembros del clérigo, algunos nobles, otros letrados”.

Su charla añade a la escena apenas un murmullo, fácilmente de imaginar para el espectador sensible".²³² Algunos siguen la ceremonia con atención, otros miran al observador, otros fijan su vista en el cielo, algunos distraídos, otros casi en ensoñación. Entre ellos se pueden distinguir miembros del clérigo, algunos nobles, otros letrados, reconociéndolos por el cuello vuelto, y también miembros de la Orden de Santiago, identificados por la cruz roja bordada en su pechera negra²³³. Sobresale de la fila un caballero que mira directamente sin miedo al observador, ubicado encima de San Esteban. Es un autorretrato de El Greco.

De entre los muchos rostros que El Greco pintó en su obra, varios de ellos fueron personajes reales, contemporáneos, que el maestro conoció y que quiso inmortalizarlos como caballeros, nobles o clérigos. Varios autores a través de la historia se han dedicado a investigar a quiénes pertenecían dichos rostros. Es así que allí pudieran estar las caras del alcalde de Toledo, de algún descendiente del Conde de Orgaz, del mozo de la iglesia que conoció a El Greco mientras realizaba la obra y que accedió a posar para él, etc. La intención de esta investigación no es descifrar las identificaciones de cada uno de los personajes retratados en el cuadro, y comprobar su veracidad, sino revelar la idea detrás del tema del entierro del Conde de Orgaz, por lo que no ahondaremos en dicha reflexión.

El negro es el coprotagonista de esta escena; el luto y la seriedad de los semblantes de los dolientes dramatizan el ambiente. Esta fila de caballeros un poco desordenada contrasta con el orden superior, pues en partes se observa la línea en dos planos o filas.

²³² V.V.A.A. *Grandes Maestros de la Pintura. El Greco*. Editorial Sol90. Barcelona, España. P. 58.

²³³ La insignia de la Orden es una cruz gules simulando una espada, con forma de flor de lis en la empuñadura y en los brazos. Las dos flores de lis de las extremidades laterales representan el *honor sin mancha*, que hace referencia a los rasgos morales del carácter del Apóstol. La espada representa el carácter caballeresco del apóstol Santiago y su forma de martirio, ya que fue decapitado con una espada. También puede simbolizar, en cierto sentido, tomar la espada en nombre de Cristo. Se dice que su forma tiene origen en la época de las Cruzadas, cuando los caballeros llevaban pequeñas cruces con la parte inferior afilada para clavarlas en el suelo y realizar sus devociones diarias. En realidad la historia nos indica que surge en la España de la Reconquista, tras la Batalla de Clavijo (23/5/844). Wikipedia. Cruz de Santiago. http://es.wikipedia.org/wiki/Orden_de_Santiago. Consultada el 11 de abril, 2015.



Detalle de *El Entierro del Conde de Orgaz*. (Figura 18 – 4)

“Jorge Manuel, hijo de El Greco”.



Detalle de *El Entierro del Conde de Orgaz*. (Figura 19 – 4)

“La inscripción que lleva el pañuelo que asoma de sus ropas, que señala la fecha de su nacimiento y el nombre del artista.”

Como dijimos, muchos autores han analizado e identificado a varios de los personajes en el cuadro, pero sólo han coincidido unánimemente en tres: en primer plano a la izquierda de la obra, un niño mira al observador directamente, parado e indicando con su mano al protagonista.

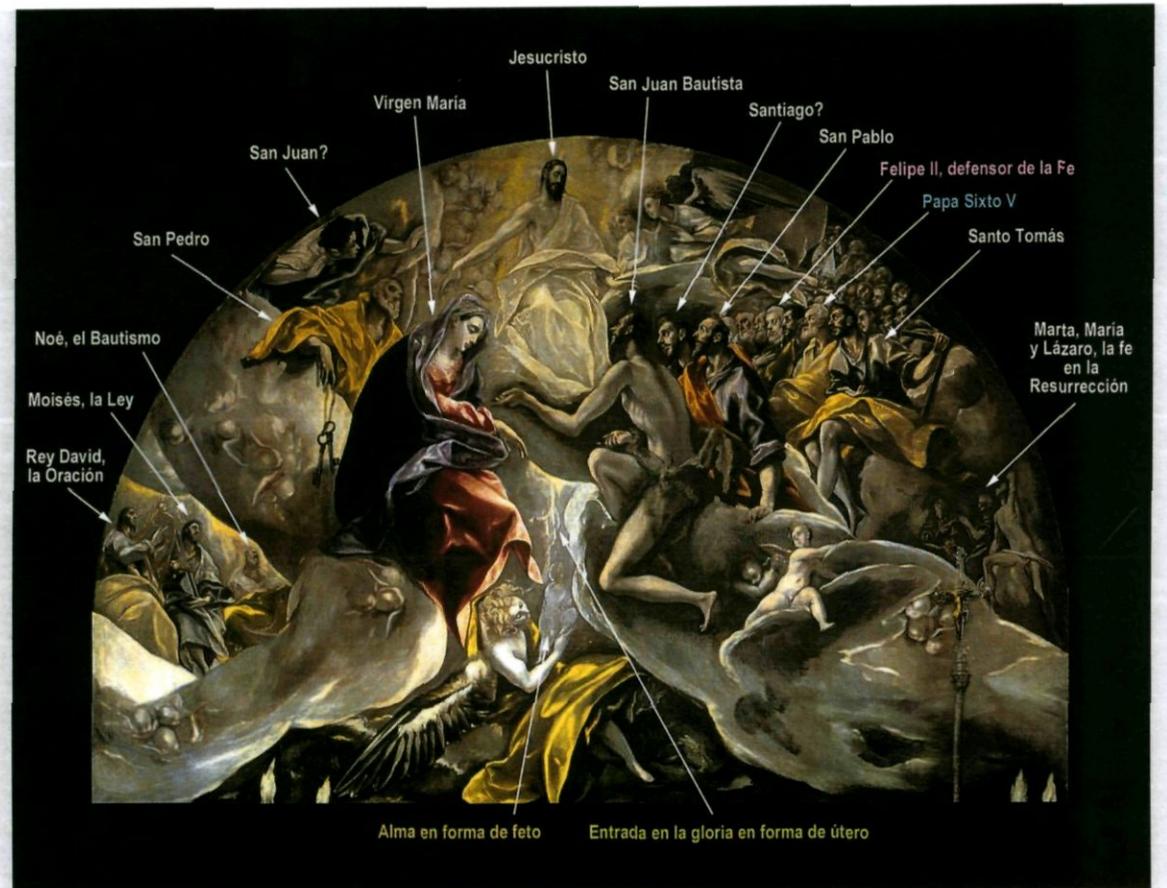
Es Jorge Manuel, hijo de El Greco, a la edad de 10 años. Esto se puede comprobar leyendo la inscripción que lleva el pañuelo que asoma de sus ropas, que señala la fecha de su nacimiento y el nombre del artista. El hombre de barba blanca, ubicado de semiperfil al centro derecho es Alonso de Covarrubias, clérigo muy amigo del artista.

La parte superior nos entrega una visión celestial, protagonizada por Cristo, glorioso, luminoso, vestido de blanco, entronado como juez de los vivos y muertos, pero con misericordia, con su rostro sereno; la Virgen, que acoge maternalmente el alma del señor que se aproxima al cielo, muchos ángeles, santos y personajes importantes ya fallecidos.

En la parte central se ubica un ángel que se encarga de transportar el alma de Don Gonzalo. Sujetándola, la introduce entre nubes al ámbito celestial. Es una crisálida que toma la forma de un niño y que posteriormente analizaremos en detalle.

La zona celestial superior es otra realidad, colmada de luz, lo cual contrasta con la parte inferior.

El espacio más iluminado del cuadro lo ocupa Jesucristo, el cual viste de blanco, en gesto de juez de vivos y muertos, ordenándole a San Pedro que abra las puertas del cielo porque viene entrando una nueva alma al cielo. La Virgen acoge maternalmente el alma del señor de Orgaz. Están presentes también San Juan Bautista arrodillado, clamando por el alma del señor de Orgaz, y los bienaventurados. Los ubicados a la derecha de Jesucristo, lo miran como en una súplica de intercesión por el recién fallecido. San Pablo está representado con ropajes violeta, acompañado de Santo Tomás, con la escuadra, vestido de verde y amarillo; el rey Felipe II, el Papa Sixto V y el arzobispo de Toledo, Gaspar de Quiroga.



Detalle superior central de *El Entierro del Conde de Orgaz*. (Figura 20 – 4)

“La zona celestial superior es otra realidad, colmada de luz, lo cual contrasta con la parte inferior”.

Debajo de los bienaventurados se representa un grupo cuyas figuras aparecen tenuemente, entre ellas un hombre desnudo y dos mujeres, una de ellas podría ser María Magdalena, pues porta un frasco de perfume. San Pedro se ubica a la izquierda, vestido con ropas amarillas y las llaves del Reino en sus manos.

En la parte izquierda se suman figuras que contemplan y que pueden ser personajes del Antiguo Testamento, como el rey David, con un arpa; Moisés, con las tablas de la ley y Noé, con el arca. San Pablo Apóstol, con la espada de su martirio; Santiago el Mayor, con indumentaria que asemeja la de un peregrino y con la concha. María Magdalena, con los cabellos desordenados y San Sebastián con las saetas de su martirio. Llenan la escena ángeles y almas de niños.

Luego de haber descrito la narrativa y anécdota que esta obra presenta al espectador, y antes de comenzar nuestro análisis temático de ella, quisiéramos realizar un corto análisis estilístico, basándonos en las ideas de H. Wölfflin sobre las diferencias y contrastes entre las características de estilo del Renacimiento y el Barroco, que *El Entierro del Conde de Orgaz* puede presentar al observador.

Lo primero que debemos tener en cuenta es que el análisis siguiente no negativiza la aceptación histórica y general de que *El Entierro del Conde de Orgaz* es de estilo manierista, de acuerdo a la mayoría de los textos especializados. Este estilo siguió al alto Renacimiento desde 1520 hasta alrededor de 1590, y se visualiza por muchas características que podemos observar en la obra del El Greco, como las figuras con sus cuerpos elongados desproporcionadamente, el uso de la luz, colores brillantes, artificialidad y falta de profundidad. Dicho lo anterior, propongo el siguiente análisis:

La obra pictórica de El Greco se puede dividir en dos pinturas: la inferior, que relata la muerte del señor de Orgaz y la superior, que narra el ascenso del alma de difunto hacia los cielos. La parte inferior está pintada como una obra renacentista y la parte superior tiene características propias de lo que Wölfflin llamaba estilo barroco.

Al comenzar a desglosar esta idea, recordemos que Wöllflin opone el concepto lineal renacentista al pictórico barroco. Por lo lineal el autor entiende que todas las figuras y todas las formas significativas situadas entre las figuras y su alrededor están claramente perfiladas. Los límites de cada elemento sólido, humano o inanimado donde se presentan los partícipes de la muerte de don Gonzalo (sacerdotes, obispos, testigos, nobles y caballeros) están definidos y son claros, cada figura está uniformemente iluminada y se destaca energicamente como una pieza escultórica.

Al subir la visión y centrarnos en la parte superior de la obra, las figuras no están iluminadas por igual, sino fusionadas en un conjunto, vistas a través de una luz procedente de una única dirección, que proviene desde arriba de la figura de Cristo, la cual revela algunas partes y oscurece otras, especialmente la muchedumbre del costado izquierdo de Jesús. Los contornos se pierden en las sombras, las rápidas pinceladas unen las formas separadas en vez de aislarlas entre sí.

Wöllflin señala que en la pintura renacentista se aprecia una visión en superficie, es decir, que los elementos de la pintura están distribuidos en una serie de planos paralelos al plano del cuadro. Así, apreciamos que en un primer plano se localizan el fraile franciscano, el niño, San Agustín, don Gonzalo Ruiz, San Esteban, un sacerdote que dirige la ceremonia y otro que lleva los símbolos del ritual. En segundo plano están todos los testigos del entierro. En contraste, en la parte superior hay una multiplicidad de planos no definidos que dibujan sinnúmero de líneas horizontales, verticales y diagonales, que permiten que la visión del observador se mueva libremente por ellas.

Otra de las características que Wöllflin analizó en las pinturas renacentistas y barrocas es lo que él denominó las formas abiertas y las formas cerradas. En la forma cerrada del cuadro renacentista todas las figuras están equilibradas dentro del marco del cuadro, lo cual se aprecia claramente en la parte inferior de la obra. La composición está basada en líneas verticales y horizontales que se hacen eco de la forma del marco y de su función delimitadora. Los personajes situados a cada lado cierran el cuadro con energicos trazos verticales. La forma cerrada transmite una impresión de estabilidad y de equilibrio, y se observa una tendencia hacia la disposición simétrica.

En la forma abierta característica de la pintura barroca, las enérgicas diagonales contrastan con las verticales y horizontales del marco. Las líneas diagonales no sólo aparecen sobre la superficie del cuadro, sino que también se arrastran hacia la lejanía. Claramente, en la parte superior de la pintura en cuestión encontramos una composición más dinámica debido fundamentalmente al juego de líneas que señalamos, el cual sugiere movimiento y está llena de efectos momentáneos que se oponen al tranquilo reposo de la pintura renacentista opuesta inferior.²³⁴

Otra de las características que Heinrich Wölfflin detallaba para aseverar que una obra era de estilo Barroco es el gusto por la teatralidad, por lo escenográfico y lo fastuoso, todo lo cual lo apreciamos en *El Entierro*. En la obra de El Greco, aparte de un cierto *horror vacui*, percibimos algo de puesta en escena de una narrativa milagrosa sobre un personaje del pasado. Todos los personajes parecen estar sobre un escenario representando aquella escena y el sacerdote que dirige la misa funeraria, de espaldas al público, pareciera liderar el drama. Pero hay algunos críticos de arte que, al analizar estilísticamente el cuadro de El Greco, dan cuenta de su influencia bizantina, como por ejemplo en el tema de la escena familiar santa, de María, Cristo y San Juan Bautista, que al mezclarse con las características de la pintura occidental, el artista renueva su estilo, haciéndolo único, rompiendo las reglas de las escuelas convencionales. De acuerdo a la descripción del estilo pictórico de la obra, solamente nos interesa entregar las características que hemos señalado, para reflexionar a continuación sobre la problemática de esta tesis. Todo esto da cuenta de que El Greco aprovechó de incorporar en esta obra algunas características de estilos anteriores a su época, del estilo propio de su tiempo y, siendo pionero de su tiempo, anticipó características estilísticas de tiempo futuro. Nuestro análisis de la obra *El Entierro del Conde de Orgaz* se basa fundamentalmente y básicamente en la forma en que el artista trabaja la temática referente a la muerte con características propias del Barroco como concepto que sobrepasa los límites de estilo pictórico. Es decir, trataremos de comprobar que la forma con la cual El Greco trata el tema central de esta obra, la muerte, tiene características propias del Barroco, a pesar de que su estilo artístico es ampliamente reconocido como manierista, como lo señalamos anteriormente.

²³⁴ Woodfor, Susan (2008): *Cómo Mirar un Cuadro*, Gustavo Gili, Barcelona. P.p. 90- 93.

Contractualmente, como afirmamos, a El Greco se le detalló cómo debía representar la zona inferior, dejándole total libertad para desarrollar la zona celestial. Y esta circunstancia le permitió al artista explayar con total creatividad su inspiración pictórica.

La zona terrenal reproduce exactamente una misa de difuntos barroca. Esta ceremonia, como muchas otras ceremonias religiosas de la época, es parte de la cultura del Barroco, de acuerdo al análisis ya estudiado de José Antonio Maravall. Si evaluamos esta etapa de la historia como una época, el Barroco es un sinfín de características sociales que se reflejan en el ámbito de la cultura, la cual es masiva, conservadora y dirigida. Es una sociedad que está dirigida por las autoridades civiles y también religiosas, las cuales manipulan los gustos del pueblo y velan por la aplicación del Concilio de Trento. Y a pesar de que dicho estatuto defendía la moderación en las exequias, la pompa funeral del Barroco se vestía con frecuencia con características casi festivas, o al menos se podía plantear como un acontecimiento público. *“El ritual de los cortejos acompañados de clérigos, órdenes religiosas, cofradías, repique de campanas y música constituía ceremonias de gran relevancia social, que tenían su exponente más vistoso en el levantamiento de monumentos efímeros y su consecuencia más duradera en la construcción de capillas funerarias”*²³⁵

Para llevar a cabo sus objetivos, la cultura barroca debe conmover al hombre, es decir, debe apelar a los sentimientos y emociones del receptor, que es lo que el artista provoca con esta obra. Es por eso que esta época se caracteriza por un despliegue inusual de medios visuales y auditivos en las fiestas barrocas, tanto civiles como religiosas. La imagen juega un rol primordial como herramienta eficaz para evangelizar didácticamente. *“A partir del Concilio de Trento, los inquisidores habían entendido la terrible eficacia de la imagen que permitía expresar conceptos abstractos o misteriosos secretos sin tener que recurrir al lenguaje escrito. La imagen ofrecía la posibilidad de juntar lo sensible con lo intelectual, y de transformar las ideas en símbolos.”*²³⁶. Por lo tanto, el papel que se le atribuía a las imágenes que se desplegaban en una ceremonia religiosa, como en este caso una misa funeraria con velas, ropajes representando historias bíblicas, era fundamental para

²³⁵ Urquizar Herrera, Antonio. *El Horizonte Funerario y los Límites de la Apreciación estética. La Promoción Diferida en el Encargo de la Obra Artística Durante el Barroco*. Universidad de Córdoba. <http://www.upo.es/depa/webdhuma/areas/arte/3cb/documentos/017f.pdf>. Consultado el 24 de abril, 2015.

²³⁶ Parello, Vincent. *Una fiesta barroca en tiempos de Carlos II: el auto de fe madrileño de 1680*. Les Cahiers de Framespa. <http://framespa.revues.org/794>. Consultado el 24 de abril 2015.

la emoción de las masas. La ceremonia debía provocar en el espectador reacciones, que podían ser de admiración, temor, piedad o alegría. Y estas emociones debían contagiarse en el tumulto de gente que participaba de la ceremonia, y es por eso que las reuniones debían ser masivas para provocar este sentimiento colectivo. El contrato de la obra de El Greco explicitaba que debía haber una multitud de personas testigos y allí estaban, todas presenciando el milagro y la misa de difuntos del señor de Orgaz. El conjunto de la comunidad de los fieles, comulgaba con el mismo objetivo de ver el alma del difunto ascender a los cielos. Si observamos la celebración de la misa de difuntos como un espectáculo, veremos que todo allí se pone en movimiento para provocar el sentimiento en el participante, para llamar la atención del afecto más que del intelecto, al corazón más que a la razón, como un sermón visual para las masas. Esta multitud de testigos participa de la ceremonia ritual fúnebre con total normalidad. Pareciera que observan con habitual presencia a San Agustín y a San Esteban, los cuales están representados como miembros jerárquicos de la iglesia y no como santos con aureola, lo cual era lo habitual en estos casos.

En primer plano están el párroco que parece guiar la ceremonia, el único en la obra que está de espaldas al público, el obispo (San Agustín), el diácono (San Esteban) y el paje (Jorge Manuel) y el sacerdote con la cruz procesal. Además de ser una ceremonia religiosa, la misa fúnebre procuraba difundir los ideales de la Contrarreforma, elaborados durante el Concilio de Trento (1545-1563). Y así lo plasmó también El Greco en su obra, pues toda la emblemática inquisitorial se remitía al culto de los santos y a los mártires, los cuales están presentes en *El Entierro del conde de Orgaz*, tanto como personajes protagonistas como imágenes de subcuadro en el ropaje de los representados. Así destacamos la imagen del martirio de San Esteban, inmortalizado en la parte inferior de su ropaje; Santa Catalina, Santiago y San Pablo en las vestimentas de San Agustín. Punto importante en dicho Concilio fue también la puesta en valor de la intercesión de los santos y mártires para la salvación de las almas, lo cual queda de manifiesto en la iconografía superior, en donde aparecen además de Noé, Moisés y San Pedro, una muchedumbre de almas, incluyendo al Rey Felipe II, que claman por el ser que llega a los cielos.



Detalle central inferior de *El Entierro del Conde de Orgaz*. (Figura 21 – 4)

“El hombre ya fallecido está en los brazos de la Iglesia Católica”.

Como lo señalamos en el capítulo anterior, la iconografía de la muerte de los santos permitía poner ante los ojos de los fieles el trance de los últimos momentos de estas vidas como elemento ejemplificador y didáctico. De esta forma, el devoto, no sólo hacía suya la forma de vivir del santo, sino también su muerte, la cual, gracias a su buen vivir, tenía características de bella, pues su tránsito de esta vida a la otra había sido sin violencia, incruenta y dulce. En Europa existió un gusto por las pompas fúnebres, con apoteósicas honras a los difuntos, ya sean monarcas, autoridades eclesiásticas o nobles. Eran verdaderas celebraciones, porque, a pesar de que era un drama la pérdida de personajes públicos, no era una tragedia, ya que el pueblo entendía que el personaje llegaba a un lugar privilegiado cerca de Dios, en donde intercedería por todos ellos. Es por esto que el sentimiento popular oscilaba entre la pena por la muerte del difunto y la alegría de tener alguien cercano en el cielo.

La cuestión de esta obra es precisamente la muerte y la trascendencia del alma. Todos los personajes de la pintura están confrontados a la realidad de la muerte, que se observa primera y básicamente en el gris pálido del semblante del señor de Orgaz.

Pero a la vez, no se evidencian rastros de nada lúgubre en la pintura, nada en estado depresivo o melancólico. Todo lo contrario, los gestos faciales de los hombres que rodean al muerto no demuestran pena ni pesar, sino más bien una cierta esperanza, pues es la muerte vista a la luz de la fe. Rodeado por el monje franciscano por la derecha, el párroco y otro clérigo por la izquierda, el cuerpo del señor de Orgaz es llevado en andas por San Esteban y San Agustín, los cuales están vestidos con hermosos ropajes eclesiásticos, indicándonos sus puestos en la jerarquía eclesiástica. Todo esto nos da cuenta de que el hombre ya fallecido está en los brazos de la Iglesia Católica, la que reverencialmente se inclina sobre él, evidenciando de esta forma una preocupación por su cuerpo y su alma, incluso en el momento extremo de la muerte, para darle un digno descanso.

En su obra, El Greco nos entrega magistralmente la representación de las dos dimensiones de la existencia humana: en la inferior podemos apreciar el ámbito de la muerte, en la superior se nos despliega en plenitud el cielo y la vida eterna. Es el horizonte cristiano de la vida ante la muerte, con Jesucristo iluminando el camino.

La creencia cristiana nos habla de que el cuerpo es puesto bajo tierra, enterrado, devuelto a la tierra, esperando la resurrección. Así, el cuerpo ya no es más la cárcel del alma, pues éste se transfigurará para resucitar. El Greco se representa en la pintura mirándonos de frente, invitándonos a participar de este misterio, que está ejemplificado en la narrativa del milagro del señor de Orgaz. Para esto también hace partícipe a su hijo, que con su mano nos indica quién es el personaje central de la historia.

La producción de la obra nos regala una narrativa que comienza en el plano inferior y continúa en el superior. En el cielo reina Jesucristo resucitado, sentado en el trono, impartiendo su justicia a todas las almas del universo. Le indica a San Pedro que debe abrir las puertas del cielo porque está entrando una nueva alma para ser juzgada, que es la de Don Gonzalo Ruiz.

El lenguaje pictórico definido por El Greco para presentarnos el mundo celestial habla -además de la temática del alma siendo transportada a los cielos- de colores plateados, de figuras alargadas y fantasmales que flotan en un espacio y tiempo indeterminados, que desafían las leyes y la lógica de la materialidad para resignificar una realidad distinta a la terrenal. El factor de incongruencia que se presenta en el plano terrenal, se repite en el celestial, pues el artista nos entrega la visión de la imagen del Rey de España Felipe II, acompañando a todo el grupo celestial.

La Virgen está vestida con ropas rojas, pues es partícipe de la pasión de Cristo, y azules, haciendo notar que ella acompaña las esperanzas de las almas en su redención. *“La única figura del cuadro con colores vivos y contrastantes es la Virgen María. Es la manera en que El Greco subraya su presencia, y lo hace especialmente. Tras el Concilio de Trento, el dogma de la Inmaculada Concepción se convierte en bandera de la Contrarreforma y, en consecuencia, el culto mariano cobra gran protagonismo en la producción pictórica”*.²³⁷ Ella dialoga con el alma que sube a los cielos, acogiéndola tiernamente y siendo intercesora ante su hijo. Y con esto, El Greco se anticipa al papel que la Virgen tomará durante la Contrarreforma, y que se plasmará en muchas obras religiosas del Barroco. El papel de madre intercesora es uno de los argumentos contrarreformistas más utilizados, ya que con el objetivo de contrarrestar las doctrinas protestantes, la iglesia hará

²³⁷ V.V.A.A. Grandes Maestros de la Pintura. El Greco. Editorial Sol90. Barcelona, España. P. 58.

hincapié en la función de quien recibe un culto de hiperdulía²³⁸. Esta imagen de la Virgen María como intercesora de los hombres ante Dios y su hijo Jesucristo, como juez de las almas, también se presenta en la verbalización y en el texto escrito. Es así como se revaloriza junto a la figura materna de la Virgen, las letanías lauretanas, que oralizan la petición del creyente para que la madre de Dios juegue el rol de agente intermediario. En general una letanía es una plegaria que se compone de varias invocaciones cortas, que los fieles ejercitan en honor a Dios, de la Virgen o de algún santo de su devoción. Las letanías se practicaron desde muy temprano en la Iglesia Católica, incluso aconsejadas por San Pablo en uno de sus escritos: *“Recomiendo ante todo, que se realicen peticiones, oraciones, súplicas y acciones de gracias por los hombres de toda clase, por los jefes de Estado y todos los gobernantes, para que podamos llevar una vida tranquila y de paz, con toda piedad y dignidad”* (1 Tim. 2, 1-2). Específicamente, las lauretanas son una colección de letanías de la Virgen María que pasaron a ser las más famosas por práctica popular en los siglos XVI y XVII, y proceden del Santuario de la Virgen de Loreto en Italia. Debido a su popularidad, con los años se les fue agregando texto, enriqueciendo así la letanía original, de 50 invocaciones. La letanía lauretana comienza con diversas invocaciones a María como santa, luego en su papel de madre, prosigue con invocaciones en cuanto a virgen y finaliza presentando sus características de consoladora y auxiliadora de los hombres y reina de los que están en el cielo. Pero esta letanía no sólo pone en valor las características de la Virgen que mencionamos, sino que además el fiel debe encomendarse a su intercesión y por ello, después de cada invocación, debe añadir *“Ruega por nosotros”, “Intercede por mí”* o *“Apiádate de mí”*. Así el creyente pone de manifiesto su ruego por obtener la gracia de María como mediadora ante su Hijo, porque ha pecado o porque su muerte está próxima.

“...
-*Santa María,*
-*Santa Madre de Dios,*
-*Santa Virgen de las vírgenes,*
-*Madre de Cristo,*
-*Madre de la Iglesia,*
-*Madre de la divina gracia,*
-*Madre purísima,*
-*Madre castísima,*

²³⁸ Culto de hiperdulía. I. m. *Rel.* Culto que se tributa a la Virgen. RAE.
<http://lema.rae.es/drae/?val=hiperdul%C3%ADa>. Consultada el 12 de abril. 2015.

-*Madre virginal,*
 -*Madre sin mancha de pecado,*
 -*Madre inmaculada,*
 -*Madre amable,*
 -*Madre admirable,*
 -*Madre del buen consejo,*
 ...
 -*Virgen prudentísima,*
 -*Virgen digna de veneración,*
 -*Virgen digna de alabanza,*
 -*Virgen poderosa,*
 -*Virgen clemente,*
 -*Virgen fiel,*
 ...
 -*Reina de los ángeles,*
 -*Reina de los patriarcas,*
 -*Reina de los profetas,*
 -*Reina de los apóstoles,*
 -*Reina de los mártires,*
 -*Reina de los que confiesan su fe,*
 -*Reina de las vírgenes,*
 -*Reina de los santos,*
 -*Reina concebida sin pecado original,*
 -*Reina asunta al cielo,*
 -*Reina del Santísimo Rosario,*
 -*Reina de la familia,*
 -*Reina de la paz, (Ruega por nosotros)*
 -*Cordero de Dios, que quitas los pecados del mundo, (Perdónanos, Señor)*
 -*Cordero de Dios, que quitas los pecados del mundo, (Escúchanos Señor)*
 -*Cordero de Dios, que quitas los pecados del mundo, (Ten misericordia de nosotros)*²³⁹

Entendamos que la expresión “Santa María” se refiere a que en ella se encarga toda la obra de Dios y al mismo tiempo hace referencia a su trayectoria en la tierra, ejemplo de fe, esperanza y caridad. Además, al invocarla como santa, ilumina al creyente con el llamado que Dios hace de transitar por el camino de la santidad. Luego, la letanía le agrega el valor de madre al de santa, destacándose así el acontecimiento central de la vida y misión de María, sin la cual no hubiera sido posible el desarrollo de la Iglesia Católica. María es también virgen entre las vírgenes, refiriéndose a la manera única en que concibió a su Hijo

²³⁹ Barrera, Daniel, msp: Devocionario Católico: Virgen María. “Inquietud, Nueva, revista Católica de Evangelización” N° 99, mayo de 2001. http://www.devocionario.com/maria/lauretanus_2.html. Consultada el 1 de julio, 2015.

Jesucristo, dando prueba, entonces, de que éste ha venido a salvar al hombre. Y siendo la madre de Jesús, implica y subraya la característica de la encarnación divina, pues Dios a través de ella asume la naturaleza humana, es decir, María tiene la misión de darle humanidad a Dios a través de su hijo, no sólo a través de sus características corpóreas, sino también a través de actitudes y sentimientos humanos. Pero no sólo es madre de Cristo; además, es madre de la iglesia, pues desde el día en que Cristo muere, ella pasa a ser la madre de los discípulos, de los miembros de la iglesia que perdura en la tierra.

La Contrarreforma entonces pone en valor el culto a los santos, entregándoles mayor credibilidad frente a los fieles cristianos y resaltando los hechos históricos de dichos personajes. La labor intercesora de estos personajes también tiene que ver con lo que señalamos en el capítulo anterior sobre el *ars moriendi*, pues dentro de los actos para el bien morir debía existir la figura intercesora frente a Cristo Juez, que revalorizara los actos terrenales del difunto y que le sirvieran de herramienta de salvación. De este modo se les entrega primacía a los grandes de la corte celestial, iconizada en la obra de El Greco, como los primeros diáconos, los padres de la iglesia, los fundadores de órdenes religiosas, los ascetas, sacerdotes, obispos, papas, al igual que reyes, príncipes, que hubieren aportado al engrandecimiento de la iglesia y a la expansión de la Contrarreforma. Es por eso que la representación de la Virgen en obras pictóricas adquiere una nueva dimensión, pues ahora se debe poner énfasis en el concepto de inmaculada concepción y en la idea de virginidad, pues los protestantes negaron esta característica de la Virgen. “*El punto culminante de la representación iconográfica de la Virgen tiene lugar en el XVII con las glorificaciones y las imágenes de la Inmaculada. Hay, desde luego, una evolución en los asuntos, que pasan por la Coronación, la presencia de María junto a la Trinidad, la Anunciación, la Adoración de los pastores, la Epifanía, como intercesora al pie de la Cruz, hasta llegar a la imagen de la Inmaculada en el Barroco*”²⁴⁰.

²⁴⁰ Martino Alba, Pilar (2003): *San Jerónimo en el Arte de la Contrarreforma*. Memoria para optar al grado de doctor. Universidad Complutense de Madrid, España. p. 284.



Detalle central de *El Entierro del Conde de Orgaz*. (Figura 22 – 4)

“Este ángel es parte esencial en la transformación del alma, ya que sin su ayuda, ésta no podría sola hacer el camino de la salvación”.

El artista vuelca toda su imaginación en el tránsito de la tierra al cielo. Es el proceso semejante al de un parto del alma del difunto. El cielo y la tierra se unen por medio del alma de Don Gonzalo, que como una vulva materna, envuelve el feto. El alma del señor de Orgaz está en estado incorpóreo, en la mitad del camino entre la muerte y la existencia eterna, y su tránsito a la vida eterna es apoyado por un ángel. Este debe realizar una acción extenuante, visibilizada en su musculatura tensa, pues debe acompañar a la frágil alma a terminar su recorrido hacia la salvación. Es un alumbramiento a la nueva vida, que al igual que en la vida real, es un trance doloroso pero lleno de esperanzas. Contemplamos el misterio de la verdad revelada, pues el hombre ha nacido a la nueva vida, a la vida eterna. *“En el mismo centro de la composición, un ángel acomoda a la tímida y espectral alma de Ruiz a través de un angosto canal hacia la eternidad, literalmente estableciendo la promesa de salvación.”*²⁴¹ El alma es recibida por las maternas manos de la Virgen, que lo entrega a Jesucristo, redentor de los hombres. Esta alusión metafórica del útero, representado por una crisálida, intensifica el concepto cristiano de la experiencia de un segundo nacimiento, un renacimiento espiritual, sólo después que hemos pasado por la muerte. La resurrección es, por lo tanto, un símbolo del nacimiento, que es esperado por la Virgen. Este movimiento ascendente del alma del señor de Orgaz comienza en la mano del ángel asistente y termina en las mangas del vestuario de María. Este ángel es parte esencial en la transformación del alma, ya que sin su ayuda, ésta no podría sola hacer el camino de la salvación. El Greco, didácticamente, nos entrega la visión de la transfiguración del alma, con la ayuda de los seres celestiales, ya que sin su intercesión el proyecto no termina con éxito.

El ángel está en el centro de la pintura, diferenciando los dos espacios, superior e inferior, en los cuales también se diferencian los dos estados del ser. Por medio de la salvación, la muerte se transforma en vida, y este ángel es un signo vital de la fuerza transformadora.

²⁴¹ Tompkins Lewis, Mary. *A Vision of Faith*. The Wall Street Journal, <http://www.wsj.com/articles/SB10001424127887323415304578370621638609246>. Consultado el 18 de abril, 2015.

Arriba están observando el nacimiento a la eternidad todos los hermanos santos, para indicar que el hombre resucitado pertenece a la familia de los santos. El artista en su obra nos relata un hecho milagroso que acompaña la narración vital de un personaje real, pero a la vez, nos invita a reflexionar sobre la muerte y sobre la trascendencia del alma, entregando al observador una lección de teología. Las almas se desprenden del cuerpo cuando éste ya no tiene aliento vital y luego comienzan su camino hacia la otra vida, la vida eterna. Jesucristo las espera para que sean juzgadas y ellas pueden entrar por las puertas del cielo o pueden ser condenadas eternamente. Este proceso es apoyado por la Virgen y los ángeles, que son testigos del proceso y son intermediarios frente a Dios. También otros santos actores interceden en el proceso de recepción del alma del difunto como San Juan Bautista.

LA VIDA ESPEJO DE LA MUERTE EN LA IMAGINERÍA DEL RENACIMIENTO Y EL BARROCO

CONCLUSIÓN

Durante un recorrido por España, cercanos a las festividades del primero de noviembre paramos en un pueblito costero llamado Matalascañas. Nuestro alojamiento en ese lugar fue un hostel, casi una casa familiar, muy hogareña. Un poco inseguros, la noche del 30 de octubre nos fuimos a nuestra habitación, no sabiendo con seguridad si debíamos tener una reserva de caramelos, por si llegaban a golpear a nuestra puerta niños con la típica frase: “Dulce o travesura”. Nos dormimos sin que nadie acudiera con la petición. A la mañana siguiente, nuestra sorpresa fue grande, porque, además de verificar que nadie vino a interrumpir nuestro descanso durante la noche, descubrimos que el pueblo estaba invadido por enlutados peregrinos que hacían su procesión hacia el cementerio local. Ciertamente, Halloween quedó en su natal Norteamérica y su réplica chilena, pues los lugareños se habían dedicado a recordar a sus muertos de acuerdo a su tradición ancestral. El recuerdo de los que ya no están en esta tierra se acrecienta en ese día y en lugares como España es una fiesta, y en otros es ignorada, como en Estados Unidos, donde pasó a ser una fecha en donde el comercio festeja las aumentadas ventas de caramelos, disfraces y demás. Sin duda, ese hecho puede hacernos reflexionar de cómo vivenciamos la muerte y sus ritos en países que se supone hemos tenido un mismo desarrollo cultural occidental, pero que la presencia de la muerte y el recuerdo de los muertos tiene variantes en cuanto a tiempo y espacio históricos.

Las obras de artes visuales nos posibilitan el ejercicio de este recuerdo de personas y personajes que ya no están en esta vida, lo cual nos permite que ellos recirculen en un plano

simbólico de tiempo y espacio. Todo hombre tiene la posibilidad de tejer su historia y de construir sus relatos de vida, todo lo cual nos permite liberarnos de la muerte mediante el recuerdo. Finalizamos este escrito con un análisis comparativo de las obras en estudio, enfocándolo en los aspectos culturales y de visión de mundo de los tiempos históricos confrontados. Este ejercicio nos permite visualizar los sinónimos y contrastes no sólo de dos obras reconocidas universalmente y a través de la historia, sino que además nos brinda la posibilidad de constatar los cambios y permanencias de conceptos, ritos y recuerdos relacionados con la muerte desde el Renacimiento al Barroco.

Sin duda la gran diferencia visual entre las esculturas funerarias de la Sacristía Nueva de los duques de Nemours y de Urbino y *El Entierro del Conde de Orgaz* es la materialidad de la obra. Las primeras son esculturas adosadas a las murallas de la Sacristía Nueva, hechas de mármol de Carrara y la segunda es un óleo sobre tela dispuesto también en una edificación cristiana, como lo es la iglesia de Santo Tomás. Pero ambos tipos de arte, la escultura y la pintura, tienen la validez de entregar mensajes similares al observador, en cuanto al propósito de su construcción: ambas obras se planificaron para entregar a la historia el valor social de tres personajes que dejaron su huella en la comunidad en la cual vivieron. La idea fue perpetuar en la memoria colectiva presente y futura la imagen de hombres públicos, cuyo aporte a la época en que vivieron les permite prolongar su quehacer renacentista y barroco, inmortalizando su imagen real o idealizada por generaciones futuras. Ese fue el objetivo primario y básico para dar inicio a dos obras maestras. Pero la genialidad les permitió a sus autores – Miguel Ángel y El Greco- liberar su inteligencia y creatividad para expresarlas en toda su extensión. Sus obras superan este objetivo primario y nos entregan una lectura simbólica sobre la muerte y la trascendencia del ser humano, basándose claramente en los preceptos religiosos y filosóficos del Renacimiento y del Barroco.

Ciertamente, ambas obras fueron encargos realizados por gente interesada en que el objetivo de perpetuar la memoria de personajes importantes para la sociedad se cumpliera. La cripta funeraria de los duques de Medici fue encargada por miembros de esta familia que deseaban completar una gran obra en recuerdo de sus parientes más ilustres, y *El Entierro del Conde de Orgaz* fue encomendada por un religioso que deseaba que se hiciera

justicia con la memoria del señor de Orgaz, en cuanto a su generosidad hacia la comunidad de Toledo. A pesar de que las identidades de los personajes principales de las obras estaban claramente estipuladas, el acercamiento hacia ellas no fue el mismo.

La identificación de las figuras esculpidas de los duques de Medici no se condice con la realidad física. El artista se aparta de la verosimilitud que debiera tener el personaje con su representación y ni siquiera agrega sus nombres ni fechas de defunción. Sus figuras son idealizadas, representando a hombres jóvenes en la plenitud de sus vidas, sanos y fuertes. Miguel Ángel fue más allá al entregarnos un esquema de macro y microcosmos, en el cual despliega el universo mágico y simbólico de alegorías que dialogaban con sus principios, cumpliendo así el objetivo de acercarse a la divinidad como artista. En cambio, El Greco nos presenta un señor de Orgaz verosímil en cuanto a su figura física, a pesar de que ciertamente el artista nunca conoció al personaje. Al igual que Miguel Ángel, el cretense representa al personaje principal, Don Diego, en la plenitud de su vida, pues, de acuerdo a su fecha de defunción, 1323, él debe de haber fallecido alrededor de los 70 años. Esta manipulación de la *vera esfigie* nos indica que el difunto está representado en la plenitud de su vida, lo cual concuerda con el espíritu cristiano de que los cuerpos resucitarán en su plenitud, pues la idea es la trascendencia del ser humano, que encarne las cualidades intelectuales y físicas en su máxima potencialidad. Esta personificación clara y perfecta se puede apreciar tanto en las figuras totalmente idealizadas de los duques de Medici y en la personificación del señor de Orgaz. De alguna manera existía un diálogo entre la representación y el ideal del personaje público difunto, por cuanto el arte sepulcral tomaba aspectos de la vida del fallecido, manifestaba sus virtudes, y daba a entender que si su fama era virtuosa, podía trascender y vencer al efímero suceso de vivir.

La imagen de la Virgen María está presente en ambas obras, intermediando el proceso de la muerte. Por una parte, las caras de los duques de Medici se direccionan hacia la imagen de la Virgen con el Niño, situada dentro de la Sacristía Nueva, verificándose un diálogo visual entre los tres personajes. Aquí la imagen de la Virgen es de intercesora de las almas de los difuntos duques, siendo potenciada por la presencia del Niño lactando. Miguel Ángel ha posicionado a la Virgen María y también a los santos Cosme y Damián para que participen en el proceso de intercesión de las almas del duque de Nemours y del duque de

Urbino. Por su parte, en *El Entierro del Conde de Orgaz*, la Virgen María juega el rol de receptora del alma del conde. Ella es la maternal figura que presenta a Cristo Juez el alma que está llegando a los cielos para su salvación. El Greco ha localizado, además de la Virgen María, a un sinnúmero de santos y padres de la iglesia como testigos del proceso de salvación de la muerte de don Diego. Pero aquí la Virgen juega un rol más participativo, pues la doctrina de la iglesia asevera que la Madre de Cristo y los santos deben concurrir activamente en este proceso.

Los testigos de la evolución que sufren los difuntos de la muerte a la trascendencia del alma son pocos en la obra de Miguel Ángel y muchos en la de El Greco, pero ambas tienen que ver con la idea del *ars moriendi*, que solicitaba la presencia de testigos de la buena vida del difunto, lo cual le permitía tener una buena muerte. La familia Medici en general se caracterizó no solo por ser ejemplo de buen vivir cercano a las artes, la cultura y la organización de las ciudades, sino también por el buen hacer cristiano, legando iglesias, como la de San Lorenzo, en donde se ubica la Sacristía Nueva. Los duques que yacen en la Sacristía Nueva fueron autoridades civiles y militares de sus sociedades, que participaron activamente por el bienestar de sus comunidades. El señor de Orgaz se caracterizó por realizar obras que tendieron a obtener una buena muerte. Sus actos y donaciones le permitieron obtener la gracia de una buena muerte, pues el hombre debía prepararse para, al final de sus días, poder tener una muerte buena, que conllevara a la salvación de su alma. El señor de Orgaz cumplió con lo dictado por la Iglesia Católica de prepararse para una buena muerte, pero no sólo fue un buen cristiano al final de sus días, sino que fue un ejemplo a seguir por sus méritos y dedicación religiosa. Así, su buen vivir le permitió disfrutar de un *ars moriendi* acorde a su estilo de vida cristiano. Recordemos aquí que *ars moriendi* es el arte del buen morir, y como la palabra arte la han definido muchas personas a través de la historia, propongo considerar la de Tatarkiewicz, que señala que arte es una actividad realizada por el ser humano con una finalidad estética y a la vez comunicativa, por medio de la cual podemos expresar nuestras ideas, emociones o nuestros conceptos de mundo, a través de materialidades²⁴². Y entendiendo que es una actividad humana, debemos consensuar que ésta implica un ejercicio de razonamiento, planificación y dedicación con

²⁴² Tatarkiewicz, Władysław (2002): *Historia de la estética I. La estética antigua*, Madrid: Akal, .p. 63-67

un objetivo comunicacional. Por lo tanto, *ars moriendi* implica una actividad presente en el razonamiento humano de la época, con características positivas, pues es un ejercicio realizado con esmero y aplicación. Además, recordemos que al hombre renacentista y barroco, que participó activamente del *ars moriendi* le interesaba intervenir en el ritual de su propia muerte, porque creía que en ella su propia individualidad actuaba en forma activa y definitoria. El personaje no sólo era protagonista de su vida sino también de su propia muerte.

Siendo las obras en discusión representaciones de personajes conocidos popularmente en sus comunidades, entendemos que el tratamiento de la imagen por parte de los creadores fue semejante al enfoque del héroe antiguo. Sus vidas fueron importantes para la sociedad en que vivieron. Y aquí replanteamos lo que señalaba Pierre Vernant sobre la importancia del héroe griego, cuya visión ha traspasado las épocas y ha sido transversal para la cultura de occidente. En el desarrollo de su teoría sobre el héroe griego-hombre público, el autor afirma que el cuerpo para éste va adquiriendo características y potencialidades, que con el pasar de los años disminuyen. Por lo tanto, el estado de plenitud es momentáneo y es así que ambas obras nos presentan a los protagonistas en su plenitud. En las esculturas funerarias de los duques de Medici, los protagonistas además están idealizados y no tienen relación con las características físicas reales de los personajes. Las obras nos ofrecen la visión de la muerte del héroe, que muere sin la problemática de la decrepitud del cuerpo producto de la vejez. El héroe no tiene que enfrentar la fatalidad de la muerte; por el contrario, tiene una muerte gloriosa. Al igual que él, los personajes representados en las obras en estudio pasan a una nueva condición social, pues su existencia no ha desaparecido y ha pervivido en la memoria colectiva en forma estable. Ellos han obtenido lo que para el común de los mortales implica la consagración de la excelencia. Es el estado de gloria inmortal, que le permite al héroe y a nuestros personajes permanecer vivos para siempre como modelos a seguir por la comunidad que los admira y como ejemplo para todos los que observan con arrobamiento estas creaciones. El monumento funerario y la pintura al óleo que discutimos aquí dan visibilidad a los personajes que presentan, a sus vidas y valores. Por el contrario, el olvido es como morir nuevamente, porque el recuerdo muere en la memoria. Y gracias a estas obras no olvidamos

a las personas a las cuales aluden, a pesar de que una de ellas no detalla la identificación de los difuntos.

La conciencia de la muerte hace que el hombre del Renacimiento y del Barroco pueda advertir los signos que ella manifiesta. Es lo que Phillipe Aries llamaba “la muerte domesticada”. Era la muerte esperada y por lo mismo era encomendada a Dios. Los *moribundos yacían en su lecho de muerte y los testigos de ella hacían presencia alrededor del cuerpo*, pues la ceremonia que seguía era pública y organizada. Era la muerte domesticada, pues era esperada, y por lo mismo, preparada durante toda la vida.

En ambas obras la muerte en tanto que domesticada se vive con tranquilidad, y los rostros tanto de los difuntos como de todos los testigos, ya sean del orden espiritual como del mundo real, reflejan la paz interna, convencidos de que la muerte de estos difuntos es sin dolor ni angustia, ni menos temor por su presencia. La grandilocuencia de la escena de la muerte del señor de Orgaz da cuenta de la dramatización barroca de las ceremonias de la época, en donde el gran teatro del mundo llena la escena con personajes que no dejan espacio al vacío.

Tanto los duques de Nemour y de Urbino, como así también el señor de Orgaz llevaron una vida activa al servicio de sus comunidades, lo cual los hizo ganadores de la salvación de sus almas. Sus registros como personajes públicos los diferenciaron de muchos otros que no tuvieron una vida tan dedicada al servicio de sus sociedades. Por ello, y con la intercesión de los santos y de la Virgen, la imaginería los cubrió de la ayuda espiritual para que sus almas estuvieran en la presencia de Dios para la eternidad.

Siendo ambas obras de estilos y épocas diferentes, lo cual se refleja en el orden estético de sus *facturas*, sus autores *permitieron dar visibilidad a conceptos, criterios y aspectos culturales que facilitan al espectador de cualquier época posterior encontrar las claves para conocer sus significados*. Esto hace que una obra sea una obra de arte, pues nos entregan más que una anécdota en la historia de la humanidad. Ellas nos conmueven y también apelan a nuestros sentimientos y emociones, pues con ello llegan más directamente al interlocutor.

Nuestra hipótesis en este estudio era verificar si la imagen del personaje difunto se reflejaba en la iconografía de la obra de arte como un espejo de la vida de éste. Pero ciertamente, estas obras nos han permitido conocer más allá de las terrestres vidas de los duques de Nemour y de Urbino y del señor de Orgaz. La problemática de la muerte y la trascendencia del alma es el tema principal de ambas obras, que nos han permitido no sólo entregar la visión de la muerte de la sociedad renacentista y barroca, sino además racionalizar la discusión sobre la muerte y cómo la imaginería de ésta ha cambiado a través de la historia.

Nuestra elección de la obra *El Entierro del Conde de Orgaz* de El Greco como pionera en la representación barroca del sentido de la muerte, se justifica por la forma en que el autor trató el tema de la obra mortuoria con características propias del Barroco. Su puesta en escena de la misa barroca, de la importancia de la Virgen María como intercesora del alma del difunto, el sentido que entrega del *ars moriendi* en esta obra, y los acercamientos que detallamos en el Capítulo IV nos posibilitan abrir una temática barroca mortuoria a esta obra de El Greco, que sin duda fue un precursor de estilo.

Teniendo en cuenta lo anterior y para realizar un ejercicio de acabado del estudio del tema mortuorio en el barroco con dos obras que reflejan puramente el estilo, revisaremos *Jeroglifos de las Postrimerías*, del sevillano pintor y grabador barroco Juan Valdés de Leal.

Las alegorías *Finis Gloriarum* (el fin de las glorias mundanas) e *In Ictu Oculi* (en un abrir y cerrar de ojos) fueron ejecutadas en 1672 para la iglesia del Hospital de la Caridad de Sevilla. En ellas el tema macabro alude al asunto de la *vanitas*, que detallamos en el Capítulo III, y que da cuenta de la caducidad de los bienes temporales y la brevedad de la vida terrena, que fueron los asuntos centrales del eje temático artístico del barroco. Sin duda, Valdés fue un pintor que en su obra se puede percibir a un artista de su tiempo, por el movimiento, la riqueza del color y la temática de sus creaciones.



Juan De Valdés Leal, *In Ictu Oculi*, 1671. Hospital de la Caridad (Sevilla). 220 x 216 cm. Oleo sobre lienzo. (Figura 1 – 5).



Juan De Valdés Leal. *Finis Gloriarum Mundi*, 1671. Hospital de la Caridad (Sevilla). 220 x 216 cm. Oleo sobre lienzo. (Figura 2 – 5).

En la pintura *In Ictu Oculi* el maestro entrega noticias de la llegada inesperada de la muerte, que obliga al hombre a dejar de lado sus glorias mundanas, sus pertenencias y sus placeres que disfruta en la tierra. Para esto, el pintor se aprovecha de la imagen tétrica de un esqueleto, que apaga la llama de la vida, localizándose por sobre varios objetos que aluden a los poderes humanos. El texto *in ictu oculi*, en un abrir y cerrar de ojos, nos enfatiza el hecho de que la muerte llega repentinamente, sin aviso, y apaga la vida humana, que simboliza la vela, y que para esto el pecador que desea salvar su alma, debe estar preparado. En la inferior de la composición, se despliega una serie de objetos simbólicos de la vanidad de los placeres. Se distinguen báculos, mitra, capelo, corona, cetro, etc., pues ni las glorias eclesiásticas ni las reales se podrán escapar a la muerte. La muerte pisa el globo terráqueo, indicándonos que trata a todos por igual. La penumbra del fondo entrega un clima dramático y simbólico a la vez, sugiriendo que la muerte transita entre tinieblas.

En *Finis Gloriam Mundi*, Valdés entrega la imagen de una cripta con cadáveres corroídos y semidestruidos por insectos. En primer plano, se aprecia la figura de un obispo y de un caballero, que esperan el juicio final, el cual está representado por una balanza sostenida por la mano de Cristo, en la cual se sopesan las virtudes y los pecados de las almas de los difuntos pecadores. El plato izquierdo lleva la leyenda “ni más”, con los símbolos de los pecados capitales que nos encaminan a la condenación eterna, y en el plato derecho se lee “ni menos”, con la decoración de elementos relacionados con la virtud, la oración y la penitencia. Es decir, no se necesita hacer más para caer en el mortal pecado ni se debe hacer menos para salir del pecado. La balanza está nivelada, pero es el cristiano el que, con ayuda de su libre albedrío, puede inclinarla hacia uno y otro lado. Al fondo del cuadro se aprecia un conjunto de esqueletos, una lechuza y un murciélago (animales de las tinieblas). La luz utilizada en esta obra es totalmente dramática, al entregar un sentido teatral a los cadáveres del primer plano, gracias a un foco principal que proviene del fondo izquierdo.

Estas dos obras nos inundan con impactantes escenas, facturadas con un dramático realismo, y nos hablan de cómo el hombre barroco se debe preparar para su muerte y el

juicio final. Este hombre está consciente de que sólo conseguirá la salvación eterna si ha practicado las obras de caridad. Este concepto está individualizado en la obra ya analizada de El Greco, pero la obra de Valdés de Leal nos entrega el planteamiento global y general, ya no imputado a un personaje específico, sino a toda la sociedad barroca.

Al ubicar estas tres obras mortuorias como eje a transitar entre las culturas del Renacimiento y del Barroco, pasando por el periodo de estilo del Manierismo, completamos la evaluación de la temática mortuoria como espejo individual o colectivo de dos periodos importantes en la historia del arte universal. La muerte siempre estará presente en nuestras vidas, y estas obras de arte permanecerán vivas más allá de nuestra muerte.

A través de este estudio hemos percibido que la muerte aparece como constante en la historia del hombre y para algunos es justamente la muerte la que otorga sentido y significado a la vida. Entendiendo que el fallecimiento de alguien, cercano o no, despierta un dolor por la pérdida que ello implica, ciertamente la muerte provoca un vacío, que *históricamente se ha tratado de llenar con ritos, rituales, duelos y perpetuación de objetos de recuerdo del difunto*, como las obras de arte que hemos descrito y analizado en este estudio. Este dolor que causa la muerte implica que existe a su vez una pérdida de la individualidad del ser, pues el muerto pasa a otro nivel, distinto del orden de los vivos. Por lo tanto, la individualización de una tumba o de un monumento funerario es una forma de buscar la permanencia de esa individualidad perdida o de revitalizar la permanencia del muerto en esta vida. Sin duda, la creación de estas obras permite que el difunto siga conservando su individualidad y siga “viviendo” entre los vivos. Y así el personaje muere, pero luego revive, transitando de la muerte a una nueva vida; una vida en la cual él es su esencia, el recuerdo de lo mejor de su vida terrena. Ha luchado en contra del olvido, que es una suerte de muerte en la memoria de los que quedamos, pero que, a la vez, es una nueva forma de vida. Vida y muerte, recuerdo y olvido juegan un ejercicio de opuestos, como lo aseverara Marc Augé. Y una manera de escapar al olvido, es la posibilidad del hombre de hacer su historia, de construir sus relatos. Es decir, el hombre puede perpetuar su recuerdo en la memoria de los vivos con narraciones, que puedan inscribir en un texto escrito, oral y objetual, la posibilidad de que circule dentro de las coordenadas de tiempo y espacio, como

se puede apreciar en las lápidas funerarias, en los monumentos recordatorios o en las pinturas en honor a un personaje distintivo.

La necesidad de materializar el recuerdo de la persona que se ha ido está tanto en dicha persona como en las que quedan. Los grandes personajes de todos los tiempos se esmeraron en crear materialidades que hablaran de sus vidas para que la historia no los olvidara; los vivos planifican recuerdos funerarios para no olvidar a los grandes que han partido. Si no existieran estos objetos mortuorios de recuerdo, habría una ausencia de prácticas funerarias, y el hombre vivenciaría una perturbación interior, pues no podría desarrollar el proceso de duelo y con ello no ejercitaría el olvido, el recuerdo ni la memoria.

Hoy en día la muerte irrumpe en los hospitales u hogares de ancianos, pues se entiende que en dichos lugares los cuidados al moribundo son mejores. Profesionales en la materia se encargan de velar los últimos días en esta vida. Hasta no hace mucho, la gente moría en sus propias casas, rodeada de sus familiares, en un ambiente propio y conocido. Y debido a este cambio de escenario, de la casa al hospital, el moribundo ya no es el protagonista de las ceremonias rituales, rodeado de sus parientes y amigos. Este vive sus últimos momentos sin la compañía de sus familiares y seres cercanos; la muerte se vive en solitario, rodeada de cuidados impersonales y asépticos, en un ambiente frío y sin sentimientos. Los ritos mortuorios y funerarios no se ejercitan y el duelo dura lo menos posible, sólo para encargarse de cumplir la burocracia de la documentación apropiada. Incluso, el gran momento dramático de la muerte se vive en pequeñas etapas, porque puede haber una muerte cerebral, un estado de coma inducida, y por lo tanto, el penoso momento de la muerte se alarga lo imposible.

El paso del hospital al cementerio también tiene temperatura fría. Es una empresa y no la familia la que se ocupa de todos los detalles del traslado, y por lo mismo, el proceso es impersonal y dirigido al objetivo. También dejamos en manos de profesionales el complejo y antiguo ritual que se acostumbraba actuar en casa. Muy lejos están las pompas fúnebres de los antiguos reyes, hoy sólo hay una explotación comercial y una perversión de la cultura del bienestar. La ceremonia fúnebre actual nos habla de un siniestro rechazo a una evacuación radical de la muerte y a la repugnancia por una destrucción física sin solemnidad.

Los cementerios antiguos, con imágenes de ángeles, jarrones, cruces, madonas, etc., entregaban una visión casi museística del entorno, en donde la individualidad del fallecido se hacía notar en su sepultura. Lo cual contrasta con la simple lápida horizontal, con el nombre y fechas de nacimiento y defunción del afectado. Pero en los cementerios actuales hay total ausencia del cuerpo en proyección hacia un sentido más espiritual. Las antiguas esculturas funerarias permanecen en estado vertical sobre la tumba, permitiéndonos un ascenso del espíritu del difunto hacia las alturas del cielo. La casi nula individualización en la tumba actual no permite ese diálogo entre lo terreno y lo celestial, porque en la horizontalidad paisajística del parque no se percibe lo singular. Todo esto conlleva a una falta de compromiso con el tema de la muerte, ya que la simpleza del entorno no genera un sentimiento de intermediación entre la vida y la muerte y el visitante no encuentra solemnidad en un lugar que debe hablar de la muerte como lugar de culto.

BIBLIOGRAFÍA

LIBROS Y TEXTOS

1. Aries, Phillipe. *El Hombre ante la Muerte*. 1984. Versión castellana de Mauro Armíño, Taurus Ediciones S.A. Madrid, España.
2. Bremmer, Jan. *El Concepto del Alma en la Antigua Grecia*. 1983. Ediciones Siruela. Madrid, España.
3. Cruz de Amenábar, Isabel *La Muerte Transfiguración de la Vida*. 1998. Ed. Universidad Católica de Chile. Santiago, Chile.
4. Checa, Fernando y Morán, José Miguel. *El Barroco*. 2001. Ed. Istmo. Madrid, España.
5. De Cusa, Nicolás. *El Juego de las Esferas*. 1994. Servicios Editoriales de la Facultad de Ciencias UNAM. México D.F. México.
6. De la Parra, Juan Manuel. *Exequias Reales, celebradas en el Real Convento de la Encarnación de esta Corte*. 1689. Editado por Sebastián de Armendáriz.
7. De San Román y Fernández, Francisco de Borja. *El Greco en Toledo: Nuevas Investigaciones acerca de la Vida y Obra de Dominico Theotocopuli*. 1910. Librería General de Victoriano Suárez. Madrid, España.
8. De Tolnay, Charles. *Michelangelo*. 1948. Princeton University Press, Princeton USA.
9. *El Barroco: Arquitectura, escultura, pintura*. 1997. Introducción, (dirigida Rolf Toman). Ed. Könemann.
10. *El Libro de los Símbolos*. Editora Katheleen Martin. Taschen.

11. *España, Flandes*. Ed. Encuentro, Madrid, España.
12. Elvira Barba, Miguel Ángel. *Arte y Mito: Manual de Iconografía Clásica*. 2008. Sílex Ediciones. Madrid, España.
13. Fernández González, Demetrio Edit. *Gonzalo Ruiz de Toledo, Señor de Orgaz 1323*. 2003. Instituto Toledano San Ildefonso. Toledo, España.
14. Gago Joyer, Francisco. *Arte de Bien Morir y Breve Confesionario*. 1999. Edición de Francisco Gago Joyer. Barcelona, España.
15. Gallardo López, Ma. Dolores. *Manual de Mitología Clásica*. 1995. Ediciones Clásicas. Madrid, España.
16. Gombrich, E.H. *La Historia del Arte*. 2007. Ed. Phaidon. Nueva York, Estados Unidos.
17. *Gonzalo Ruiz de Toledo, Señor de Orgaz: 1323*. 2003. Edit. Demetrio Fernández González. Instituto Toledano San Ildefonso. Toledo, España.
18. Grimal, Pierre. *Diccionario de Mitología Griega y Romana*. 1998. Ediciones Paidós. Barcelona, España.
19. Mâle, Emile *El Arte Religioso del siglo XII al siglo XVIII*. 1966. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires, Argentina.
20. Mâle, Emile. *El Barroco. Arte religioso del siglo XVII. Italia, Francia*. 1985. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires, Argentina.
21. Martínez Ripoll, Antonio. *El Barroco en Europa*. 1989. Madrid: Historia 16. España.
22. Hesíodo. *Poemas Hesíodicos*. 1990. Ediciones Akal, Madrid, España.
23. Panofsky, Erwin. *Estudios sobre Iconología*. 1962. Alianza Editorial. Madrid, España.

24. Panofsky, Erwin. *Tomb Sculpture Four Lectures on Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*. 1992. Ed. Harry N. Abrams. New York, USA.
25. Panofsky, Erwin. *¿Qué es el Barroco?* 2000. Ed. Phaidos. Madrid, España.
26. Parker, Robert. *Miasma. Pollution and Purification in Early Greek Religion*. 1983. Oxford University Press. London, England.
27. Platón. *Diálogos*. 2003. Volumen III. Editorial Gredos. Madrid, España.
28. Summers, David. *Michelangelo and the Language of Art*. 1981. Princeton University Press, USA.
29. V.V.A.A. *Introducción al Humanismo Renacentista* (1998). Editado por Jill Kraye. Cambridge University Press.
30. V.V.A.A. *Grandes Maestros de la Pintura. El Greco*. Editorial Sol90. Barcelona, España.
31. Vernant, Jean Pierre. *El Individuo, la Muerte y el Amor en la Antigua Grecia*. 2001. Traducción de Javier Palacio. Ediciones Paidós Ibérica S.A. Madrid, España.
32. Vitruvio, Polion, M., *Los Diez Libros de Arquitectura*. 1787. Traducido del latín y comentados por Joseph Ortiz y Sanz. En Madrid en la Imprenta Real.
33. Vives-Ferrándiz Sánchez, Luis. *Vánitas: Retórica visual de la mirada*. 2001. Ed. Encuentro. Madrid, España.
34. Wölfflin, Heinrich. *Renaissance and Baroque*. 1961. Translated by Kathrin Simons. Benno Schwaben and Co. Basel, Germany.

LIBROS DIGITALES

1. Descartes, René. *Discurso del Método*.
<http://presencias.net/indpdm.html?http://presencias.net/invest/ht3017e.html>.

2. Parello, Vincent. *Una fiesta barroca en tiempos de Carlos II: el auto de fe madrileño de 1680*. <http://framespa.revues.org/794>
3. Petrarch. *The Sonnets, Triumphs, and Other Poems of Petrarch*. [EBook #17650].
4. Symonds, Addington. *Renaissance in Italy: Fine Arts*. <http://www.gutenberg.org/files/11559/11559-h/11559-h.htm>
5. Urquizar Herrera, Antonio. *El Horizonte Funerario y los Límites de la Apreciación estética. La Promoción Diferida en el Encargo de la Obra Artística Durante el Barroco*. <http://www.upo.es/depa/webdhuma/areas/arte/3cb/documentos/017f.pdf>.
6. Vasari, Giorgio. *Lives of the Most Eminent Painter, Sculptor & Architects*. <http://www.gutenberg.org/files/32362/32362-h/32362-h.htm>.

DICCIONARIOS Y ENCICLOPEDIAS

1. V.V.A.A *Historia del Arte*. 1976. Salvat Editores, S.A. Barcelona, España

REVISTAS IMPRESAS

1. Balas, Edtih. *Michelangelo's Medici Chapel: A New Interpretation*. Memoires of The American Philosophical Society, Volume 216. Independence Square, Philadelphia. 1995.
2. González Lopo, Domingo Luis. *El Ritual de la Muerte Barroca: la Hagiografía como Paradigma del Buen Vivir Cristiano*. Revista SEMATA, Ciencias Sociais e Humanidades, vol. 17. 2005.
3. Haindl Ugarte, Ana Luisa. *Ars bene moriende: el Arte de la Buena Muerte*. Revista Chilena de Estudios Medievales, Número 3, enero-junio 2013.

4. Soto Caba, Victoria. *Teatro y Ceremonia: algunos apuntes sobre las exequias barrocas*, Revista de la Facultad de Geografía e Historia, N°2. 1988.

REVISTAS DIGITALES

1. *Ars medica*, Revista de Estudios Médicos Humanísticos. Pontificia Universidad Católica de Chile. Vol. 8, N° 8. Dr. Ignacio Duarte García. <http://escuela.med.puc.cl/publ/arsmedica/arsmedica8/art11.html>.
2. Barrera, Daniel, msp: Devocionario Católico: Virgen María. *Inquietud, Nueva*, revista Católica de Evangelización. http://www.devocionario.com/maria/lauretan_2.html.
3. Tompkins Lewis, Mary. *A Vision of Faith*. The Wall Street Journal, <http://www.wsj.com/articles/SB10001424127887323415304578370621638609246>.

PÁGINAS WEB

1. ArteHistoria <http://www.artehistoria.com/v2/contextos/8164.htm>.
2. Biografías y vidas: <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/h/hesiodo.htm>
3. Etimologías de Chile. <http://etimologias.dechile.net/?muerte>.
4. Historia de la Filosofía II: *Filosofía Renacentista*. [Http://filotecnologa.wordpress.com](http://filotecnologa.wordpress.com)
5. Open University, *Looking at the Renaissance: Religious Context in the Renaissance*. <http://www.open.ac.uk/Arts/renaissance2/religion.htm>.
6. Palazzo Medici Riccardi. Giuliano de Medici. http://www.palazzo-medici.it/mediateca/en/Scheda_Giuliano_duca_di_Nemours

7. Philosophica, Enciclopedia Filosófica. on line.
<http://www.philosophica.info/voces/epicureismo/Epicureismo.html>.
8. RAE. <http://www.rae.es/search/node/metempsicosis>
9. Renaissance. A World History of Art. http://www.all-art.org/history214_contents_Renaissance.html
10. The Ancient Library, <http://www.ancientlibrary.com/seyffert/0252.html>.
11. The Metropolitan Museum of Arts, Heilbrunn Timeline of Art History.
<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/25.30.95>.
12. Wikipedia. <http://es.wikipedia.org/wiki/>

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

(0-1) *Ange, Ombre*. Christian Boltanski 1986. Foto tomada del folleto *Almas Christian Boltanski*, para la exposición en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago, Chile.

Octubre 2014-enero 2015.

(M.T. 1-1) *Grupo de San Ildefonso* (Anónimo clásico) Siglo I d.C.

https://www.museodelprado.es/showpic.php?file=uploads%2Ftx_gbenciclopedia%2Fe00028a01nf2004.jpg&width=700m&height=500m&bodyTag=%3Cbody%20style%3D%22margin%3A0%3B%20background%3A%23fff%3B%22%3E&title=Grupo%20de%20San%20Ildfonso%20%5BAn%C3%B3nimo%20cl%C3%A1sico%20del%20siglo%20I%20d.C.%5D&wrap=%3Ca%20href%3D%22javascript%3Aclose%28%29%3B%22%3E&md5=07f3fef78ec1fde2c22a63734b14196d

(M.T. 2-1) *Lecitos*. Atribuido a Achille el Pintor. 440 d. C.

<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1989.281.72>

(M.T. 3-1) *Placa funeraria*. Ca. 529-510 d. C. <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/54.11.5>

(1-2) *Danza de la Muerte: el papa y el emperador*. Según xilografía de Guyot Marchant.

<http://muerteenelartemedieval.blogspot.com/2014/11/imagenes-muerte-en-el-arte-medieval.html>

(2-2) *El médico*. En H. Holbein: *The dance of Death*.

<http://escuela.med.puc.cl/publ/arsmedica/arsmedica8/art11.html>

(3-2) *El Séptimo Sello*. Fotograma 1957.

https://en.wikipedia.org/wiki/T%C3%A4by_Church#/media/File:Taby_kyrka_Death_playing_chess.jpg

(4-2) *El Séptimo Sello*. Fotograma. 1957. <http://www.classicartfilms.com/the-seventh-seal-1957>

(5-2) *El Jinete de la Muerte*. Les Très Riches Heures del duque de Berry. Folio 90v

<http://www.christusrex.org/www2/berry/f90v.html>

(6-2) *Der Tod und die Frau*. Hans Baldung gen. Grien. 1520/25.

<http://www.kunstmuseumbasel.ch/en/home/>

(7-2) *El Triunfo de la Muerte*. Buonamico Buffalmacco. 1355.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Buonamico_Buffalmacco_001.jpg.

(8-2) *Predica del arte del ben moriré*. 1496. <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/25.30.95>.

(9-2) *El Triunfo de la Muerte*. Bruegel el Viejo, Pieter. Hacia 1562.

<https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/el-triunfo-de-la-muerte/>.

(1-3) *Alegoría a las Vanidades*. Antonio de Pereda. 1640.

<http://www.khm.at/de/besuchen/sammlungen/gemaeldegalerie/ausgesuchte-meisterwerke/>

(1-4) *Basílica de San Lorenzo*, Filippo Brunelleschi. 1418-1470.

<https://isaaclangslow.wordpress.com/2013/10/14/florence-a-great-cultural-city-in-italy/#jp-carousel-194>.

(2-4) *Sacristía Vieja*. Filippo Brunelleschi. 1419-1422.

https://es.wikipedia.org/wiki/Sacrist%C3%ADa_Vieja_de_San_Lorenzo#/media/File:Filippo_Brunelleschi,_Sacrestia_Vecchia.JPG

- (3-4) *Capilla del Tesoro*. Filippo Brunelleschi. http://www.florence-by-divino.com/es_basilica_san_lorenzo_florence.html
- (4-4) *Sacristía Nueva*. Miguel Ángel, 1520-1546; G. Vasari y B. Ammannati, 1550. <http://algargosarte.blogspot.com/2014/10/las-tumbas-de-los-medicis-en-la.html>
- (5-4) *Sacristía Nueva*. Miguel Ángel, 1520-1546; G. Vasari y B. Ammannati, 1550 <https://peristilo.wordpress.com/2009/07/01/renacimiento-italiano-arquitectura/a63-sacristia-nueva-de-san-lorenzo/>
- (6-4) *Sacristía Nueva*. Miguel Ángel, 1520-1546; G. Vasari y B. Ammannati, 1550 <http://infocatolica.com/blog/germinans.php/1110141210-de-capitulo-37-la-sacristia>
- (7-4) *San Cosme*, de Montorsoli; *la Virgen Lactante*, de Miguel Ángel, y *San Damián*, de Montelupo. <https://jomolni.wordpress.com/2014/08/26/pisa-florenca-venecia-2014-8/>
- (8-4) Esculturas mortuorias de las tumbas de Lorenzo II duque de Urbino y de Giuliano II duque de Nemours. Miguel Ángel. <http://arte.laguia2000.com/escultura/capilla-medicea-miguel-angel>
- (9-4) *Giuliano de Medici*, copia de Rafael (siglo VI). https://es.wikipedia.org/wiki/Juliano_II_de_M%C3%A9dicis#/media/File:Raffaello,_giuliano_de%27_medici.jpg
- (10-4) *Lorenzo di Piero de Medici*, réplica reducida del original, presuntamente hecha en el taller de Rafael en 1518. https://en.wikipedia.org/wiki/Lorenzo_de'_Medici,_Duke_of_Urbino#/media/File:Portrait_of_Lorenzo_di_Medici.jpg
- (11-4) Escultura funeraria de Giuliano de Medici. Miguel Ángel. <http://entertainment.howstuffworks.com/arts/artwork/michelangelo-sculptures18.htm>

(12-4) Escultura funeraria de Lorenzo de Medici. Miguel Ángel.

http://www.firenzeviva.com/San_Lorenzo/sagrestia_nuova_esp.htm

(13-4) *El Entierro del Conde de Orgaz*. Doménikos Theotokópoulos, El Greco. 1587.

https://es.wikipedia.org/wiki/El_entierro_del_Conde_de_Orgaz#/media/File:El_entierro_de_l_se%C3%B1or_de_Orgaz_-_El_Greco.jpg

(14-4) *El Entierro del Conde de Orgaz*. Doménikos Theotokópoulos, El Greco. 1587.

https://es.wikipedia.org/wiki/El_entierro_del_Conde_de_Orgaz#/media/File:El_entierro_de_l_se%C3%B1or_de_Orgaz_-_El_Greco.jpg

(15-4) *El Entierro del Conde de Orgaz*. Doménikos Theotokópoulos, El Greco. 1587.

<http://www.losviajeros.com/Blogs.php?e=10844>

(16-4) *El Entierro del Conde de Orgaz*. Doménikos Theotokópoulos, El Greco. 1587

https://es.wikipedia.org/wiki/El_entierro_del_Conde_de_Orgaz#/media/File:El_entierro_de_l_se%C3%B1or_de_Orgaz_-_El_Greco.jpg

(17-4) *El Entierro del Conde de Orgaz*. Doménikos Theotokópoulos, El Greco. 1587.

Historia de las Civilizaciones. <http://www.historiadelascivilizaciones.com/2014/05/quien-es-quien-en-el-cuadro-entierro.html>

(18-4) *El Entierro del Conde de Orgaz*. Doménikos Theotokópoulos, El Greco. 1587

https://es.wikipedia.org/wiki/El_entierro_del_Conde_de_Orgaz#/media/File:El_entierro_de_l_se%C3%B1or_de_Orgaz_-_El_Greco.jpg.

(19-4) *El Entierro del Conde de Orgaz*. Doménikos Theotokópoulos, El Greco. 1587

https://es.wikipedia.org/wiki/El_entierro_del_Conde_de_Orgaz#/media/File:El_entierro_de_l_se%C3%B1or_de_Orgaz_-_El_Greco.jpg

(20 4) *El Entierro del Conde de Orgaz*. Doménikos Theotokópoulos, El Greco. 1587

Historia de las Civilizaciones. <http://www.historiadelascivilizaciones.com/2014/05/quien-es-quien-en-el-cuadro-entierro.html>

(21-4) *El Entierro del Conde de Orgaz*. Doménikos Theotokópoulos, El Greco. 1587.

https://es.wikipedia.org/wiki/El_entierro_del_Conde_de_Orgaz#/media/File:El_entierro_de_l_se%C3%B1or_de_Orgaz_-_El_Greco.jpg

(22-4) *El Entierro del Conde de Orgaz*. Doménikos Theotokópoulos, El Greco. 1587.

https://es.wikipedia.org/wiki/El_entierro_del_Conde_de_Orgaz#/media/File:El_entierro_de_l_se%C3%B1or_de_Orgaz_-_El_Greco.jpg

(1-5) *In Ictu Oculi*. Juan De Valdés Leal. 1671. http://www.santa-caridad.es/iglesia_virtual.html

(2-5) *Finis Gloriam Mundi*. Juan De Valdés Leal. 1671. http://www.santa-caridad.es/iglesia_virtual.html

BCA. UNIV. GABRIELA MISTRAL
Universidad Gabriela Mistral

