EN TORNO AL TEMA DE LA MUERTE EN EL ARTE ESPAÑOL

por

J. J. MARTÍN GONZÁLEZ

La profunda significación que entraña el problema de la muerte viene espoleando el interés de los investigadores. En la Baja Edad Media y a lo largo del Renacimiento y el Barroco el tema ha tenido una gran incidencia en el campo del arte, generalmente como consecuencia de un enfoque religioso [1]. Como generalmente sucede, el arte expresa gráficamente un estado de las ideas, que proceden del campo literario, bien religioso o laico. No pretendemos en esta ocasión sino presentar algunas consideraciones que pueden ayudar al planteamiento global de este frondosísimo asunto. Nos limitamos al arte español, porque aunque existen grandes conexiones con el de otros países, también ofrece particularidades que le diferencian.

EL SEPULCRO.

Tanto la iconografía como la expresión artística de los enterramientos españoles están pendientes de recibir una atención considerable por parte de los estudiosos.

Pues bien, el arte español, que con tanta insistencia está catalogado como realista, se detiene en la misma frontera entre la vida y la muerte, sin dar paso a las visiones terribles de la interioridad del sepulcro. Creo que es importante

---

[1] Hasta la fecha el trabajo más importante en el aspecto artístico referente a España es el de M. SÁNCHEZ CAMARGO, *La muerte y la pintura española*, Madrid, 1954.

Por sus repercusiones literarias, hemos de citar el libro de JOEL SAUGNIEUX, *Les danses macabres de France et d'Espagne et leurs prologements littéraires*, Lyon, 1972.

Es útil para la ambientación del tema el libro de ROBERT SEBATIER, *Diccionario ilustrado de la Muerte*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona.

recalcarlo, pues no sé por qué la crítica extranjera prefiere llamar la atención de los aspectos «desagradables» de nuestro arte [2].

El pensamiento cristiano en torno a la muerte ha propendido a una interpretación directa, alejada de todo simbolismo. En las épocas de mayor descenso de moralidad, como el siglo XV, la Iglesia reaccionó con un arte que excitaba el sentimiento de repulsión de la vida. Por eso el sepulcro acusó el golpe. El bulto funerario adopta el aspecto de un cadáver primero desecado y posteriormente descompuesto. Los ejemplos se extienden a Francia, Inglaterra e Italia principalmente.

Masaccio, en Santa María la Novella de Florencia, representó un Calvario, con las figuras de dos donantes de la familia Lanzi, a las que pertenece el enterramiento; en la parte inferior aparece pintado un carcomido esqueleto [3]. La estupenda pintura mural tiene el grave contrapunto de la imagen de la muerte en su más horrenda visión.

La representación del cadáver en fase avanzada de destrucción tiene en Francia representaciones tempranas [4]. Convertido en reseco despojo vemos al cardenal Lagrange, fallecido en 1402. A lo largo del siglo XVI se advierte en Francia la doble representación del difunto vivo y su imagen cadavérica. En Francia la destrucción del cadáver es abordada por los artistas con singular complacencia. El cuerpo de Juana de Borbón aparece con el pecho comido por gusanos (Museo del Louvre). Pero nada puede compararse al sepulcro del Conde de Nassau, conservado en la iglesia de San Pedro en Bar-le-Duc. Por propio designio del Conde, el escultor Ligier Richier representó el cadáver de aquél en el estado en que se hallaba su cuerpo a los tres años de fallecido. Los gusanos han hecho presa del cadáver, abriendo terribles brechas.

También en Inglaterra aparece en el siglo XV la representación del cadáver corrompido. A veces vemos la doble efigie de cadáver intacto y cadáver destruído, como una alusión a la corrupción del cuerpo y la salvación del alma [5]. Como en Francia, se observa el cadáver desecado, de que ejemplifica el sepulcro de sir John Golafre, en Fyfield. Pero Inglaterra nos sorprende con atroces escenificaciones del cadáver devorado por los gusanos. Así es el sepul-

---

[2] JULIÁN GÁLLEGO, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, traducción del francés, Aguilar, Madrid, 1972.
El autor precisamente recuerda el comedimiento del sepulcro español, que contrasta con la abundancia de ejemplares extranjeros en los que el cadáver aparece efigiado como un vil despojo (pág. 161).

[3] ERWIN PANOFSKY, *Grabplastik*, Köln, 1964.

[4] EMILE MALE, *L'art réligieux de la fin du Moyen Age en France*, Paris, 1931, pág. 347.

[5] LAWRENCE STONE, *Sculpture in Britain. The Middle Ages*. The Pelican History of Art, Edimburgh and Bradford, 1955.

cro de John Wakeman, en Tewkesbury. Pero la osadía alcanza su cénit en el sepulcro del reverendo Ralph Hamsterly, fallecido en 1518. Su enterramiento —una lámina de latón grabada (un *brass),* en Oddington—, presenta el cadáver cubierto parcialmente con un sudario, dejando al descubierto lo esencial del cuerpo: repugnantes reptiles salen del pecho, el vientre, ojos y boca.

Insistimos en que este aspecto de la iconografía funeraria es desconocido en el arte español. El bulto funerario representa con gran insistencia al personaje vivo. Es mucho menos frecuente la imagen del personaje como ya fallecido. En este caso sólo por excepción se acude a la mascarilla mortuoria. El sepulcro del cardenal Tavera, hecho por Alonso Berruguete, lleva impresa esa inmediatez de la muerte fresca, que se debe al uso de la mascarilla. Pero ya decimos que esto constituye algo muy raro.

La calavera.

La calavera es el atributo más directamente alusivo a la muerte. Constituye el elemento más frecuente en la iconografía funeraria desde el siglo XVI. El difunto podrá aparecer yacente o de rodillas, con tranquila actitud, pero la calavera nos conduce al reino de la muerte. Podrían citarse infinidad de ejemplos. Así el sepulcro del arcediano Gutierre de Castro, hecho por Juni, en la catedral de Salamanca. Felipe Bigarny ejecutó el sepulcro del obispo de Tuy Don Diego de Avellaneda, ahora en el Museo de Escultura de Valladolid. En el nicho principal vemos al prelado acompañado del familiar y dos santos; en la parte superior hay un precioso medallón de la Virgen. Bigarny pregona aquí su más encendido amor por las formas dulces italianas; pero esto no es óbice para que de alguna manera la obra pregone su carácter funerario, y eso lo apreciamos en una calavera dispuesta en forma de medallón y que sostienen dos niños. Las quijadas aparecen desdentadas y no hay que forzar la imaginación para percibir una cruel sonrisa, heredada de las danzas de la muerte.

Pero la muerte va más allá del ámbito del propio sepulcro y se constituye en elemento ornamental de las capillas funerarias. Los ejemplos son múltiples durante el Renacimiento. La suntuosa capilla de los Manuel, en la iglesia de San Pablo de Peñafiel, ofrece en su magestuoso arco de acceso desde el presbiterio múltiples calaveras, mezcladas con grutescos y todo género de adornos.

La calavera interviene asimismo en la decoración monumental de obras no funerarias. La presencia de calaveras y esqueletos en el arte clásico se justifica por una finalidad diametralmente opuesta a la del arte cristiano, ya que

viene a ser un recordatorio de que la vida pasa pronto y de que lo que importa es aprovechar bien el tiempo apurando los placeres.

El arte cristiano ha sido proclive a la exaltación ornamental, a veces con énfasis delirante, pero siempre aparece un «memento», escrito o figurativo, de que al fin todo perecerá. La trayectoria es muy larga; hay ejemplos desde el Románico. En San Esteban de Aramil (Asturias) existe un canecillo decorado con una calavera, cuya expresión resulta espeluznante porque deliberadamente ha sido esculpido prescindiendo de la mandíbula inferior [6].

Los claustros el reinado de los Reyes Católicos y del Renacimiento incrementan considerablemente la ornamentación. Aquella cargazón de motivos puede distraernos de nuestro perecible destino... y de ahí la llamada de atención. En el claustro del Palacio del Infantado de Guadalajara, en medio de tanta prolijidad temática, se repite con monotonía la inscripción «vanitas vanitum et omnia vanitas». Pero la literatura puede ser sustituída por la calavera. El monasterio cisterciense de Huerta (Soria) se enorgullece de tener uno de los claustros más bellos de nuestro Renacimiento. El cuerpo bajo es gótico, pero el principal presenta dentro de su trama renaciente una magnífica colección de medallones. Una buena parte de los personajes son reyes, identificados por sus coronas. En un medallón vemos una calavera; y en otro, una calavera coronada y dos huesos, cuyo significado de «vanitas» se revela evidente por la proximidad a un medallón de un rey.

En fachada tan primorosa como la de la Universidad de Salamanca la muerte acredita su presencia con tres calaveras colocadas en la pilastra de la derecha. Hacen como de repisas, y por eso dirigen su lóbrega mirada hacia abajo. Otra calavera hay en parte alta de la fachada, en el tramo donde se halla Hércules.

También aquí su alerta contra la vanidad es ostensible. Pero una de las calaveras ofrece una particularidad: sobre el cráneo se posa una rana. Cortés Vázquez ha precisado su significado [7]. Este batracio en los textos sagrados y en la iconografía es identificado con el poder demoníaco. Pero demonio es tanto como pecado. Uno era el pecado por antonomasia: el de la lujuria. De ahí que la rana —o el sapo, pues muchas veces no cabe distinciones— se representa en actitud de comer los atributos sexuales del hombre y de la mujer.

Ahora bien. El pecado equivale a la muerte del alma. Esta es la interpretación que hoy se da a la famosa *Adúltera,* hecha por el Maestro de Platerías

---

6 Magín Berenguer Alonso, *Arte románico en Asturias,* Oviedo, 1966, p. 46 y figura 55.

7 Luis Cortés Vázquez, *Un enigma salmantino: la rana universitaria,* Discurso de apertura en la Escuela de Bellas Artes de Salamanca, Salamanca, 1971.

en la catedral de Santiago de Compostela. La presencia de la calavera en el ámbito de aquella descocada mujer, es una manifestación clara de que la lujuria nos conduce al pecado y por consiguiente al óbito de la gracia.

Este es el riesgo de que nos advierten las calaveras de la Universidad de Salamanca: a saber que la vanidad y el excesivo amor por las cosas mundanas (que puede desprenderse del puro y único gozar de esta espléndida obra, donde no faltan los desnudos clásicos) son una potencial amenaza para los destinos del alma. Es solamente una advertencia, no prohibición, y la prueba está en el lujo artístico desplegado y la fabulosa cantidad de dinero que le hizo posible.

A veces sucede que hay algo más que una calavera, pues se prolonga en forma de busto. Un ejemplo espléndido hallamos en la iglesia parroquial de San Juan, en Rodilana, provincia de Valladolid [8]. La capilla mayor está cubierta con riquísima cúpula ovalada de yesería policromada, cuya labor se atribuye a los Corral de Villalpando. En varios anillos se disponen motivos ornamentales y pinturas en grisalla referentes a episodios del Antiguo y Nuevo Testamento. En el superior, se disponen de forma alternada nueve bustos de la Vida (efigiada como un joven de aspecto militar) y otros tantos de la Muerte, que se presenta como un esqueleto envuelto en sudario. Nuevamente la admonición, en presencia de los deliquios del arte.

Mâle sigue la trayectoria de la calavera después del Concilio de Trento. Se convierte desde entonces en elemento de meditación. San Francisco de Asís, San Bruno, San Francisco de Borja, San Jerónimo, María Magdalena y María Egipcíaca, etc., tienen en la calavera el instrumento para centrar su pensamiento en el ulterior fin. En todas las escuelas pictóricas europeas está representado, entre los siglos XVI y XVII, el obsesionante tema de la «vanitas», en el que la calavera desempeña un primordial papel. Como es bien sabido, el gran pintor de la escuela madrileña del siglo XVII, Antonio de Pereda, hizo magníficos cuadros de esta significación.

Angulo Iñiguez analizó los caracteres de «vanitas» que se advierten en el cuadro de San Luis, rey de Francia, obra de Francisco Camilo, que se conserva en la colección Cremer, de Alemania [9]. En pleno auge del espíritu con-

---

[8] JOAQUÍN PÉREZ VILLANUEVA, *La escultura de yeso en Castilla. La obra de los hermanos Corral,* Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid, tomo II, p. 359.

[9] DIEGO ANGULO IÑIGUEZ, *Francisco Camilo,* Archivo Español de Arte, 1959, p. 99. El mismo autor ha dado a conocer una interesante «Vanitas», firmada por el pintor Juan Francisco Carrión, que la hace en la década de 1670 (la última cifra no se aprecia en la firma). Es de original concepción, pues difiere de los ordinarios cuadros de vanidades. Como observa Angulo la meditación se hace por vía intelectual. Se trata de un conjunto de libros, abiertos y cerrados, presididos por una cañavera.

DIEGO ANGULO IÑIGUEZ, *Un «Memento Mori»* de Juan Francisco Carrión, Archivo Español de Arte, 1959, p. 260.

trarreformista —el cuadro está firmado en 1651— el lienzo nos ofrece la visión mundana del oropel regio, pero con el contrapunto del hábito y cordón franciscano bajo vestido real, y la corona colocada sobre una calavera. La gloria que supone el mando real no puede desentenderse de su transitoriedad.

La Danza de la Muerte.

El tema de la *danza de la Muerte,* surgido en el siglo XV, en rigor es el que ha movido más profundamente el pensamiento de los escritores y la mano de los artistas. Debemos a Mâle la primera exposición de las raíces iconográficas de la «danza», que tuvo en el grabado un poderoso auxiliar. Pero más modernamente Saugnieux (en la obra que ya hemos citado) ha explorado las relaciones con la literatura, observando cómo la danza posee una larga permanencia, hasta bien entrado el siglo XVII. Pero frente a lo que sucede en la mayoría de los países, la literatura va en España desprovista de grabados. Por eso —señala dicho autor— posee un gran interés una obra ilustrada con grabados: *Imagines de la muerte traducidas en metro castellano por Hernando de Villarreal,* que se publicara en Alcalá de Henares, en 1557. Por lo demás no es sino una adaptación de los *Simulacros de la muerte,* serie grabada por Holbein, que no constituye propiamente una danza de la muerte.

Pese a esta carencia de obras decoradas, se escribieron y publicaron durante los siglos XVI y XVII muchas obras, en las que de una manera más o menos importante domina el pensamiento de la danza de la muerte [10]. Por fuerza la permanencia de este tema en la literatura, no específicamente sagrada, hubo de tener su repercusión sobre las artes, si bien la puesta en escena de la «danza» como tal es excepcional. No debemos olvidar que la esencia de la danza está constituída por un diálogo muy cáustico entre la muerte y los distintos personajes que está entrevistando, que van desde el Rey o el Papa hasta el

---

[10] El trasfondo de las *Coplas* de Jorge Manrique responde evidentemente al contenido de la «danza».

En la danza macabra se inspiran las *Coplas de la muerte como llama a un poderoso caballero,* escritas por Juan del Encina. En 1528 escribió el erasmista Alfonso de Valdés el *Diálogo de Mercurio y Carón,* reflejo asimismo de la «danza». Y lo mismo podemos decir de la *Farsa de la muerte,* escrita por Sánchez de Badajoz; de la *Farsa llamada danza de la muerte,* publicada en 1551 por Juan de Pedraza; del *Coloquio de la muerte con todas las edades y estados,* que escribiera Sebastián de Horozco.

También es manifiesta la continuidad durante el siglo XVII. Recuerda Saugnieux el encuentro de Don Quijote con la carreta de las «Cortes de la Muerte», que llevaba a la compañía que iba a representar esta obra. Es sabido que Lope de Vega escribió un *Auto de las Cortes de la Muerte.*

El tema de la muerte menudea en la literatura de Calderón y Quevedo. El *Sueño de las calaveras* de este último viene a ser una danza macabra.

mendigo. Y por supuesto, la actitud de la muerte, efigiada como esqueleto, es de triunfo y jarana.

Es la Capilla de los Benavente, en la iglesia de Santa María de Medina de Ríoseco, uno de los más suntuosos edificios de nuestro Renacimiento [11]. Fue fundada por Alvaro de Benavente, rico mercader ríosecano, para establecer en ella el enterramiento familiar. Las obras comenzaron en 1544, y poco después se hacía la ornamentación de yeserías policromadas de la cúpula y casquetes, por Jerónimo de Corral. Pues bien, entre la frondosa temática figura la escena de la expulsión de Adán y Eva, que abandonan tristes el Paraíso, con el regocijo de la Muerte, que sale con ellos tocando alegremente una guitarra. Hay en esta escena una nota de macabro humorismo, que forma parte de la esencia de la «danza de la Muerte». Con la particularidad de que la riqueza y suntuosidad de la capilla hace que prestemos escasa trascendencia a la muerte, que en rigor nos sirve de regocijo.

En la cripta del Santuario de la Virgen de la Victoria, en Málaga, hallamos, ya en fecha avanzada de nuestro barroco, una lejanísima repercusión del tema de la danza, si bien dentro del pensamiento ignaciano de los Ejercicios, como ha puesto de manifiesto don Juan Temboury Alvarez [12].

Los Condes de Buendía contribuyeron a la reedificación del templo, en el que además hicieron el camarín de la Virgen y panteón familiar, sobre terrenos que la comunidad les facilitó, según escritura de 1698.

Bajo el suntuoso camarín se halla el panteón de los Condes, al que se desciende por una amplia escalera. La alegría desbordante del camarín se torna en profunda tristeza en el lóbrego recinto destinado a cripta. Tiene forma rectangular, con el frente constituído en un lado ancho, provisto de un altar con retablo y los sepulcros. En el centro tiene un pilar con cuatro columnas en sus ángulos. Las paredes y bóvedas están decoradas con relieves de yesería, destacando sobre el fondo negro, lo que acentúa la tenebrosidad de la cámara. Temboury ha descrito minuciosamente la temática, donde tiene una activa participación el esqueleto. Deduce que el autor se ha inspirado en los *Ejercicios*, ya que San Ignacio recomendaba la contemplación de la muerte y el retirarse para meditar a lugares desprovistos de claridad.

Los sepulcros corresponden a los fundadores, don José Guerrero Chiaverino y su mujer doña Antonia Coronado Zapata, condes de Buendía. Se hallan

---

11 Esteban García Chico, *La capilla de los Benavente, en Santa María, de Medina de Rioseco*, Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid, tomo II, p. 319.

12 Juan Temboury Alvarez, *Informes histórico-artísticos de Málaga*, Málaga, 1966, p. 96 y ss.

de rodillas sobre el sarcófago, mirándose de frente. Visten a la usanza de la época (hacia 1700).

El tema de la muerte se repite con monótona insistencia, adoptando un papel admonitorio. Esto es lo que me mueve a advertir una relación con el viejo tema de la danza.

El retablito central está formado por una tarjeta, flanqueada por dos figuras humanas, una de ellas con una calavera en vez de cabeza. En el frontón se advierte un esqueleto, provisto de una balanza, que medirá las acciones del hombre. He aquí que la muerte lo preside todo. Otros dos esqueletos y varias calaveras hay en otras partes del retablo.

En el lado izquierdo hay un curioso relieve. Representa el árbol de Paraíso, con la escena de la entrega de la manzana por Eva a Adán, y el efecto consiguiente, que es la muerte de la gracia. Por esta razón se ve a otro esqueleto actuando como impulsor de la voluntad de Eva.

En los ocho medios puntos que hay bajo las bóvedas se disponen esqueletos sentados, unas veces sobre la bola del mundo, otras sobre tambores. Portan los viejos símbolos de la danza: así la guadaña, el espejo (conteniendo en su superficie la imagen de la calavera), cirios, que indican la proximidad del fin, y el reloj de arena. En la bóveda menudean calaveras con fémures cruzados; hay otros esqueletos en la zona de los nichos.

En suma, es la cripta donde el tema del esqueleto activo ha adquirido una mayor concentración. Se hace ya raro que esto suceda en España, donde según se ha visto durante el período barroco, el esqueleto no toma parte en el sepulcro. El contacto con la escultura funeraria europea es evidente. Fue Bernini quien dotara al esqueleto de papel tan principal en el sepulcro. Por lo demás, el que la Muerte muestre al presunto difunto un reloj de arena, ya se advierte en los grabados del siglo XVI [13].

La Muerte.

La danza de la Muerte supone una escenificación en que participan dos personajes: la Muerte, como personaje activo, y el presunto difunto, como personaje pasivo. Pero la Muerte viene a figurarse en la realidad de un cadáver más o menos descompuesto —se llega hasta plasmar el mismo esqueleto—, pero en forma estática, sin entablar diálogo.

Representaciones de esqueletos se observan en una de las pocas obras

[13] Así en uno que representa la vejez, hecho por Tobías Stimmer. El anciano es advertido por la Muerte, que le exhibe un reloj de arena.

españolas decoradas con grabados: las *Postrimerías,* del Cartujano [14]. Pero aquí el esqueleto se halla más en función del tema de la danza de la muerte, como lo indica el grabado en que aparece la Muerte con el ataúd al brazo, sobre un suelo sembrado de calaveras, a las que se enroscan culebras. Los libros científicos, sobre todo los de Medicina, prodigan la figura del esqueleto. En 1559 se imprimió en Roma el *Tratado de Anatomía,* de que es autor Juan Valverde de Amusco; posteriormente se efectuaron varias ediciones españolas. La portada contiene un grabado, que ofrece el rótulo dentro de una tarjeta, sostenido por dos tenantes en forma de esqueleto [15]. Los grabados de la obra se consideran realizados por Gaspar Becerra.

La imagen de la Muerte se añade a algunas capillas funerarias, para constituir el emblema o enseña de la misma. Tal ocurre en la capilla de los Fajardo, de la catedral de Murcia. Esta capilla fue fundada por Don Juan Chacón, adelantado de Murcia, perteneciente al linaje de los Fajardo. Según refiere la inscripción, se concluyó en 1507. Es de las obras más bellas del estilo «Reyes Católicos». En la parte superior hay una tribuna, y dentro de ella un esqueleto hecho de madera y piel. Desde su emplazamiento, la Muerte preside el recinto, pero sin actuar. La diferencia entre una simbólica calavera y este esqueleto de tamaño del natural es muy grande. No se trata de expresar la vanidad de las cosas humanas, sino de aproximarnos de la forma más directa al reino de la muerte.

En la Capilla Dorada de la catedral de Salamanca se conserva una Muerte en su emplazamiento original. Según la inscripción que hay en la reja que cierra el acceso a la capilla, fue mandada fabricar ésta en 1525 por Francisco Sánchez de Palencia, arcediano de Alba. Las paredes de la capilla se hallan recubiertas de un contingente de esculturas que, según Falcón, pasa de las ciento diez. Para Camón Aznar, los autores de estas esculturas serán los mismos que labraron las de las portadas de la catedral [16].

La figura de la Muerte se halla situada en un rincón, en lugar elevado, dentro de un nicho profundo, del que parece salir la tremebunda escultura. Aparece desnuda, pero un sudario se extiende por detrás, desde la cabeza a los pies. Para que destaque más el consumido cuerpo, este sudario aparece policromado con tonos claros, con una decoración listada. Con la mano derecha sostiene una punta del sudario, y con la otra agarra un ataúd. Es éste un elemento simbólico, pues carece de proporciones para alojar un cadáver humano.

---

[14] Dionisio Cartujano, *Continúa el libro de las postrimerías,* Zaragoza, Pablo Hurus, 1491.

[15] Hay reproducción y comentarios en la obra de Chandler R. Post, *A History of Spanish painting,* volumen XIV, Cambridge, Mass. 1966, p. 175.

[16] José Camón Aznar, *Guía de Salamanca,* Salamanca, 1953.

En la cara se dibuja una horrible mueca. Es patente la intención de causar sobresalto.

Se trata de un cuerpo femenino, pues pese a la desecación carnosa se advierte la forma de los pechos. En la región inguinal, se aloja una rana o sapo, en actitud de roer las vergüenzas.

La imagen de la Muerte hace acto de presencia en esta capilla con una finalidad admonitoria: «Memento mori», dice el letrero que hay debajo. Pero el ocaso de la vida se entiende como peligroso cuando falta la gracia. En efecto, esta muerte no hace sino prolongar la idea cristiana medieval de que es el pecado lo que debe evitarse. El pecado que se toma por modelo es el de la lujuria. Como es usual, se elige a la mujer como responsable. Aparece el batracio, atacando «por do más pecado había». Ya se vio cómo en la fachada de la Universidad, la rana se posa sobre una calavera.

Se cumple también en esta capilla el desglose de toda iconografía patética del sepulcro. En efecto, el bulto funerario del fundador se dispone yacente, revestido con ornamentos sagrados y con un paje a los pies. Y de igual suerte, la Muerte supone también un elemento de contrapunto respecto de la suntuosidad de esta Capilla Dorada: vanitas vanitatum et omnia vanitas.

Se trata de una escultura de madera policromada, que corresponde a la fecha en que se hicieran las demás esculturas.

En la catedral de Cuenca hay una hermosa capilla funeraria llamada de los Caballeros o de los Albornoz. En 1520 era restaurada por Don Gómez Carrillo de Albornoz; poco después se fabricaría la portada, que es obra del estilo de Covarrubias, pero al parecer ejecutada por el maestro Antonio Flórez, sobre modelo de aquél [17].

En la decoración de las pilastras y el friso menudea el tema de la calavera, vista de frente o de perfil. En el interior del frontón se halla un letrero, que dice: «De victis militibus mors trimphat». Y que triunfa sobre los soldados vencidos lo advertimos elevando la mirada hacia la parte alta, sobre la portada. Allí, sobre una peana, se halla una escultura que representa un esqueleto humano. Es la Muerte, en actitud de marcha, llevando la guadaña al hombro. Uno diría que tiene prisa. Aquí la imagen de la muerte queda en el exterior de la capilla, pero ello tiene más interés, porque nos prepara antes de franquear el recinto funerario. Por supuesto es una pieza que se fabrica al mismo tiempo que la portada, pues enlaza con el letrero y las calaveras.

Las dos esculturas de la muerte que citamos a continuación están sepa-

---

17 FERNANDO CHUECA GOITIA, *Arquitectura del siglo* XVI, Ars Hispaniae, Madrid, 1953.

radas de su lugar de origen y por eso desconocemos el papel que ejercían. Pero todo hace suponer que pertenecieran asimismo a recintos funerarios.

Una se encuentra en la catedral de León. Es de madera pintada. El cuerpo aparece desecado. Toda la osamenta se trasluce a través de la piel. La cabeza aparece más destruída. Las cuencas orbitarias se abren como pozos y la nariz está deshecha; faltan asimismo varias piezas dentarias. Un sudario se extiende desde la cabeza y cubre parcialmente la parte delantera de la escultura, contribuyendo a sostenerla.

En atención a la rigidez del cuerpo y las quebraduras angulosas de los pliegues, puede fecharse esta muerte en el primer cuarto del siglo XVI, prolongando el estilo hispano-flamenco.

La otra muerte se guarda en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid. Está ejecutada en madera policromada, con todos los efectismos de la escultura barroca. Sólo la contemplación de un cadáver en avanzado estado de descomposición, devorado realmente por los gusanos, puede haber hecho posible esta obra. Desde el renacimiento se hizo usual la disección anatómica; el verismo barroco aquí exigió más: la plasmación de lo repugnante.

La figura se halla de pie. La cabeza está reducida a los huesos, estudiados al pormenor, incluso con el detalle de las suturas de las partes que integran el cráneo. Un mechón de pelo se observa en la parte posterior. La piel se ha resecado tanto en el cuello, que parece un pañuelo liado a su alrededor. Un sudario se fija en el hombro y cubre parte del abdomen, descendiendo hasta la peana, para favorecer la sujeción de la escultura. Hay un aspecto oratorio en esta muerte, que levanta la mano derecha y mueve la cabeza como si estuviera hablando. En la mano izquierda sostiene una trompeta, de forma ondulada, decorada con motivos que parecen llamas. El escultor se ha complacido en resaltar el estado de destrucción del cuerpo. La piel se rasga a girones, y por entre las grietas que se abren en ella aparecen grandes gusanos, de repulsivo aspecto. Su coloración es verde, con motas negras. El cuerpo es de varón, como en el caso anterior.

Durante mucho tiempo se ha atribuído esta escultura a Becerra, siguiendo el parecer de Ceán Bermúdez. En efecto, este autor menciona en la iglesia de San Francisco, de Zamora, «un esqueleto de escultura, con una guadaña en la mano y la mortaja al hombro» [18]. Coincide en el hecho de tener la mortaja apoyada en el hombro, pero lo que lleva en la mano es una trompeta, ya que en la otra no ha podido sujetar guadaña, y es extraño que este atributo lo hubiera confundido Ceán. Pero aparte de esto, ninguna similaridad hallamos

18 AGUSTÍN CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, tomo I, p. 113.

con el arte de Becerra. Los esqueletos de la *Anatomía* de Valverde tienen una serenidad muy clásica.

Me he esforzado en demostrar que esta Muerte es barroca [19]. Esa capacidad para expresar lo horrible es atributo de esta edad. Hay una fuerza expresiva muy tensa. Las calidades de la escultura y los efectos de la policromía propenden a la exaltación de la materia. Las quebraduras del plegado son lejano eco de las de la escuela de Gregorio Fernández. Añádase la barroca trompeta, y el balanceo del cuerpo que se retuerce como columna salomónica. Una comparación con la Muerte de la Capilla Dorada de Salamanca con su equilibrio vertical, puede precisar las diferencias con esta escultura barroca.

Está tallada por la parte posterior, lo que demuestra que se labró para ser contemplada en todo su perímetro. Este brutal realismo —el público actual no puede soportar la contemplación de la escultura— se halla dentro de la mentalidad del período barroco, como acreditan los numerosos textos conservados. La escultura datará de hacia 1700.

El cadáver en la cripta.

La ausencia de imaginación en la descripción de un cadáver fue una de las peculiaridades del pensamiento católico desde los tiempos de la Reforma. No había nada que inventar; bastaba la contemplación, pero para ello había que entrar en el seno de la cripta. Esta modalidad, del cadáver descompuesto en su morada, originado en la mente de los escritores sagrados, trasciende seguidamente al arte.

Fray Luis de Granada, en el *Libro de la oración y consideración,* publicado en Salamanca el año 1554, se complace en describir la agonía de los moribundos; pero va más alla, y penetra en el ámbito de la fosa o de la cripta. Evidententemente estos pasajes, en libros que tuvieron tanta difusión, han tenido que inspirar a los artistas, sobre todo a los pintores [20].

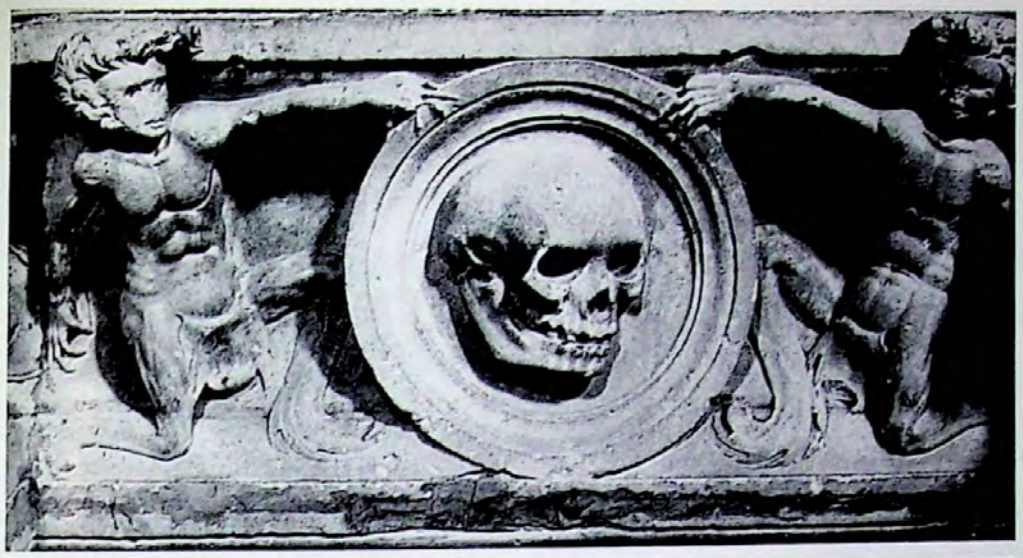
---

19 J. J. Martín González, *Escultura barroca castellana,* Madrid, 1959, p. 14.

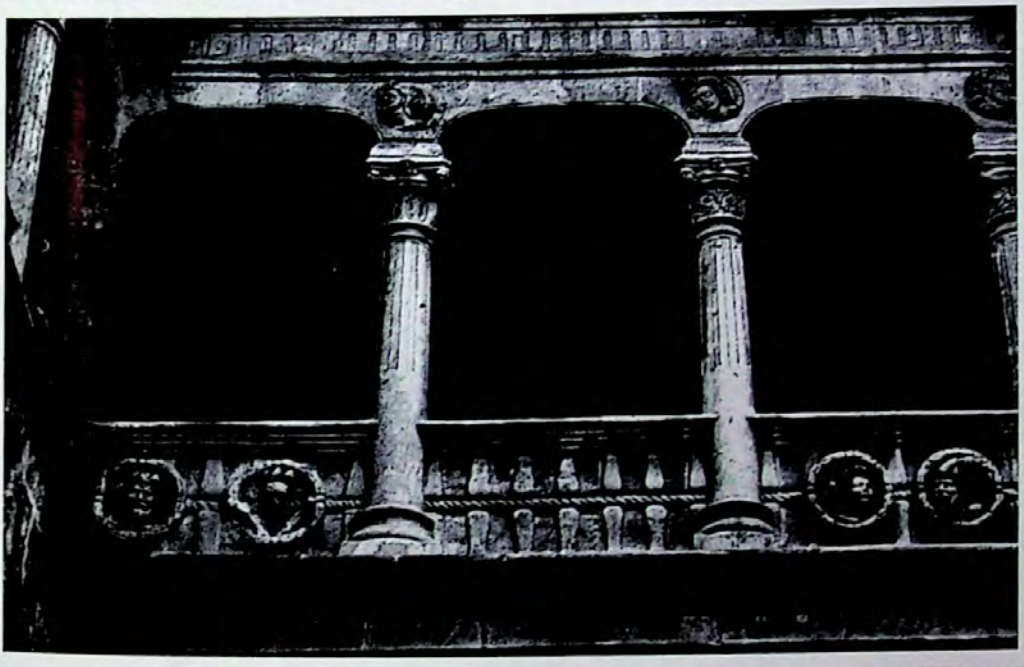
20 Capítulo XVII:

«Mira cuán estrecha es aquella casa que se le apareja en la tierra; cuán oscura, cuán hedionda, cuán acompañada de gusanos, y de huesos, y calaveras de muertos, y cuán horrible aun de sólo mirar a los vivos. Y cómo ve que aquel cuerpo a quien él solía tratar con tanto regalo, y aquel vientre a quien él tenía por su dios, y aquel paladar a cuyos deleites servían la mar y la tierra, y aquella carne para quien se tejía el oro y la seda, y se aparejaba la cama blanca y regalada, ha de ser echada en tan miserable muladar, y allí ha de ser pisada y comida de gusanos, y allí ha de venir a tener la mesma figura que tiene un rocín que se muere por estos campos, que el caminante se atapa las narices, y se da priesa para caminar por no olerlo»...

1



2



3

1. Detalle del sepulcro del obispo Don Diego de Avellaneda, por Felipe Bigarny. Museo Nacional de Escultura. Valladolid.—2 y 3. Detalles del claustro del Monasterio de Huerta (Soria).

1. La Muerte. Catedral de León.—2. La Muerte. Detalle de la portada de la capilla de los Albornoz. Catedral de Cuenca.—3. La Muerte. Capilla de los Fajardo. Catedral de Murcia.

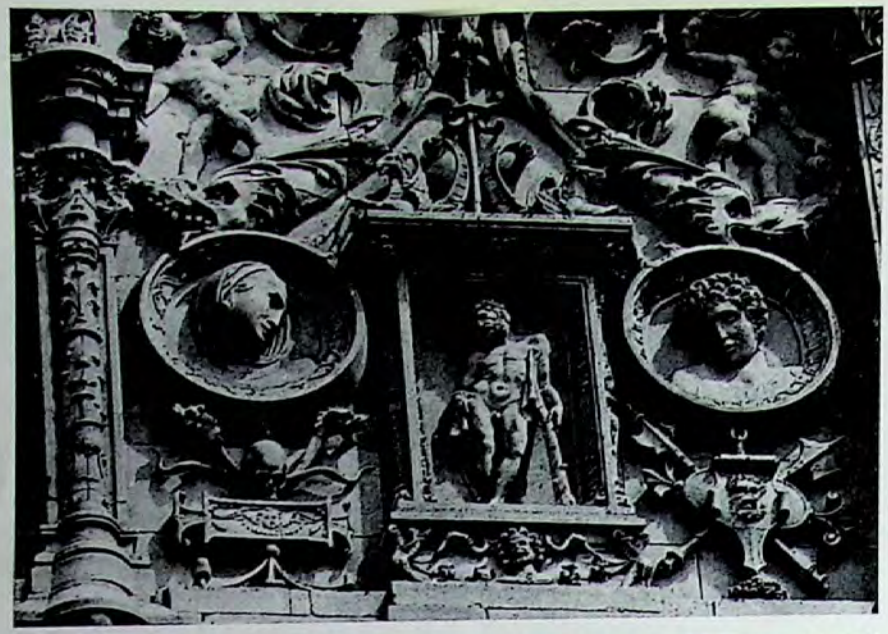
2

4

1. Detalle de la decoración de la capilla de los Benavente. Iglesia de Santa María, Medina de Ríoseco.—
2. La Muerte. Capilla Dorada. Catedral de Salamanca.—3. y 4. La Muerte. Museo Nacional de Escultura. Valladolid.

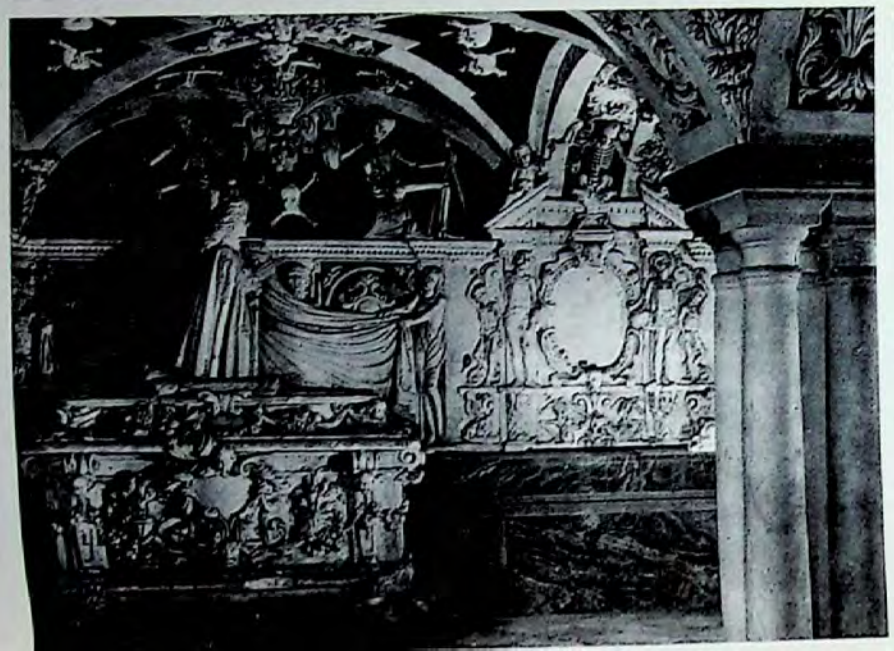
LÁMINA IV

1



2

3



4

En 1612 Don Diego Sarmiento de Acuña, el gran diplomático de la corte de Felipe III, se mandó decorar la cripta de su enterramiento familiar, en la iglesia de San Benito el Viejo de Valladolid [21]. En vez de bultos funerarios habrían de hacerse las pinturas de los señores en el muro. Pero lo más interesante es la iconografía. Así, se habría de representar un «ángel tocando la trompeta del juicio y que del cielo caigan rayos que abrasen edificios... al lado derecho se ha de pintar la resurrección de la carne levantándose de sus entierros... se ha de pintar un túmbulo donde estén puestos unos despojos... con los bastones de generales y otras insignias de dignidades con un verso... de ser todo vanidad... al bajar de la escalera se ha de poner un entierro y del sale una muerte y un hombre alborotado de verla sube huyendo por la escalera».

Tomaron el encargo los pintores Pedro Díaz Minaya y su hijo Diego Valentín Díaz. Pero este programa interesantísimo desde el punto de vista iconográfico no se acometió. Lo que interesa de él es esa intensificación de lo pavoroso. La «vanitas» está patente en esos despojos e insignias; y todo eso en un ambiente de cripta —aquí real— donde se produce esa súbita aparición de la Muerte, que pone en fuga a un visitante que escapa corriendo por la escalera que baja al recinto.

Nos hallamos ante una mentalidad barroca, que incrementa la truculencia valiéndose de los recursos expresivos de la nueva edad. Este es el ambiente conceptual de los célebres cuadros de Valdés Leal, encargados en 1672, para la iglesia del Hospital de la Caridad, de Sevilla. Para su interpretación contamos con los estudios de Trapier y Julián Gállego [22].

Estos dos cuadros de *Las Postrimerías* sin duda constituyen las dos obras máximas de la pintura española en este linaje de asuntos. Valdés Leal no solamente ha acreditado su estupenda calidad de pintor, por la ambientación y calidad real que da a los objetos, sino que manifiesta su erudición literaria, como buen pintor barroco. Según se ha dicho la literatura —aquí sobre todo religiosa— y la pintura entretejen su trama durante el período barroco de forma indisoluble.

Capítulo XX:

«Luego abre un hoyo de siete u ocho pies de largo (aunque sea para Alejandro Magno, que no cabía en el mundo), y con sólo esto se da allí el cuerpo por contento. Allí le dan casa para siempre; allí toma solar perpetua en compañía de los otros muertos; allí le salen a recibir los gusanos, y allí finalmente lo depositan en una pobre sábana, cubierto el rostro con un sudario, y atados los pies y manos... Allí lo recibe la tierra en su regazo, y le dan paz los huesos de los finados, y le abrazan los polvos de sus antepasados» .

21 José Martí y Monsó, *Estudios histórico-artísticos*, Valladolid, 1899-1901, p. 19.

22 Elizabeth du Gué Trapier, *Valdés Leal, Spanish baroque painter*, New York, 1960.

Julián Gállego, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, ob. cit.

No es el caso de analizar los dos cuadros, pues es tarea ya hecha. Trapier manifestó que Valdés Leal se inspiró en los *Ejercicios Espirituales* de San Ignacio de Loyola, entonces en boga, que insistía en la «composición de lugar» y en el pensamiento, hasta físico, de la muerte. Pero ya es sabido que el verdadero meollo de la interpretación se encuentra en el *Discurso de la Verdad*, escrito por el propio fundador de la institución hospitalaria y patrono del mismo, Don Miguel Mañara. Los textos que extractamos nos hacen una puntual descripción de las pinturas [23].

Uno de los cuadros se acostumbra a titular «In ictu oculi», por el letrero colocado junto a la vela que súbitamente apaga la Muerte. Es una «vanitas». La Muerte pisotea las cosas que más pueden enorgullecer al hombre: ciencia, riquezas, dignidades. Como es de rigor desde los tiempos de la «danza de la muerte», no puede faltar la alusión a las sumas dignidades, aquí simbolizadas por la tiara papal y la corona imperial.

El otro lienzo, que se titula «finis gloriae mundi» en atención al letrero que lleva en la parte inferior», escenifica la contemplación de una cripta. Es la visión repelente del antro oscuro donde se pudren los cadáveres. De ahí que los ataúdes aparezcan abiertos, para que veamos cómo el cuerpo de un obispo y el de un caballero de la orden de Calatrava se deshacen entre el hedor y el roer de los gusanos. He aquí, pues, las dos modalidades temáticas principales que el arte barroco empleaba para movilizar la huída de este mundo: la vanidad y el asco de la sepultura.

---

23 *Discurso de la Verdad*, compuesto por el venerable siervo de Dios, don Miguel Mañara y Vicentelo de Leca, caballero de la orden de Calatrava.

I. «Memento homo quia pulvis es et in pulverem reverteris. Es la primera verdad que ha de reinar en nuestros corazones: polvo y ceniza, corrupción y gusanos, sepulcro y olvido».

II. «Si tuviéramos delante la verdad, esta es, no hay otra, la mortaja que hemos de llevar...; y si consideras los viles gusanos que han de comer este cuerpo, y cuán feo y abominable ha de estar en la sepultura, y cómo esos ojos, que están leyendo estas letras, han de ser comidos de la tierra, y esas manos han de ser comidas y secas, y las sedas y galas que hoy tuviste, se convertirán en una mortaja podrida, los ámbares en hedor, tu hermosura y gentileza en gusanos, tu familia y grandeza en la mayor soledad imaginable. Mira una bóveda [sepulcro]: entra en ella con la consideración, y ponte a mirar a tus padres o tu mujer (si la has perdido), o a los amigos que conocías: mira qué silencio. No se oye ruido; sólo el roer de las carcomas y gusanos tan solamente se percibe. Y el estruendo de pajes y lacayos, ¿dónde está? Acá se queda todo. Repara las alhajas del palacio de los muertos, algunas telarañas son. ¿Y la mitra y la corona? También acá la dejaron».

III. «Llega a un osario, que está lleno de huesos de difuntos, distingue entre ellos el rico del pobre, el sabio del necio, y el chico del grande; todos son huesos, todos calaveras, todos guardan una igual figura... ¡Oh instante que mudas las cosas! ¡Oh instante, del ser al no ser! ¡Oh instante en que todo se acierta o todo se yerra!

En la pintura que representa a la cripta se ve al fondo el osario en confuso montón. El «instante» al que aquí se alude corresponde en la pintura al letrero «in ictu oculi», en un abrir y cerrar de ojos.

En la catedral de Segovia se guarda un cuadro, que desarrolla también una escena de cripta. Fue publicado por Sánchez Camargo, titulándole «cadáver de un hombre». Efectivamente que lo es, pero lo que importa es la intención y los elementos ambientales de la pintura. Está pintada sobre lienzo, envuelto en un marco negro con codillos en las esquinas. El fondo es betunoso, como corresponde a una visión de «cripta», pero de cualquier forma en línea con la orientación tenebrista de la época. Corresponde a la segunda mitad del siglo XVII, y aunque es pintura apreciable, por hoy queda en el anonimato.

Que yo sepa es la pintura más próxima al cuadro de Valdés Leal «Finis gloriae mundi». No es necesario admitir que haya influído en él, pues como se ve la literatura permitía una difusión más rápida y fácil de los temas.

Se advierte que se trata de una cripta por el arco que hay al fondo. Representa un cadáver desnudo, ya que el sudario que le envolvía sólo le cubre la cabeza. Esta apoya sobre una calavera, que le sirve de almohada. El cadáver está ya muy destruído. Se ven los huesos al descubierto y el vientre presenta los intestinos fuera. Repugnantes insectos pululan entre la carne, lo mismo que en el cuadro de la cripta de Valdés Leal. En primer término aparecen una tiara papal, un cetro, una corona real y un sombrero cardenalicio. Las grandes autoridades en la tierra, del orden temporal y religioso, quedan advertidas de su fin.

Verosímilmente, el cuadro debió de hallarse en alguna capilla funeraria. A la altura del tórax, presenta el cuadro una rotura.