

REAL ACADEMIA  
DE  
CÓRDOBA

COLECCIÓN  
T. RAMÍREZ  
DE ARELLANO

xv

LA MUERTE EN CÓRDOBA: CREENCIAS, RITOS Y CEMENTERIOS (3)  
**EL ARTE DE MORIR EN ÉPOCA  
BAJOMEDIEVAL Y MODERNA**

ANA RUIZ OSUNA  
COORDINADORA

# LA MUERTE EN CÓRDOBA: CREENCIAS, RITOS Y CEMENTERIOS (3)



## EL ARTE DE MORIR EN ÉPOCA BAJOMEDIEVAL Y MODERNA

ANA  
RUIZ OSUNA  
COORDINADORA



REAL ACADEMIA DE CÓRDOBA

2022

2022

**ANA RUIZ OSUNA**  
**Coordinadora**

**LA MUERTE EN CÓRDOBA:  
CREENCIAS, RITOS Y CEMENTERIOS (3)**

**EL ARTE DE MORIR EN ÉPOCA  
BAJOMEDIEVAL Y MODERNA**

**REAL ACADEMIA**  
***DE CIENCIAS, BELLAS LETRAS Y NOBLES ARTES DE***  
**CÓRDOBA**

**2022**

LA MUERTE EN CÓRDOBA:  
CREENCIAS, RITOS Y CEMENTERIOS (3)  
Coordinador general: José Manuel Escobar Camacho

EL ARTE DE MORIR EN ÉPOCA BAJOMEDIEVAL Y MODERNA  
Coordinadora: Ana Ruiz Osuna

(Colección *T. Ramírez de Arellano XV*)

© Portada: Epitafio del siglo XVI. Catedral de Córdoba. Fotografía: Antonio J. González Torrico

© De esta edición: Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba

ISBN: 978-84-126734-1-8  
Dep. Legal: CO 2147-2022

Impreso en Litopress. Edicioneslitopress.com. Córdoba

---

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de este libro puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopias, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin permiso escrito del Servicio de Publicaciones de la Real Academia de Córdoba.

## “MUERO PORQUE NO MUERO”. IMÁGENES PLÁSTICAS PARA EVOCAR LA MUERTE

CLARA SÁNCHEZ MERINO  
Universidad de Córdoba

### 1. La imagen como creación de la experiencia de lo sagrado

La imagen es un poderoso dispositivo que permite la “fabricación” o “producción” de *capital simbólico* (Bourdieu 2015), esto es, una forma de poder que no es percibida como tal, sino como exigencia legítima de reconocimiento, deferencia, obediencia o servicios de otros (Fernández Fernández 2013). De este modo, los artífices que trabajan en la época moderna son los ejecutores de las estrategias visuales que se activan y concretizan en la obra de arte como imagen. En este sentido, la imagen se convierte en un excelente medio para expresar un mensaje. Por tanto, cuando nos referimos a una obra de arte, no sólo hemos de mencionar sus posibles transformaciones estéticas o los cambios producidos en la elección de ciertos tipos iconográficos, sino que debemos tener en consideración su naturaleza en tanto documento histórico (Burke 2001) y formularnos interrogantes que nos aclaren o, en su defecto, que nos ayuden a comprender en mayor medida qué papel desempeña la imagen en el tejido social de la época moderna.

En los siglos XVI, XVII y XVIII, fundamentalmente, hemos detectado múltiples procesos sociales, de muy diversa índole, en los que el artista participa creando imágenes, tales como la aparición y desarrollo de nuevas devociones locales (Sánchez Merino y Pérez Lozano 2022), la justificación y/u ocultación de posibles orígenes conversos (Sánchez 2022) o la representación del poder de élites urbanas en ascenso social (Sánchez Merino 2022), entre otros. La muerte, entendida no únicamente en su dimensión trascendental o metafísica, también

forma parte de los procesos sociales, es parte de la vida, de la mentalidad y del *horizonte de expectativas* de una sociedad (Pérez Lozano y Urquizar Herrera 2003), por esta razón, ha sido un tema muy frecuente en las representaciones plásticas a lo largo de la historia. La manera en la que se materializa el concepto *muerte* a través de la imagen y los símbolos visuales ligados a su representación nos permiten trazar unas líneas básicas en el pensamiento y la mentalidad que predominó en la España moderna (Vovelle 1985).

El objetivo que nos planteamos con el presente trabajo es realizar un breve recorrido por la evolución de las distintas imágenes asociadas a la muerte y cómo es entendida en la época moderna. Para ello nos serviremos de una serie de obras que se inscriben en contextos muy distintos, de diferentes autores, cronologías y espacios, pero que creemos que pueden ser reveladoras para comprender cómo la imagen de la muerte no sólo nos habla del más allá, sino que podemos reconocer en sus diversas manifestaciones las consecuencias que se desprenden de acontecimientos tan relevantes como la reforma protestante y la reforma de la Iglesia Católica en la Europa moderna.

## 2. La imagen del cuerpo mortal: cráneo y *tempus fugit*

“*De todas las cosas más espantosas, la más espantosa es la muerte*”, con esta afirmación comenzaba escribiendo el maestro Bernardo Pérez de Chinchón (1497-1547) su traducción al castellano de la célebre obra erasmiana *Liber de praeparatio ad mortem* (1534) (Rey Hazas 2003). El cráneo es el principal símbolo visual que se ha empleado para representar la muerte como tránsito a la otra vida, pero también el cráneo, como afirma el profesor Didi-Huberman (2008), asume el valor de receptáculo, es en la estructura craneal donde se produce la conformación de las imágenes. No podemos obviar el hecho de que pensamos a través de imágenes. Cualquier concepto, para que exista, ha de ser codificado a través de lo visible, a través de la imagen (Mitchell 2009). Y la obra de arte tiene mucho que decir en este sentido (Fig. 1).

Por tanto, cabría preguntarse lo siguiente, ¿qué es una calavera? Es uno de los signos más representativos de la muerte, un símbolo de paso de nivel. La calavera es el símbolo visual que predice el final y



Figura 1. *Niño recostado sobre calaveras*, H. S. Beham, (Nuremberg, 1500-1550). Fotografía realizada por Clara Sánchez Merino del original, exhibido en la exposición *Antología del grabado flamenco, de Rembrandt a Van Dyck*, Museo de Bellas Artes, Córdoba

recuerda al receptor que la ve: “*quia pulvis es, et in pulverem revertaris*” (“*pues polvo eres, y al polvo volverás*”, Genesis 3, 19). La calavera y/o esqueleto humano, en sus distintos tipos iconográficos, acompañados de distintos instrumentos y elementos figurativos, han sido empleados en las representaciones visuales al servicio de la propaganda y publicidad de determinados mensajes, donde quedaban implicados tanto el productor de la imagen en sí misma, así como el individuo, grupo o colectivo social, depende de los casos, a los que les interesaba comunicar, adoctrinar o reforzar ciertos planteamientos teológicos. En consecuencia, dada la variabilidad de los contextos sociales y de las intenciones con las que se producen las imágenes o representaciones plásticas sobre la muerte, creemos necesario examinar la interpretación histórica que se ha llevado a cabo en la lectura de los tipos iconográficos que tienen como protagonista la imagen de la muerte, fundamentalmente en el género pictórico. Pensamos que existen

distintos enfoques sobre la muerte que van alternándose y que no siguen rigurosamente un desarrollo progresivo en su representación.

La imagen del cráneo no siempre se ha asociado a la clásica locución latina *tempus fugit*, o, al menos, esta interpretación no excluye la validez de otras posibles hipótesis. Leonardo da Vinci (1452-1519) ya dibujaba calaveras en sus conocidos estudios anatómicos y aseguraba que a través de las cavidades craneales subían las lágrimas directamente del corazón a las órbitas de los ojos (Didi-Huberman 2008: 5). La representación de la calavera nos conecta también con el presente, citando textualmente las palabras del profesor Dr. Martínez Gil (1993: 11): “*la muerte no es algo metafísico situado en un plano superior al de la existencia terrena, sino, como tantas veces se ha dicho, algo indisolublemente ligado a ella y que, por tanto, posee un gran valor explicativo. Vida y muerte, a un lado y otro del espejo, se da sentido la una a la otra*”.

Muy interesado por la figura del cráneo también lo estaba el pintor Hans Holbein el joven (1497-1543), uno de los retratistas más reconocidos del siglo XVI. Durante su trayectoria artística estuvo en estrecha relación con Leonardo da Vinci, también se interesó especialmente por las distintas posibilidades que ofrecía la representación de la muerte, manifestando su destreza como pintor en la original anamorfosis de la calavera que logró plasmar en el notable retrato de *Los Embajadores* (1533), obra conservada en la National Gallery. Investigadores de la talla del profesor Dr. Tyler sostienen que existe una relación entre el simbolismo de la calavera en la obra de Holbein y la representación de la calavera en los estudios anatómicos de Leonardo da Vinci (Tyler 2021), lo cual se justificaría por la presencia de Leonardo da Vinci en la corte al servicio de Francisco I de Francia en el Palacio de Fontainebleau. La figura de Hans Holbein y su papel como retratista en Londres durante sus dos etapas, de 1526 a 1528 y de 1532 a 1543, al servicio de la corte Tudor, supuso, a todas luces, un salto evolutivo en su carrera, alcanzando gran reconocimiento social. Pero, además del prestigio que alcanzó como retratista, la actividad artística de Holbein había estado vinculada, desde sus inicios, trabajando especialmente en la ciudad de Basilea, a la representación del tema de la *Totentanz* o *Danza con la muerte*. Realizó una extensa serie de xilografías, junto con Hans Lützelburger, reconocido grabador que entalló varios de sus diseños, publicándose en Lyon en 1538 (Zemon 1956).

En ellas Holbein hizo alarde de su capacidad inventiva e imaginativa para retratar una gran variedad de escenarios donde la muerte, en forma de esqueletos y cráneos en múltiples perspectivas y composiciones, sorprendía a personajes de diversa naturaleza y categoría social, desde reyes y doncellas nobles, hasta obispos y monjes de distintas órdenes religiosas, pasando por las capas más bajas de la sociedad (*El Escudo de Armas de la Muerte o La Condesa*, Hans Holbein, Jean de Vauzelles y Gilles Corrozet, Lyon, 1538) (Toro García 2020).

El mensaje era claro, la imagen se configuraba como una fuerte crítica social que se vertía sobre todos los colectivos de la sociedad como advertencia de la caducidad de las vanidades terrenales. Holbein supo producir imágenes que lograban despertar en el espectador una respuesta emocional ante lo macabro de sus escenas. La *danza de la muerte*, tanto en las xilografías de Holbein, así como en sus versiones anteriores de tradición medieval, plantearon un discurso visual que abogó por una defensa de los valores religiosos y espirituales. Fue en los monasterios de órdenes mendicantes, fundamentalmente dominicos y franciscanos, donde se gestaron estas manifestaciones artísticas que tenían por protagonista a la muerte. El drama de la danza macabra conseguía definir a través de un “vocabulario visual” los sermones que se pronunciaban en el interior de los templos. De algún modo, la imagen incitaba a la reflexión y a la meditación de la fugacidad de la vida y del consiguiente juicio final. El objetivo era anunciar a los oyentes la inminente llegada de la muerte para así evitar la tentación del pecado, materializado en las vanidades terrenales. Este discurso visual, en su naturaleza de sátira, también sostenía una potente crítica anticlerical que se dirigía especialmente contra el incumplimiento de los requisitos espirituales del oficio.

Este pensamiento de crítica ante la relajación espiritual de las órdenes religiosas tiene sus efectos en las manifestaciones artísticas, siendo el artífice o pintor el creador de potentes máquinas visuales que producen mensajes que están destinados a ser descifrados por los segmentos de la población iletrada. Esto derivó, poco a poco, en el posterior impulso reformador, planteándose la hipótesis de que las representaciones sobre la muerte de Holbein fueran la concreción visual e imagen de los principios que se pusieron de manifiesto más tarde en la reforma protestante (Tyler 2021).

### 3. *Mors mortem superavit*: la muerte como paso a la vida eterna

Al mismo tiempo que se producen imágenes donde el cráneo opera como elemento macabro inserto en composiciones de danzas de la muerte, ya desde mediados y finales del siglo XV, podemos examinar la aparición de otras fórmulas visuales en composiciones que invitan al receptor, igualmente, a tener una actitud contemplativa ante la muerte. No obstante, hemos detectado sutiles diferencias en la lectura interpretativa de los clásicos símbolos asociados a la muerte, esto es, la calavera, a la que se le sumarán otros elementos figurativos, creando en su conjunto nuevos escenarios donde los temas cristológicos ocuparán el espacio central de estas *narraciones visuales* en formato pictórico. A lo largo del siglo XVI y debido a la extensión de una naciente espiritualidad que tiene su origen en la *devotio moderna*, muy vinculada a los planteamientos que condujeron a la reforma protestante que se extendió por el norte de Europa, asistimos a un nuevo modelo de concepción de la muerte que ha de materializarse, necesariamente, a través de uno de los medios más accesibles para la sociedad, la imagen.

Particularmente, en la corona española, con la llegada del emperador Carlos V, incluso previamente, con los Reyes Católicos, los ecos de la *devotio moderna* fueron recibidos por la sociedad castellana (Bataillon 1966). Se trató de un cambio de mentalidad que superó, en cierta medida, los fundamentos que rigieron la teología medieval para insistir en la imitación de la figura de Jesucristo. La crucifixión, en sus distintas modalidades en cuanto a tipos iconográficos se refiere, se convirtió en una escena que fue el tema predilecto para la gran mayoría de demandas y encargos artísticos durante el siglo XVI, XVII e, incluso, XVIII, aunque con notables diferencias que derivaron de los principios emanados de las sesiones del Concilio de Trento, donde se examinó y debatió, entre otras muchas cuestiones, sobre la regulación de la producción de imágenes religiosas.

La llegada de esta nueva espiritualidad a la España moderna convierte al fiel en espectador activo que contempla la muerte de Jesucristo. La imagen es el dispositivo que pone en marcha esta fusión entre vida activa y vida contemplativa, permitiendo que el fiel, en su búsqueda y elevación del alma hacia Dios, tome como ejemplo la humanidad de Jesucristo. En otras palabras, los adeptos de esta espiri-

tualidad consideran que la vida del cristiano se vive dentro de uno mismo y esta vida interior es la que importa conservar y cultivar. Resultado de ello es la importancia que adquirió la meditación en estos momentos, convirtiéndose en una verdadera disciplina, con sus propios tratados y métodos, influyendo en la literatura mística española del siglo XVI (Groult 1976). La mística alemana se alzó como el principal canal de difusión de la *devotio moderna*, gracias a la aparición de la imprenta en España, que permitió el desarrollo de la industria del libro (Pérez García 2015) y de las relaciones de colaboración política y militar entre los Países Bajos y España, siendo los dos países gobernados por un mismo monarca durante casi todo el siglo XVI, concretamente, hasta el año 1598, cuando se produce la muerte de Felipe II (Polanco Melero 1999; Andrés Martín 2001).

*La Crucifixión*, pintura realizada por Juan de Flandes (1496-1519) entre los años 1509 y 1519, perteneció a la calle central del banco del retablo mayor de la sede palentina, y se constituye como una de las primeras representaciones en la España moderna donde se materializa la nueva sensibilidad espiritual de la *devotio moderna*. Juan de Flandes, de origen flamenco, había trabajado como pintor de corte al servicio de la reina Isabel la católica. En esta obra, encargada por el obispo Juan Rodríguez de Fonseca, el pintor flamenco activó los mecanismos principales que permitían al fiel establecer una relación espiritual más estrecha con Dios a través de la contemplación de la muerte de Jesucristo.

En este caso, la escena está dominada por el eje central, ocupado por Cristo clavado en la cruz. La representación de Cristo es significativa si observamos que el momento escogido para la obra es aquel en el que Cristo ha sido atravesado por la lanza del centurión Longino de Cesarea, por tanto, un Cristo muerto. La composición pretende dirigir la mirada del espectador hacia una visión conmovedora de la escena, donde se despierte la empatía del que la contempla, para precisamente, reflexionar sobre la agonía de Jesucristo ante la muerte y de qué manera Jesucristo se convirtió en un ejemplo de imitación. Este tipo iconográfico revela en términos visuales el gran valor que se le concede a la vida interior y a la práctica de las virtudes, especialmente de la humildad, principios todos ellos que partían de una de las obras que mayor difusión gozó en la época moderna, *De Imitatione Christi* (Pérez García 2007; Canonica 2015). Reflejo de esta imitación del

modelo de Cristo, es la introducción en el plano pictórico de ciertos personajes pertenecientes a la monarquía real que se han personificado en las figuras de santos, convirtiéndose en espectadores que contemplan “realmente” la muerte de Cristo.

Otro de los aspectos más llamativos que nos conducen a considerar que esta composición es también una manifestación de la nueva espiritualidad que viene acompañada de otra conceptualización de la muerte, es la representación de la calavera, junto con un fémur, en el primer plano del centro de la composición. Su ubicación en el esquema compositivo no es azarosa, sino que al situarlos en alto y alejarlos de las otras dos calaveras, está organizando el discurso visual de manera que el espectador contemple esta calavera como perteneciente a Adán, que según la leyenda habría sido enterrado en el Gólgota, en el mismo espacio en el que se dispuso la cruz de Cristo. La lectura de la composición, adecuándola a la espiritualidad de la *devotio moderna* que ya había penetrado en España, sería la de considerar que la muerte fue un proceso agónico que Jesús padeció entre terribles sufrimientos para salvar a la humanidad del pecado original de Adán. El discurso ya no gira en torno al juicio final y la caducidad de las vanidades mundanas, el mensaje es el triunfo de la cruz ante la muerte. La muerte no se considera como un final, se convierte, pues, en el inicio de la nueva vida, de la ansiada vida eterna en términos de la doctrina católica. En este sentido, la imagen de la muerte no se asocia, al menos no de forma exclusiva, a lo macabro, como se venía dando en la tradición medieval, sino a la imagen de Jesucristo muerto que vence a lo efímero, a lo corpóreo, para brindar a la humanidad la eternidad del paraíso.

Este tipo iconográfico donde se insiste en el aspecto emocional y donde la crucifixión viene acompañada de la representación de la calavera es un esquema compositivo muy repetido entre los encargos artísticos realizados por la monarquía, la nobleza y el clero. La difusión de este modelo llegó a Córdoba unos años más tarde, a mediados del siglo XVI, haciéndose visible en encargos artísticos destinados a conventos y particulares. Ejemplo de ello es la tabla central que formó parte del *Tríptico del Calvario* del Convento de Santa Clara de Córdoba, actualmente conservado en el Museo de Bellas Artes de Córdoba. Su autor, anónimo, pintó este tríptico entre los años 1540 y 1545. El calvario presenta la clásica distribución del tipo iconográfico que comentábamos en el caso anterior, con la salvedad de que se in-

troduce la figura de Santa Catalina, que podemos identificar por sus atributos iconográficos del martirio. Define una imagen de la muerte donde, nuevamente, podemos ver a un Cristo muerto y la representación de calaveras a los pies de la cruz. El detalle de la colocación de una de las calaveras en perspectiva, girada, revela cierto parecido con grabados que circulaban por Europa durante el siglo XVI, sirva de ejemplo el grabado *Niño recostado sobre calaveras*, de Hans Sebald Beham, realizado en la primera mitad del siglo XVI.

El pintor cordobés Baltasar del Águila (h.1540-1599) también realizó un *Crucificado con Santos Juanes* entre los años 1560 y 1570, conservado en el Museo de Bellas Artes de Córdoba. Esta obra presenta la peculiaridad de haber sido pintada sobre cuero (guadamecil), en ella, de nuevo vemos la presencia de un Cristo muerto crucificado, acompañado a los pies por la presencia de la calavera.

En torno a finales del siglo XVI, podemos mencionar en Córdoba la existencia de otras obras que encarnan el ideal de la espiritualidad de la *devotio moderna*, acudiendo, para ello, a la figura de Cristo muerto, pero en esta ocasión, siguiendo el tipo iconográfico clásico de la *piedad*. Es el caso de la *Piedad* que se conserva en el Museo de Bellas de Artes de Córdoba, realizada en torno a la década de los sesenta del siglo XVI (Fig. 2). Poco se sabe acerca de esta pintura, se desconoce con seguridad el autor de esta, aunque se ha atribuido al taller de Francisco de Castillejo, pintor que se mueve en la órbita de Baltasar del Águila, realizando importantes encargos artísticos para capillas privadas de la élite noble cordobesa. Se piensa que podría haber pertenecido a una capilla privada, lo cual justificaría en parte la elección de este tema, muy propio para la oración y reflexión de la muerte. Por otro lado, muy relacionado con la espiritualidad que se venía desarrollando en este tiempo, como así lo atestiguan los estudios que ha realizado el profesor Dr. Pérez García (2005), poniendo en relación el contexto social y político de la Castilla de finales del siglo XV y siglo XVI con la impronta de la lectura espiritual, que tiene su correspondiente reflejo en la presencia de arte religioso en la imagen.

La poesía mística del siglo XVI está en estrecha relación con la mentalidad y el pensamiento que se posee acerca de la muerte, entendida no como final, sino como verdadero inicio de la vida. La muerte no se convierte en el fin de la vida, sino en salir de la “mala posada”



Figura 2. *Piedad*, atribuida a Francisco de Castillejo, segunda mitad del siglo XVI, Museo de Bellas Artes, Córdoba. Fotografía realizada por Clara Sánchez Merino

(Granada 1781; Ávila 2019). La literatura mística de la mano de autores como Santa Teresa de Jesús (1515-1582) invitan al lector a reflexionar sobre la experiencia de la muerte. La imagen es necesaria en este proceso de visualización de la muerte, es aquí donde el pintor interviene creando imágenes plásticas con el motivo iconográfico de la calavera, la cual está presente en los éxtasis, esto es, en los momentos de alta espiritualidad o en los momentos de mortificación. La obra literaria producida por Santa Teresa de Jesús es reveladora en este sentido, ya que nos muestra el nuevo sentir y la nueva forma en la que se experimenta la muerte en la literatura espiritual, que se traduce, en definitiva, en un deseo por morir. Su obra literaria evocó imágenes a pintores y escultores (Moreno Cuadro 2018), y nos ha brindado las palabras que titulan nuestra intervención, a partir de un fragmento de su Villancico: “*Muero porque no muero*” (*Vivo sin vivir en mí*, h. 1572-1577). Este verso refleja ese anhelo de experimentar la muerte para entrar en contacto con Dios y cómo este pensamiento, esta poesía mística ha de materializarse en forma de imagen, a través de la pintura, para recrear este concepto de muerte y vida (Jesús 2021: 92).

Precisamente, la literatura mística será el origen de las representaciones de las numerosas pinturas de santos en actitud contemplativa en el interior de grutas, acompañados con calaveras y crucifijos, entre otros elementos figurativos. Es un tipo iconográfico que adquirirá especial relevancia durante el siglo XVII. Con este tipo de representaciones floreció una nueva visión ante la muerte, donde ésta era anhelada para reunirse finalmente con Dios, esto convertía a la vida terrenal en una preparación continua para el inicio de la vida eterna.

Existe un soneto anónimo que se constituye como una síntesis de la espiritualidad moderna en su paso del siglo XVI al XVII, *El Soneto a Cristo crucificado*, también conocido por su verso inicial, “*No me mueve, mi Dios, para quererte*”. Se escribe en España a finales del siglo XVI y se publica por primera vez en el año 1628. A partir de esta visión de la muerte, ésta se experimenta de otro modo. El profesor Dr. Martínez-Burgos resume este cambio de mentalidad en los siguientes términos: “*La atracción por lo macabro que traducían las burlescas danzas de la muerte se irá tiñendo de una nueva concepción apoyada en una serie de tratados encaminados a una reflexión más ética y acorde al cristianismo interiorizado que irá caracterizando la devotio moderna*” (Martínez-Burgos 1999: 150).

En el Concilio de Trento (1545-1563) se refuerza la necesaria implicación de las imágenes plásticas y se reconoce su valor, pero también, se establece un control sobre los temas y los modos de representación de estas. Las imágenes son un vehículo para materializar lo invisible y, por tanto, necesarias para transmitir la doctrina católica al fiel (Montaner 1992; Ziegler 2009). La representación de figuras de santos que se constituyen como ejemplos *vivos* para el fiel, se convirtieron, en este sentido, en un tema muy demandado en el siglo XVII. Cobran especial significación las pinturas realizadas por el conocido pintor cordobés Antonio del Castillo y Saavedra (1616-1668), entre ellas podemos citar la *Aparición del niño a San Antonio* (h. 1640). En esta magnífica pintura, conservada en el Museo de Bellas Artes de Córdoba, aparece San Antonio de Padua experimentando la visión del niño Jesús, un tema muy popular en la pintura española. Uno de los aspectos más interesantes de la pintura es la representación de la calavera en la esquina inferior derecha (Fig. 3), en una disposición que nos recuerda a los modelos holandeses (Navarrete Prieto 2004: 294). La imagen de la calavera y su presencia en esta pintura no sólo se explica por la interpretación de la futilidad de los logros humanos, sino que, además, está ligada al desarrollo de la literatura mística del siglo XVI y el concepto de muerte que está implícito en la espiritualidad contemplativa. De composiciones similares, con la presencia del cráneo en perspectiva, encontramos otras pinturas de Castillo, como *San Francisco en oración*, en su origen realizada para el convento de la Arruzafa de Córdoba, en torno al año 1655. Otra composición semejante, la que presenta *San Francisco en oración*, conservada en el Szépművészeti Múzeum de Budapest, realizada por Castillo entre 1655 y 1660. El Museo del Prado también conserva un *San Jerónimo penitente* del mismo autor, con la calavera y el crucifijo (1655). Otro ejemplo de este tipo iconográfico tan difundido es *San Francisco*, en el Museo de Bellas Artes de Córdoba (h.1650-1655) (Martínez-Rodríguez 1999; Navarrete Prieto 2004: 176).

Además de estas composiciones dedicadas a la representación de figuras de santos, el tema de la crucifixión, junto con la calavera, como imagen de muerte, también se repetirá a lo largo del siglo XVII, mostrando que esta espiritualidad derivada de la *devotio moderna* sigue vigente en la imagen pictórica durante el siglo XVII. Exponentes de este tema pictórico los hallamos en el entorno cordobés de la mano



Figura 3. *Aparición del niño a San Antonio* (detalle cráneo), Antonio del Castillo y Saavedra, h. 1640, Museo de Bellas Artes, Córdoba. Fotografía realizada por Clara Sánchez Merino

de diferentes pintores. Entre ellos, sobresale especialmente Castillo, quien pintó magistralmente la escena del *Calvario* (Fig. 4), destinada a ocupar el salón principal del Tribunal de la Santa Inquisición de Córdoba, en el Real Alcázar, ubicación que fue cedida por los Reyes Católicos a la Inquisición. Se alza como un ejemplo donde en pleno siglo XVII la imagen de la muerte a través de un Cristo más humano, a través de su ejemplo e imitación, sigue activa. La composición del pintor cordobés es bastante clásica y rigurosa en cuanto a la ordenación espacial se refiere. Acentúa el componente emotivo, sin llegar a un patetismo exacerbado, con las actitudes con las que representa la figura de María y de San Juan Evangelista, llorando y en actitud de oración. Resulta llamativo observar que la calavera presenta la misma



Figura 4. *Calvario*, Antonio del Castillo y Saavedra, mediados del siglo XVII, Museo de Bellas Artes, Córdoba. Fotografía realizada por Clara Sánchez Merino

disposición que veíamos en obras del siglo XVI, cuyo origen parte de la difusión de las estampas. En el caso de Castillo, el profesor Dr. Navarrete Prieto aclara que tanto la ciudadela que aparece al fondo de la escena, así como el plano elegido para la representación del cráneo de Adán, primer pecador, tienen su origen en dos estampas de Johannes Sadeler I del mismo tema (Navarrete Prieto y Nancarrow 2004).

Los temas cristológicos se continuarán representando en el siglo XVII, relacionados con las distintas manifestaciones de la imagen de

la muerte. En el contexto cordobés Castillo elaborará imágenes plásticas donde el tema principal seguirá siendo la muerte en sus distintos formatos, por ejemplo, *La Piedad* o *Cristo muerto con tres ángeles dolientes* (h.1650). Lo cual no implica que pintores tan afamados como Juan de Valdés Leal (1622-1690) no cultivaran otros tipos de representaciones de la muerte, como el característico y archiconocido ciclo pictórico destinado para el Hospital de la Caridad de Sevilla (*In ictu oculi* y *Finis gloriae mundi*, 1672), donde de nuevo se recuperan elementos figurativos más propios de la tradición bajomedieval, que ponen de manifiesto la llegada de la muerte en forma de esqueleto, la fugacidad del tiempo y las vanidades terrenales. La muerte iguala a ricos y pobres, un discurso visual que ya se venía aplicando desde el siglo XV en las pinturas murales monacales de órdenes mendicantes y en el siglo XVI de la mano de Hans Holbein el joven y la difusión de su serie de xilografías, como mencionamos al inicio del trabajo.

Este tipo de representaciones se retomarán en el siglo XVII en el contexto español y vendrán acompañadas de una literatura específica, como son los volúmenes o manuales de bien morir, que tenían como función guiar al párroco en la asistencia de enfermos y moribundos para poder aplicar los sacramentos doctrinales que en última instancia salvaran el alma del agonizante. Estos textos comprendían unos planteamientos en los que se hacía reflexionar al lector sobre la necesidad de despreciar y desechar todo lo temporal, haciendo insistencia en la inexorabilidad de la muerte (Postigo Vidal 2012). Ejemplos de este tipo de literatura la encontramos en *Discurso de la verdad*, don Miguel de Mañara (1679), uno de los textos más macabros de la tradición literaria de española de las *ars moriendi*. Su autor recuerda al lector la naturaleza degradada del hombre como vil gusano indigno de la misericordia humana (Rey Hazas 2003: 70). Es posible que inspirara a Valdés Leal para la realización de los temas pictóricos que decoraron el Hospital de la Caridad de Sevilla (Martínez Gil 1993: 65). Asimismo, reflejo de este pensamiento lo hallamos en la obra de Francisco de Amaya, bajo el título de *Desengaños de los bienes humanos* (1681). En él su autor critica cualidades físicas, corpóreas y terrenales, tales como la hermosura, la riqueza, la intelectualidad, el honor, etc. Una de las obras pictóricas donde podemos ver la recomendación de libros de algunos autores es en la pintura de Valdés Leal que se conoce como *Jeroglífico del arrepentimiento* o *Conversión de Mañara*



Figura 5. *Jeroglífico del arrepentimiento o Conversión de Mañara*, Juan de Valdés Leal, h. 1655-1665. Fuente: York Art Gallery, York, Inglaterra

(1655-1665) (Fig. 5). Esta obra se exhibe en el museo Art Gallery de York, y representa un hombre que lee atentamente los símbolos de la caducidad de la vida y del pecador arrepentido. Es una imagen que posee un elaborado programa iconográfico, donde la crucifixión al fondo es un símbolo del triunfo de la cruz y la derrota de la muerte (Fernández Muñoz 2015). Pero, además, podemos identificar una serie de libros que pueden ser ilustrativos para acercarnos a la mentalidad de mediados del siglo XVII, donde figuran autores como Martín de Roa, fray Luis de Granada, Alonso de Vascones y Antonio de Alvarado, cultivadores todos ellos de las artes de morir o de la memoria de las postrimerías (Martínez Gil 1993: 44).

#### **4. Pervivencias y supervivencias en la imagen de la muerte. Conclusiones**

La extensa producción historiográfica artística nos demuestra que se ha escrito mucho acerca de la muerte y la pintura española. No obstante, en numerosos casos, los trabajos se han enfocado hacia comentarios que reúnen interesantes obras pictóricas donde, a través de un desarrollo lineal, se van exponiendo toda una suerte de poemas y descripciones coloristas. No existe un planteamiento holístico de lo que significa en sí misma la muerte y su trascendencia en las artes plásticas y en qué medida estas materializan la espiritualidad de la España del siglo XVI y XVII (Martínez Gil 1993).

Es preciso advertir que nuestro propósito no ha sido negar la evidente presencia del género pictórico de la *vanitas barroca*, pero sí reflexionar acerca de la convivencia de este tema con otras representaciones de la imagen de muerte, cuya lectura va más allá de la clásica interpretación de la fugacidad de la vida terrenal. La muerte también está presente en los temas cristológicos, sobre todo, a partir de la extensión de la nueva espiritualidad y la actitud contemplativa que sugiere la *devotio moderna*. Los pintores, en tanto artífices, trabajan en la creación de imágenes que se ajustaron a la demanda del comitente.

En consecuencia, en aras de comprender la trascendencia de los tipos iconográficos que vemos en las artes plásticas es fundamental insistir en el análisis de las circunstancias concretas que rodean la obra, el *campo cultural* en el que se inscribió dicha obra (Bourdieu

2015). Siguiendo esta premisa, podemos afirmar que no presentará el mismo programa iconográfico una pintura dispuesta para ser ubicada en una capilla privada, que un programa decorativo destinado para un hospital. De igual forma, no necesariamente se aplicará la misma lectura iconográfica en una pintura de pequeñas dimensiones para una casa particular, que una pintura que se realice para ocupar el espacio de la sede del tribunal de la Santa Inquisición en Córdoba. Se plantean recursos visuales diferentes que se ajustan al mensaje final que se pretende transmitir. No estamos defendiendo, por tanto, que exista una progresión de los temas en orden cronológico, sino que hay pervivencias de ciertos temas, se produce la repetición de ciertos programas iconográficos donde subyace una continua llamada de lo macabro y del *memento mori*, pero también, y simultáneamente, se producen otros cambios en la sensibilidad y espiritualidad que se va desarrollando y gestando desde la aparición de la *devotio moderna*, pasando por el control de las imágenes que se concretiza en las distintas sesiones del Concilio de Trento.

Las imágenes, en la medida que podemos considerarlas como evidencias históricas, son testigos activos de los cambios de mentalidad que se producen en la época moderna, modificaciones en el pensar, en el sentir, que hemos de tener en consideración y que repercuten en gran medida en la selección de determinadas composiciones, figuras de santos concretos o de temas (Burke 2001; Gadamer 1991; Vovelle 1985).

Es complejo determinar una única hipótesis general, explicativa y categórica, que abarque toda una centuria, ya que vemos pervivencias, cambios, progresión y retrocesos. No consideramos que un esquema lineal se aplique a la comprensión de la realidad histórica, ni tampoco creemos que este esquema lineal se corresponda con una necesaria progresión de la imagen de la muerte hacia la clásica interpretación de *tempus fugit*. Consideramos que sería más ventajoso para la Historia del Arte avanzar hacia hipótesis interpretativas históricas que partieran del principio de la heterocronía del tiempo (Moxey 2015), comprendiendo que la naturaleza evolutiva de la historia y del arte más se parece a una *maraña temporal* que a un esquema lineal fijo (Didi-Huberman 2018). Lo que hemos pretendido con este trabajo ha sido realizar un ejercicio de reflexión acerca del estudio de la imagen de la muerte y cómo sus distintas figuraciones ponen de manifiesto, preci-

samente, la existencia de múltiples tiempos históricos (Koselleck 1993), en la medida que se comparten símbolos visuales ligados a la muerte en distintos espacios simultáneamente, y que no se asimilan ni se interpretan del mismo modo, debido, fundamentalmente, a la presencia de *horizontes de expectativas* distintos.

## Bibliografía

- ÁLVAREZ SANTALÓ, L.C., BUXÓ REY, M. y RODRÍGUEZ BECERRA, S. (1989): *La religiosidad popular*, Barcelona, Anthropos.
- ANDRÉS MARTÍN, M. (2001): “La espiritualidad española en tiempo de Carlos V”, en MARTÍNEZ MILLÁN, J., BRAVO LOZANO, J. y DE CARLOS MORALES, C. J. (Coords.): *Carlos V y la quiebra del humanismo político en Europa (1530-1558)* (Madrid, 2000), pp. 157-180.
- ÁVILA, S. J. (2019): *Obras completas*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos (Edición Kindle).
- BATAILLON, M. (1966): *Erasmus y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, Madrid, Fondo de cultura económica.
- BELTING, H. (1990): *Antropología de la Imagen*, Madrid, Katz.
- BOURDIEU, P. (2015): *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, Madrid, Siglo Veintiuno.
- BURKE, P. (2001): *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence*, Londres, Reaktion Books.
- CANONICA, E. (2015): “La recepción y la difusión del *De Imitatione Christi* en la España del Siglo de Oro”, *Castilla. Estudios de Literatura*, 6, pp. 336-349.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2008): *Ser cráneo: lugar, contacto, pensamiento, escultura*, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.
- (2018): *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Madrid, Abada.
- FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, J. M. (2013): “Capital simbólico, dominación y legitimidad. Las raíces weberianas de la sociología de Pierre Bourdieu”, *Papers*, 98, pp. 33-60.

- FERNÁNDEZ MUÑOZ, P. M. (2015): “La derrota de la muerte. La imagen de la muerte en la iconografía barroca del triunfo de la Santa Cruz”, en RODRÍGUEZ MIRANDA, M. (Coord.), *Nuevas perspectivas sobre el Barroco Andaluz. Arte, Tradición, Ornato y Símbolo*, pp. 758-771.
- GADAMER, H. G. (1991): *Verdad y Método*, t. I, Salamanca, Ediciones Sígueme.
- GRANADA, F. L. (1781): *Guía de pecadores en la qual se contiene una larga y copiosa exhortación a la virtud, y guarda de los mandamientos divinos*, Madrid, D. Antonio de Sancha.
- GROULT, P. (1976): *Los místicos de los Países Bajos y la literatura espiritual española del siglo XVI*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- JESÚS, S. T. (2021): *Obras completas de Santa Teresa de Jesús*, Editorial Santidad (edición Kindle).
- KOSELLECK, R. (1993): *Futuro pasado (Para una semántica de los tiempos históricos)*, Barcelona, Paidós.
- MARTÍNEZ GIL, F. (1993): *Muerte y sociedad en la España de los Austrias*, Madrid, Siglo XXI.
- MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, P. (1999): “La meditación de la muerte en los penitentes de la pintura española del Siglo de Oro. Ascetas, melancólicos y místicos”, *Espacio, tiempo y forma*, 12, pp. 149-172.
- MITCHELL, W. J. T. (2009): *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*, Madrid, Akal.
- MONTANER, E. (1992): “Aspectos devocionales en las imágenes del Barroco”, *Criticón*, 55, pp. 5-14.
- MORENO CUADRO, F. (2018): *Iconografía de Santa Teresa de Jesús*, vol. II, *Las series grabadas* y vol. III, *De las visiones a la vida cotidiana*, Burgos, Monte Carmelo.
- MOXEY, K. (2015): *El tiempo de lo visual*, Barcelona, Sans Soleil.
- NAVARRETE PRIETO, B. y NANCARROW, M. (2004): *Antonio del Castillo*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.

- PÉREZ GARCÍA, R. (2007): “Imitatio Christi. Arte religioso doméstico, devociones privadas y espiritualidad en la sociedad sevillana del Renacimiento, 1520-1570”, en MATEOS ASCACIBAR, F. (Coord.): *Arte, poder y sociedad. Y otros estudios sobre Extremadura*, VII Jornadas de Historia (Llerena, 2006), pp. 55-70.
- PÉREZ GARCÍA, R. M. (2005): *Sociología y lectura espiritual en la Castilla del Renacimiento, 1470-1560*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- PÉREZ LOZANO, M. y URQUÍZAR HERRERA, A. (2003): “De Gombrich a la Rezeptionsästhetik: La configuración de la percepción y la interpretación en las artes visuales”, en LIZARRA GUTIÉRREZ, P. (Coord.): *E. H. Gombrich. In memoriam*, Pamplona, Universidad de Navarra.
- POLANCO MELERO, C. (1999): “Muerte y mentalidad en la Castilla del siglo XVI. Continuidad y cambio, el caso de Burgos”, *Boletín de la Institución Fernán González*, 218, pp. 111-154.
- POSTIGO VIDAL, J. (2012): “Los escenarios de la muerte. Cultura material, religiosidad y ritual en las postrimerías durante la Edad Moderna”, en PÉREZ ÁLVAREZ, M. J. y RUBIO PÉREZ, L. (Eds.); MARTÍN GARCÍA, A. (Coord.): *Campo y campesinos en la España Moderna. Culturas Políticas en el mundo hispano*, Madrid, Fundación Española de Historia Moderna, pp. 2047-2058.
- REY HAZAS, A. (2003): *Artes de bien morir. Ars moriendi de la Edad Media y del Siglo de Oro*, Lengua de trapo, Madrid.
- SÁNCHEZ MERINO, C. (2022): “El Sagrario de San Mateo de Luceña como capital simbólico en los mecanismos de ascenso social”, *Boletín de Arte*, 42, pp. 289-293.
- \_\_\_\_\_ (2022): “Per visibilia ad invisibilia: La justificación de los Simancas y su linaje converso en la decoración de la capilla del Espíritu Santo en la catedral de Córdoba”, en FRANCO LLOPIS, B. y MORENO DÍAZ DEL CAMPO, F. J. (Coords.): *Nuevas líneas de investigación en conversos, moriscos y esclavos*, (Córdoba, 2022).
- SÁNCHEZ MERINO, C. y PÉREZ LOZANO, M. (2022): “La imagen superviviente: San Rafael en Córdoba, devoción y promo-

ción política”, en GARCÍA MAHÍQUES, R. y MOCHOLÍ MARTÍNEZ, M. E. (Coords.) *III Simposio internacional de cultura visual, La interdisciplinariedad en el estudio de la imagen* (Valencia, 2021).

TORO GARCÍA, N. (2020): *Las Imágenes y aspectos detallados de la Muerte de Hans Holbein el Joven (†1543). Continuidad y reinterpretación del tema de las “Danzas Macabras”*, Universidad de Zaragoza, Recuperado de: Repositorio de la Universidad de Zaragoza – Zagan <http://zaguan.unizar.es>

TYLER, C. W. (2021): “Leonardo’s Skull and the Complex Symbolism of Holbein’s “Ambassadors””, *Journal of Research in Philosophy and History*, 1, pp. 36-51.

VOVELLE, M. (1985): *Ideologías y mentalidades*, Barcelona, Ariel.

ZEMON, N. (1956): “Holbein's Pictures of Death and the Reformation at Lyons”, *Studies in the Renaissance*, 3, Cambridge University Press, pp. 97-130.

ZIEGLER, M. (2009): “¡Oh, las imágenes! El conflicto iconoclasta bizantino”, *Cuadernos Unimetanos*, 19, pp. 47-68.

*"La asunción de la propia muerte como un hecho individual fue un sentimiento en auge paulatinamente. En el plano real hay que tener en cuenta concausas coyunturales, tales como la Peste Negra que había asolado a Europa, la Guerra de los Cien Años (1337-1453) entre Francia e Inglaterra y otras múltiples calamidades de distinto tipo que habían acentuado la conciencia de la fragilidad de los seres y el temor a una desaparición prematura.*

*La suma de todos estos factores originó en la sociedad una sensación de indefensión ante un hecho ineluctable. El mejor remedio consistiría en conocer los medios para alcanzar la salvación eterna, a título individual, en el momento de la muerte".*

Elisa Ruiz García

*El Ars Moriendi: Una preparación para el tránsito (2011)*

