

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA



TESIS DOCTORAL

**Cultura material, iconográfica y escrita de lo macabro en el
arte bajomedieval de los reinos cristianos en la Península
Ibérica. 1300-1530**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Irene Marta Lázaro Romero

Director

Herbert González Zymła

Madrid

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA



TESIS DOCTORAL

**CULTURA MATERIAL, ICONOGRÁFICA Y ESCRITA DE
LO MACABRO EN EL ARTE BAJOMEDIEVAL DE LOS
REINOS CRISTIANOS EN LA PENÍNSULA IBÉRICA.
1300-1530**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

Irene Marta Lázaro Romero

DIRECTOR

Herbert González Zymła

Universidad Complutense de Madrid

Facultad de Geografía e Historia



UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID

**CULTURA MATERIAL, ICONOGRÁFICA Y ESCRITA DE LO
MACABRO EN EL ARTE BAJOMEDIEVAL DE LOS REINOS
CRISTIANOS EN LA PENÍNSULA IBÉRICA. 1300-1530**

Irene Marta Lázaro Romero

Dirigida por:

Herbert González Zymła

Vol. 1 de 2

Programa de Doctorado en Historia del Arte

Agradecimientos

Una empresa de esta magnitud no podría haberse llevado a término sin ayuda. A lo largo de los años que he dedicado a la elaboración de la tesis doctoral, he contraído deudas de gratitud con amigos, compañeros y familiares. En primer lugar, agradezco al doctor Herbert González Zymła el haber desempeñado su labor como tutor con minuciosidad y dedicación a lo largo de cinco años y el haber llamado mi atención sobre numerosas obras de arte.

Me gustaría extender mi agradecimiento también a los doctores Aleksandra Sulikowska-Bełczowska, Zoltán Gyalóky y Grażyna Jurkowlaniec del Instituto de Historia del Arte de la Universidad de Varsovia por su cálida acogida a pesar de las dificultades impuestas por la situación sanitaria.

Además, querría agradecer a Carmen Berlabé, conservadora del Museo de Lérida, las facilidades para el acceso al almacén del mismo, que custodia el fragmento conservado del sepulcro de Fraga, así como por los aportes bibliográficos y fotográficos, y al resto de personal del museo por su amabilidad y disposición. A Antoni Monturiol i Sanés, conservador del Museo de Arte de Gerona, y a Anna Homs, del área de Documentación y archivo fotográfico del Museo episcopal de Vic, por compartir su opinión profesional y por el interés mostrado en la tesis. A José Gracia Ruiz, alcalde de Monterde, por su acompañamiento en la visita a la Ermita de la Virgen del Castillo y por ofrecer información sobre la restauración de la misma, y a la restauradora Patrocínio JimenoVictori, por su opinión profesional sobre esta misma obra. A la doctora Dolores Herrero, por su generosidad al compartir conmigo sus fotografías y opinión profesional. Agradezco también a José María Ezequiel Ferrer Valiente su amabilidad, disposición y sus valiosas aportaciones sobre la iglesia de Santa María de Abades y su comarca y a Mónica González, concejala de cultura del Concello de Silleda, y Santiago su atención y cálida bienvenida. También estoy muy agradecida a Sesé Barrientos, por las facilidades a la hora de visitar la iglesia de San Xulián de Moraime durante el proceso de restauración de esta y a Manuel Barbeiro por hacer lo mismo en la iglesia de Nuestra Señora de las Virtudes del Puente en Arante. En Valencia, a la doctoranda Claudia Monzó Calero, por ofrecerme generosamente un avance de su investigación acerca del sepulcro de Pere d'Orriols y a la doctoranda Stefania Botticchio, por apuntarme en la dirección de ese sepulcro y por tanto más. A Simeón Hidalgo Valencia, por su cercanía e inestimable acompañamiento en la visita a la iglesia de San Martín de Ecay y a la Asociación

Grupo Valle de Izagaondoa por su labor. A Loli Sola Ibáñez por las facilidades dadas para visitar y fotografiar el claustro de la iglesia de Santa María de Ujué en ambas ocasiones y por el interés puesto en el tema de investigación. En general, me gustaría agradecer al personal del resto de museos, templos y bibliotecas visitados durante la investigación, especialmente al personal de la Biblioteca de la Facultad de Geografía de Historia de la Universidad Complutense y su servicio de préstamo interbibliotecario, así como al personal de la Iglesia de San Miguel de Oñate y de la Catedral de Bilbao.

Por último, me gustaría extender mi agradecimiento a la doctora Blanca Redondo González por compartir su experiencia y ofrecer su apoyo en todas las fases de la investigación y a Alfonso Cuesta Hernández, auténtico *bastaixo*, por ayudarme a tirar. A David Díaz Plaza por su paciencia infinita, a mis padres por no haber dudado ni un momento y “*A todos los otros que aquí no he nombrado*”.

Índice

Resumen.....	1
Abstract	1
INTRODUCCIÓN	2
Aspectos metodológicos	2
Análisis de las obras de arte macabro.....	15
1. Análisis desde la perspectiva cuantitativa.....	15
2. Análisis desde la perspectiva cualitativa	17
Estado de la cuestión	24
Contexto histórico	36
La crisis del siglo XIV	36
Consecuencias de la crisis	47
Espiritualidad en torno a la muerte	52
El ritual funerario.....	65
El sentimiento macabro	71
Origen del término macabro	71
Literatura cristiana escatológica	74
Precedentes del arte macabro medieval.....	81
Temas del arte macabro	89
La Muerte activa	90
El <i>transi</i>	100
El encuentro de los tres vivos y los tres muertos	108
La danza macabra.....	126
El triunfo de la Muerte	144
El Árbol de la Vanidad.....	152
Programas iconográficos frecuentes.....	156
ANÁLISIS	165
Andalucía	165
Sevilla	165

San Isidoro del Campo	165
Aragón	184
Teruel	184
El Castillo de Alcañiz	184
Huesca	212
Frontal del sepulcro de la iglesia de Fraga.....	213
Zaragoza	222
Ermita de la Virgen del Castillo en Monterde	222
Castilla y León.....	229
León.....	229
Claustro de la Catedral de León	229
Sepulcro de Juan Martínez de Grajal.....	243
Escultura de la Muerte en la Catedral de León	249
Sepulcro del abad Don Juan Álvarez de Valdesalce.....	253
Salamanca	256
Capilla Dorada de la Catedral de Salamanca	256
Fachada del edificio de las Escuelas Mayores de la Universidad de Salamanca.....	263
Zamora	274
Escultura de la Muerte de Gil de Ronza.....	274
Valladolid	290
San Juan y San Pablo de Peñafiel.....	290
Castilla la Mancha.....	303
Cuenca.....	303
Capilla de los Caballeros de la Catedral de Cuenca.....	303
Cataluña	311
Barcelona	311
Capitel de Santa María del Mar	311
Tarragona	317
Calavera del Monasterio de Poblet.....	317
Gerona	326

Capitel conservado en la casa Estorch.....	326
Comunidad Foral de Navarra	335
Navarra	335
Santa Eulalia de Pamplona	335
Oratorio del Castillo de Javier	349
Santa María de Ujué.....	355
San Martín de Ecay	363
Comunidad Valenciana.....	373
Castellón.....	373
San Francisco de Morella	373
Valencia	389
Sepulcro del arcediano Pere d' Orriols	389
Galicia.....	394
La Coruña	394
San Julián de Moraime.....	394
Santa María de Cuiña	406
Lugo.....	415
Nuestra Señora de las Virtudes da Ponte	415
Santa María de Abades.....	425
Santa María de Mosteiro.....	429
País Vasco	445
Guipúzcoa	445
Sepulcro de Pedro Vélaz de Guevara.....	445
El arte macabro mueble	458
Otras obras	473
Epílogo: Pervivencias del arte macabro.....	479
CONCLUSIONES	494
Temas iconográficos	494
1. Muerte activa.....	494
2. Encuentro de los tres vivos y los tres muertos.....	496

3. La Danza Macabra	496
4. Sepulcros de <i>transi</i>	497
5. Árbol de la Vanidad	497
Resultados, debates, certezas e incógnitas.....	498
1. Datación de las obras hispanas	498
2. Originalidad iconográfica y de soportes.....	501
3. Dispersión geográfica de las obras conservadas	509
4. Particularidades iconográficas de origen europeo	513
Aproximación a la hipótesis	514
Vías de investigación	515
BIBLIOGRAFÍA.....	518

Resumen

La presente tesis doctoral pretende abordar el estudio del arte macabro en los reinos cristianos hispanos de la Península Ibérica a fin de hacer una aproximación al papel que desempeñaron en el contexto del arte macabro europeo y en la transmisión de modelos iconográficos. Para ello, se ha partido de una relación de obras preexistente que se ha actualizado, ampliado y depurado. A través de un vaciado bibliográfico y un trabajo de campo sistemáticos, se ha llevado a cabo un análisis cualitativo de estas obras, desde el punto de vista iconográfico y formal, así como una contextualización de las mismas dentro del programa iconográfico o conjunto programático del que forman parte y de la producción de su artífice y promotor en caso de conocerse. Se han tendido lazos directos e indirectos entre las obras objeto de estudio y los ejemplos internacionales. El análisis se ha complementado, cuando así se ha requerido, con disciplinas auxiliares como la heráldica o el empleo de fuentes documentales. Con esto, no se ha pretendido agotar el tema de estudio, sino actualizarlo, siendo susceptible de nuevas revisiones en un futuro.

Abstract

The following PhD thesis intends to address the topic of the macabre art in the hispanic christian kingdoms of the Iberian Peninsula aiming to approach the role they played in the context of the macabre art in Europe and in the transmission of iconographic models. To that effect, this study has updated, expanded and refined the preexisting directory of pieces of art. A qualitative iconographical and formal analysis of these works has been conducted by means of a thorough bibliographical reaserch and a systematic fieldwork, as well as a contextualization in their iconographical program or ensemble, and in the production of the artist and promoter in the cases in which they are known. Direct and indirect relationships have been established between the hispanic artworks and international art pieces. The analysis has been complemented with other disciplines such as heraldry or the use of documentary source when necessary. The aim is not to settle the topic, but to update it, making it susceptible to revisions in the future.

INTRODUCCIÓN

Aspectos metodológicos

Puede considerarse arte macabro todo aquel que muestra la muerte, sin restricción a un periodo cronológico concreto o un área geográfica o cultural predeterminada. Aunque hay categorías que a menudo se excluyen de esta clasificación —como las efigies sepulcrales de yacentes u orantes—, bajo este epígrafe englobamos un término semántico amplísimo que puede abarcar multitud de representaciones iconográficas.

El presente estudio se centra en el arte macabro peninsular y se propone arrojar luz sobre el papel que este jugó en el contexto del arte macabro europeo, tratando de dilucidar si tiene razón la historiografía tradicional al postular que la cultura macabra no tuvo apenas calado en los reinos cristianos de la Península Ibérica y la producción macabra hispana fue mero subproducto dependiente de las obras de arte macabro de otros países europeos, especialmente las de Francia, Italia, Alemania e Inglaterra. Siguiendo la línea de investigación de Francesca Español, Víctor Infantes, Ángela Franco y Herbert González, partimos de la hipótesis de que el arte macabro hispano no se trata de una copia tardía de modelos internacionales, si no que formó parte de las corrientes europeas, absorbiendo influencias extranjeras, pero también creando modelos propios desde una cronología muy temprana. Fundamentamos la premisa de partida en ciertas reflexiones previas a la investigación. En primer lugar, la existencia de temas macabros típicamente hispanos sin parangón en el resto de Occidente parece apuntar a una reinterpretación de los modelos internacionales y a la existencia de una tradición propia. La originalidad de los ejemplos hispanos se extiende también al soporte y la localización, conservándose numerosos ejemplos en escultura, técnica en la que apenas nos han llegado obras internacionales. Por otra parte, la datación propuesta para algunas obras del arte macabro hispano es muy temprana, en ocasiones casi contemporánea a aquellas que se consideran las manifestaciones más antiguas.

Como derivación de esta cuestión, se planteará si la cultura macabra de los reinos peninsulares surge a partir de modelos europeos o es propia. Se ha planteado la posibilidad de que ciertas costumbres musulmanas tuvieran influencia en temas iconográficos como la Danza Macabra. También cabe reflexionar sobre la importancia del Camino de Santiago para difundir las distintas manifestaciones iconográficas y si estas influencias fueron de ida y vuelta.

Para abordar estas hipótesis, nos hemos propuesto una serie de objetivos sobre los que se sentarán las bases del estudio. En primer lugar, hemos llevado a cabo una recopilación de las obras de arte macabro hispano de las que tenemos noticia y las hemos clasificado atendiendo a su temática, cronología y procedencia geográfica. Se ha analizado cada una de las piezas de manera individual desde un punto de vista formal e iconográfico y se ha puesto especial interés en contextualizarlas dentro de su programa iconográfico, en caso de existir, y teniendo en cuenta su ubicación, autoría y comitente cuando estos se conozcan. Se dará importancia a las inscripciones que acompañan a las obras, no sólo cuando éstas aporten datos concretos, sino también por su valor para enriquecer los temas representados. Estas se pondrán en relación con los ejemplos literarios macabros conservados cuando sea posible. Se ha pretendido así dar un completo panorama del arte macabro peninsular recogiendo las obras de las que se tiene noticia, unificando su bibliografía, a menudo dispersa, y mencionando las principales hipótesis y teorías que se han formulado sobre las mismas. Por otro lado, se establecerán relaciones directas o indirectas con las obras artísticas internacionales a fin de profundizar sobre el rol que el arte macabro hispano tuvo en el contexto europeo.

En cuanto a la metodología, el estudio se valdrá de la iconografía para identificar los temas y sus variantes, tanto en el contexto hispano como internacional, así como para establecer comparaciones con otras obras peninsulares y europeas. Se recurrirá, asimismo, al método formalista a la hora de trazar estos vínculos. El análisis formal permitirá acercarse a otras particularidades de las obras macabras como la autoría o los distintos momentos compositivos dentro de un mismo conjunto. Esta metodología se acompañará del trabajo de campo que permitirá observar las imágenes de primera mano e *in situ* siempre que sea posible. De manera auxiliar, se recurrirá también al método histórico, que permitirá conocer el periodo en el que se encargó la obra, así como al comitente o autor de la misma. A través del método determinista se vinculará la cultura macabra a las circunstancias particulares de los reinos peninsulares y, mediante los métodos sociológico y psicológico las obras se

pondrán en relación con las circunstancias sociales del momento, entendiendo como tal las condiciones de vida de la época, la vida cotidiana, la espiritualidad.

Las imágenes de la Muerte personificada, habitualmente en forma de cadáver o esqueleto portando una guadaña u otro atributo, constituyen la unidad básica del arte tanatológico. Las representaciones de cadáveres en proceso de putrefacción o redivivos surgieron en la Edad Media en torno al siglo XIII, prolongándose hasta bien entrada la Edad Moderna y tienen pervivencia incluso en la actualidad. Estas imágenes, a las que deberíamos denominar representaciones de la Muerte activa, se tipifican en una serie de temas iconográficos más complejos: El Encuentro de los tres vivos y los tres muertos, la Danza Macabra, el Triunfo de la Muerte, el Árbol de la Vanidad, el sepulcro de *transi*, etc. Estas categorías iconográficas no son en absoluto rígidas, al no ser escenas con temáticas doctrinales, los artífices pudieron desarrollar su creatividad sin la limitación que imponían las autoridades religiosas al representar un texto bíblico. Así, las fronteras entre los distintos temas iconográficos se desdibujan con frecuencia cuando hablamos de las iconografías macabras. La finalidad de estas imágenes era actuar como *memento mori*, es decir, recordar al espectador su propia mortalidad con una finalidad aleccionadora. El presente estudio incluirá también al *transi* como manifestación del arte macabro. A diferencia de la Muerte personificada, el *transi* muestra un cadáver individualizado que permanece pasivo, inerte y en proceso de degradación, detalle que lo aleja y distingue del yacente. Sin embargo, su fondo y mentalidad contienen las mismas enseñanzas moralizantes que el resto de los temas macabros anteriormente descritos. Las obras artísticas correspondientes a estas categorías iconográficas generadas en los reinos que compondrán la España medieval son las que se entenderán como arte macabro peninsular en el presente estudio, marcando con ello un primer límite geográfico.

Por otra parte, se excluirán algunos temas iconográficos que otras investigaciones han considerado arte macabro y que quizá no lo sean propiamente. Para empezar, no se tendrán en cuenta aquellas imágenes que muestran un personaje moribundo o recién fallecido, como las representaciones de exequias, el fallecimiento de personajes célebres o anónimos o retratos del yacente en los sepulcros, a no ser que se trate de un *transi* cuya finalidad aleccionante es evidente. Estas imágenes, aunque importantes para entender las ideas sobre la muerte, tienen distintas finalidades y carecen del componente moralizante de las anteriores. Lo mismo ocurre con los

llamados *Ars Moriendi*, tratados que describen las tribulaciones a las que debe enfrentarse el moribundo en el momento del deceso, en relación con las tentaciones del demonio. Aunque estos textos y sus respectivas imágenes parten de la reflexión sobre la muerte y se centran en la resistencia a la tentación, se trata de documentos eminentemente prácticos, cuyo objetivo es asistir al fiel en sus últimos momentos y darle instrucciones sobre el buen morir. Tampoco se considerarán obras macabras aquellas que, conteniendo la representación de un cadáver en descomposición, formen parte de otro tema iconográfico, a pesar de que puedan aportar a la escena en la que se engloban una dimensión de *memento mori*. Este es el caso de temas como el Calvario, en el que la cruz de asienta a menudo sobre la calavera de Adán o sobre el cuerpo de este en su tumba; la Resurrección de Lázaro, donde el resucitado puede aparecer representado como cadáver en proceso de descomposición; la resurrección de la hija de Jairo, la bruja de Endor invocando con un cadáver a su espíritu, el valle de los huesos de Ezequiel... Tampoco atenderemos a la imagen de los santos cuyo atributo es una calavera, como sucede con algunos mártires o ermitaños o las representaciones del santo Job, que a veces no se diferencian en nada de las imágenes macabras al representar el cuerpo purulento de Job enfermo y moribundo. La inclusión de estas representaciones obligaría a hacer un análisis y evolución de los temas iconográficos, algo que superaría los límites de esta investigación y la separaría de su objetivo. Por último, no se incluirán en el ámbito del arte macabro peninsular aquellas imágenes de la Muerte de carácter aislado, especialmente de calaveras, que, sin pertenecer a ninguno de los temas iconográficos tanatológicos descritos, responden probablemente a un evidente afán decorativo en el que el *memento mori*, es tangencial o muy marginal. El estudio sí incluirá algunas representaciones de calaveras que, aunque aparentemente parecen secundarias, aportan un sustrato de significación especial en según qué programas iconográficos, dando origen a lecturas más amplias que, por sus características propias, revistan un especial interés, suscitando nuevos planteamientos.

En cuanto al abanico cronológico de las obras de arte objeto del presente estudio, se ha fijado en la Baja Edad Media y sus pervivencias y, dentro de ese primer marco, el límite más lejano en el tiempo se ha establecido en el año 1300, inicio de la centuria que marcó la crisis de la que el arte macabro a menudo se ha considerado una consecuencia. Los siglos XIV, XV y XVI engloban la práctica totalidad de las obras de arte macabras bajomedievales conocidas en los reinos cristianos de lo que hoy es España, aún si se admiten las dataciones más tempranas propuestas para ellas. En cuanto

al límite más cercano a nuestro tiempo, se ha establecido en 1530, trascendiendo intencionadamente los límites de la Edad Media para incluir el arte tardogótico. Por una parte, es bien sabido que las temáticas iconográficas del arte macabro se prolongaron durante la Edad Moderna llegando incluso, con transformaciones inherentes a los nuevos mensajes y las nuevas sensibilidades de los receptores, hasta la Edad Contemporánea. Tienen en común un mismo sentimiento de incertidumbre y temor ante la muerte y lo que sobreviene después de ella. Por otra parte, la frontera entre la Edad Media y el Renacimiento no es una línea fija, sino que se desdibuja, tal y como actualmente se entiende al cuestionar la clásica teoría de los estudios. Hubo una convivencia y una hibridación de obras que, participando del espíritu bajomedieval, empezaban a reflejar las nuevas inquietudes humanistas y que es perceptible igualmente en las obras del manierismo, del barroco, del romanticismo e incluso del expresionismo de Gutiérrez Solana. Los límites marcados en el presente estudio, siendo necesarios para delimitar nuestro trabajo, han de ser cuestionados y, en el futuro, quizá se puedan estudiar todas esas manifestaciones que, a la manera de pervivencia, mantuvieron temáticas y formas de plantear las actitudes humanas ante la realidad de la muerte. Se ha optado por cerrar la horquilla cronológica en el 1530, por coincidir este año con la coronación del emperador Carlos V y culminar con ello la idea de recuperación del ideal de Imperio como paradigma clásico. Esta datación permite incluir en el estudio obras fronterizas entre ambos períodos histórico-culturales, tales como la fachada de las Escuelas Mayores de la Universidad de Salamanca, la Capilla de los caballeros en la Catedral de Cuenca o la Capilla dorada en la Catedral Nueva de Salamanca. La transculturalidad permite rebasar los límites puramente geográficos o cronológicos. Somos conscientes que, la necesidad de limitar el ámbito de estudio no se corresponde con una realidad investigadora que ha de flexibilizarse en el futuro y relativizarse.

No obstante, no se pretende con ello agotar el panorama del arte macabro hispano. Es bien sabido que estos temas iconográficos se prolongaron durante la Edad Moderna llegando incluso, con transformaciones, hasta la Edad Contemporánea, resurgiendo especialmente en los momentos de crisis o epidemia, ya que la muerte siempre ha sido un motivo de reflexión y temor para el ser humano. Especialmente fecundo a este respecto fue el arte Barroco, en el cual no solo se representaron los temas macabros de origen medieval, sino que se desarrollaron nuevas tipologías iconográficas como la Muerte lúdica, la Muerte y la doncella y, muy especialmente, la *vanitas* como

bien puede advertirse en los excelentes trabajos que sobre estos aspectos publicó Santiago Sebastián.

La limitación geográfica para el desarrollo de la investigación se ceñirá de manera estricta a los reinos cristianos peninsulares que actualmente forman parte de España, incluyendo las Islas Baleares, entonces parte de la Corona de Aragón, en las que se conservan indicios que sugieren que pudo haber obras de naturaleza tanatológica, aunque desgraciadamente no se han conservado. Se ha circunscrito el estudio a los reinos cristianos de la Península Ibérica que hoy conforman España: la Corona de Castilla, la Corona de Aragón y el Reino de Navarra. En un principio, se valoró la posibilidad de añadir el análisis del arte macabro bajomedieval del reino de Portugal, sin embargo, al desarrollar la investigación, se ha entendido que este debe ser estudiado de forma monográfica, separada del arte del resto de territorios de la Península ya que presenta una personalidad propia, cuya principal manifestación fueron los osarios barrocos con decoración macabra. El ejemplo paradigmático bajomedieval son las alusiones a temas macabros en los sepulcros de Alcobaça, en particular el *transi* del *sum sine regnum* de la rueda de la Fortuna del sepulcro de Doña Inés de Castro. Así mismo, habría que añadir las representaciones es la Capilla de los Huesos de Évora del siglo XVII, en la que no solo se emplean huesos como material decorativo, sino que también se representan pinturas macabras.

En un principio, se consideró organizar las obras de arte objeto de la investigación de acuerdo con un criterio iconográfico, sin embargo, la presencia de varios temas macabros en un mismo programa hizo más aconsejable una división que permitiese un análisis de conjunto. Se descartó también ordenar las obras conforme a su posible cronología, ya que las dataciones propuestas para muchas obras no eran claras ni absolutamente indubitables; de hecho, a menudo han sido muy generales, con notables contradicciones entre autores que atrasan o adelantan la cronología con argumentos no siempre contundentes. Pese a los inconvenientes que nos ha generado, se prefirió ordenar las obras a estudiar de acuerdo con un criterio geográfico. La variabilidad de las fronteras entre los reinos hispánicos, así como la descontextualización geográfica de algunas de las piezas a estudiar, hicieron aconsejable optar por una clasificación acorde con la ordenación del territorio peninsular actual, relacionando unas obras con otras según el área. Si bien esta organización de las piezas no siempre permite establecer lazos de proximidad entre ellas y no deja de tener como eje la frontera actual arbitraria, lo hemos considerado preferible a la creación de relaciones artificiales según

la pertenencia de una o varias obras a un mismo reino durante un periodo determinado. Se establecerán vínculos basados en la proximidad y relación de unos territorios con otros según sea conveniente en cada una de las piezas por separado, así como en las conclusiones del estudio.

Desde un punto de vista metodológico, se ha partido del listado de obras macabras hispanas publicado por Francesca Español¹ ampliado por otros autores, siendo especialmente interesantes a este respecto los trabajos de Víctor Infantes, Ángela Franco Mata, Julio González Montañés y Herbert González Zymla². A su vez, la relación resultante ha sido ampliada con obras que, habiendo sido objeto de estudios parciales³, no han sido, por el momento puestas en relación con el resto del arte macabro peninsular, así como con obras que, por un motivo u otro, no han sido contempladas como macabras por la historiografía. De entre las figuraciones que cumplen los requisitos iconográficos y cronológicos, se analizarán con especial énfasis las obras de arte inmuebles, que forman parte de conjuntos programáticos cuyo estudio merece la pena hacerse en el contexto del que forman parte, ya sea de naturaleza macabra en su eje conceptual o no, en cuyo caso el tema macabro solo sería tangencial al tema principal. Cada una de estas se estudiará en el contexto de la producción de su artífice y de la vida del comitente que encargó las obras, en caso de conocerse. Se apuntarán las similitudes con otras obras de arte peninsulares e internacionales cuando las haya, aunque no se trate de filiaciones directas y se procurará dar un contexto lo más preciso posible para las obras anónimas. Así mismo, se ha peinado la bibliografía específica de cada obra para tratar de dar un panorama historiográfico lo más completo posible, pero sin agotarlo.

En este sentido, la tesis propone hacer un catálogo explicando el contexto en que se encuentra cada obra, tratando de abordarlo desde perspectivas diversas y lograr un acercamiento lo más completo posible. Por su complejidad, en ciertos ejemplos concretos se tratará el programa iconográfico de los conjuntos en su totalidad a riesgo de ser con ello reiterativos. Es el caso de las pinturas de San Isidoro del Campo, el castillo de Alcañiz, el claustro de la Catedral de León, San Juan y San Pablo de Peñafiel, San Martín de Ecay, San Julián de Moraime y Santa María de Mosteiro y el

¹ ESPAÑOL BERTRÁN 1992.

² Especialmente las de INFANTES 1997 ; FRANCO MATA 2002 ; GONZÁLEZ MONTAÑÉS 2002 ; GONZÁLEZ ZYMLA 2019.

³ Es el caso del capitel de la casa Estorch, el Encuentro de San Martín de Ecay, la representación de la Muerte activa en la iglesia parroquial de Monterde y algunas imágenes del mismo tema recientemente descubiertas en Galicia.

programa escultórico de la capilla de Vázquez de Cepeda en el desaparecido monasterio de San Francisco en Zamora. A riesgo de resultar demasiado sobreabundante la información recogida y, en ocasiones, reiterativo por la repetición de ciertos temas iconográficos, hemos optado por tratar las imágenes en su conjunto ya que la mayoría de estas obras se concibieron como parte de un todo iconográfico del que la representación macabra no debería ser disgregada ni entendida de forma aislada. En los conjuntos programáticos en los que la unidad temática no es evidente, como en San Isidoro del Campo y el Castillo de Alcañiz, se ha considerado interesante detallar todos de los temas representados ya que en la actualidad desconocemos exactamente el papel que las pinturas macabras podrían tener dentro del conjunto y quizá el recogerlos detalladamente permita su comparación futura con otros casos europeos o los que se puedan descubrir. Estas descripciones sobrepasan la esfera de lo macabro, pero pueden servir de punto de partida a otros especialistas al abordar los conjuntos tratados desde distintas disciplinas.

Las obras artísticas muebles plantean una problemática de estudio distinta. Para empezar, no existen, por el momento, estudios concretos sobre las figuraciones macabras en el arte mueble, por lo que se parte de un terreno muy poco explorado, requiriendo un vaciado más exhaustivo de los catálogos de las distintas colecciones hispanas y extrapeninsulares donde se conservan. Especiales complejidades conlleva el estudio de miniaturas y xilografías de tema macabro por su movilidad. Con una simple investigación preliminar, se ha constatado que el número de códices e incunables que contiene imágenes de este tipo es elevadísimo. En el caso de las miniaturas y las xilografías, las descripciones de estos catálogos a menudo no son suficientemente minuciosas, pensamos que este tema requiere una revisión más pormenorizada que ahora iniciamos y que quizá en el futuro dé origen a otros trabajos. El gran reto es analizar todas las obras, porque muchos códices no se encuentran en España en la actualidad. Existe también una problemática en relación con los códices de autoría extranjera: a menudo no se conoce el momento exacto en que estas pasaron a colecciones hispanas, por lo que no es posible saber con certeza si estuvieron en la Península durante la Edad Media, y, por tanto, establecer si ejercieron influencia en los artífices locales. Las imágenes xilográficas, por otro lado, presentan una complejidad adicional, y es que los tacos xilográficos extranjeros a menudo eran copiados por artífices locales con tan mínimas diferencias con el original que resulta muy difícil rastrear su procedencia. Por otro lado, los tacos, además, pasaban de imprenta

a imprenta, siendo compartidos por varios impresores en distintos momentos históricos. Las particularidades del arte mueble hacen que su estudio requiera una metodología y bibliografía propias, desde todo punto distintas de la investigación del arte inmueble. Ello, unido a la vasta cantidad de piezas halladas, nos ha obligado a abordarlo de manera distinta, seleccionando aquello que hemos considerado muy relevante. Quizá en el futuro pueda aportarse un panorama exhaustivo. En lugar de analizar pormenorizadamente cada ejemplo conservado, se ha optado por hacer una relación de las obras más significativas, ampliada con respecto a la mayoría de los listados anteriores que asumen también su carácter parcial. Se han aportado algunos datos someros sobre el origen y la datación de estas obras, así como sobre su artífice y comitente, en caso de conocerse. Se han incluido sumarias descripciones de los temas representados, con objeto de servir de base a investigaciones posteriores. También hemos intentado, cuando ha sido posible, analizar las relaciones de las artes figurativas macabras muebles con las obras de arte inmueble. En cada caso, estas vinculaciones iconográficas o formales se incluirán en el apartado de la obra de arte inmueble a la que hacen referencia.

Acotado así el tema objeto de la investigación, el ámbito geográfico y cronológico y el problema metodológico que implica el análisis del arte inmueble y mueble, conviene indicar otras problemáticas que rodean el estudio del arte macabro bajomedieval hispano, el cual presenta importantes dificultades de partida. En primer lugar, y sin duda el obstáculo más grande que ha de afrontar cualquier investigación centrada en los siglos medievales es la desaparición de muchas obras de arte. El paso del tiempo, los conflictos bélicos, las catástrofes naturales, la destrucción por motivos religiosos o estéticos, los cambios de gusto que eliminaban lo anterior y lo sustituían, el reaprovechamiento del material, el vandalismo o el hurto son solo algunas de las razones para estas pérdidas. Las obras realizadas en materiales especialmente perecederos como la tela, la madera, el pergamino o el papel son más susceptibles de haber sido dañadas, mientras que aquellas llevadas a cabo en materiales valiosos como el metal, a menudo fueron destruidas para la reutilización de estos. En el caso concreto de lo macabro, puede que esta destrucción sea, quizá, aún mayor, ya que, las imágenes de la Muerte, al no recibir culto y no ser doctrinales, fueron destruidas, cubiertas o vendidas sin miramientos. Con los cambios en la sensibilidad religiosa, las obras macabras eventualmente perdieron su propósito espiritual original, y la incomprensión llevó a la sustitución de estas por otras

piezas que encajasen mejor con el gusto imperante en cada momento histórico. Se han conservado, en inventarios y otro tipo de fuentes, como los libros periegéticos, menciones a obras desaparecidas que, por sus descripciones, parecen haber sido muy relevantes. En cierto modo, es imposible conocer la importancia de lo que se ha perdido, aunque parece claro que lo que queda debe ser un porcentaje ínfimo de lo que un día hubo. En este sentido, aunque la presente tesis doctoral se ha escrito con la intención de ser lo más exhaustiva posible, no es fácil saber si el espectro de obras estudiado es del todo relevante (en realidad es el que hay y del que se puede hacer estudio) y quizá lo llegado a nuestros días no sea del todo lo más valioso, lo más sofisticado y lo más estético de cuanto se generó en el pasado.

A excepción de algunas descripciones aisladas de objetos no conservados, el obstáculo de la pérdida de obra artística es insalvable y debe ser tenido en cuenta. Condiciona por completo el estudio del arte tanatológico ya que impide hacer una valoración de conjunto, proponer hipótesis generales o trazar el punto de partida y la evolución de los distintos temas del arte macabro, ya que solo disponemos de unos pocos eslabones en la cadena. Aún con eso, merece la pena estudiarlos y sistematizarlos. Este carácter fragmentario no ha impedido a los investigadores de diferentes países disputarse el origen de los distintos temas iconográficos y literarios de naturaleza macabra. Desde los inicios del siglo XX, historiadores de Francia, Italia, Alemania e Inglaterra han tratado de defender lo propio como generador de uno u otro tema macabro con una clara voluntad nacionalista de apropiarse del lenguaje artístico gótico. Para esto, a menudo se han valido de datos cuestionables, estirando las dataciones propuestas para las obras, haciendo que encajen en una narrativa historiográfica preconcebida. Originalmente, se consideraba que la Península Ibérica estaba al margen, ya que se creía que el “carácter” hispano no fomentaba la creación de este tipo de imágenes. Cuando las había, Mâle⁴, Rëau⁵ y otros iconografistas las interpretan como imitaciones de lo europeo por lo hispano. Sin embargo, al descubrirse ejemplares macabros, tanto iconográficos como literarios muy antiguos en el territorio peninsular, esta idea preconcebida se ha empezado a cuestionar y hoy el debate es muy vivo y necesario. Considerados en un principio un subproducto del arte europeo, completamente dependiente de él, pronto se hallaron evidencias que apuntaban a la existencia de un

⁴ MÂLE 1952.

⁵ RÉAU 2000.

foco macabro artístico-literario propio en la Península Ibérica. No faltaron especialistas, especialmente Solà-Solè⁶ que reivindicaron un origen hispano de lo macabro vinculando la palabra *maqbara* (cementerio en árabe) al propio origen del término macabro, desvinculándolo de la tradicional latina que lo vincula al *Libro de los Macabeos*⁷. Idéntica polémica se produce al dirimir si los temas macabros surgieron en la literatura, el arte, el drama litúrgico, la tradición oral, las fiestas populares... A menudo, cada especialidad considera que la manifestación originaria se halla entre aquello que estudia su propia disciplina. Aún las investigaciones actuales arrastran la lastra de estos debates, intentando adaptar a ellos los resultados obtenidos. Otra problemática propia del estudio del arte macabro peninsular, por tanto, es la necesidad de emplear una bibliografía que, aunque de gran interés y erudición, acaba por depender de estereotipos claramente reconocibles en la formulación de sus hipótesis, y al final, también en sus resultados.

Dejando de lado el papel que ocupan en el panorama del Occidente cristiano bajomedieval, el estudio de las obras macabras peninsulares entraña sus propias dificultades y estrategias para superarlas. Por una parte, hay una gran desigualdad en las obras de arte en cuanto al interés que han suscitado entre los historiadores. Así, algunas de las pinturas y esculturas objeto de estudio han sido analizadas en profundidad, —en algunos casos hasta puede hablarse de una sobreabundancia de estudios⁸—, mientras que otras han pasado completamente inadvertidas a la historiografía cuando no ignoradas completamente por su incómodo encaje con los tópicos estereotipados⁹. Con frecuencia, las primeras gozan, además, de un *corpus* bibliográfico no solo extenso sino también rico y erudito, mientras que las segundas solo son mencionadas en obras de carácter general o han sido objeto de estudios locales de calidad desigual. Esto conlleva necesariamente un importante desequilibrio en el análisis de las obras estudiadas. En las piezas más desconocidas, se ha intentado suplir esta carencia con el empleo de bibliografía tangencial a la obra, así como con precisiones fruto de la propia observación hecha *in situ* con el trabajo de campo y el establecimiento de lazos con otras piezas hispanas o internacionales, sin embargo, a veces no es posible salvar la falta de información de partida. Existe también una desigualdad de acceso a la hora de visitar ciertas obras, que a menudo va

⁶ SOLÀ-SOLÈ 1981.

⁷ *Macabeos II*, 12: 43-46.

⁸ Es el caso de la fachada de las Escuelas Mayores de la Universidad de Salamanca.

⁹ Como el Encuentro de San Martín de Eca, el *transi* de Pere d'Orriols o la imagen de la Muerte de Monterde.

pareja con el volumen bibliográfico de cada una. Así, las obras más accesibles suelen ser las más estudiadas y viceversa¹⁰. Algunas resultan inaccesibles por indocumentadas o por hallarse en áreas rurales de difícil acceso. Esto dificulta aún más el acercamiento a las figuraciones menos conocidas, ya que muchas veces se encuentran en almacenes en museos porque su estado fragmentado impide su buen análisis, o bajo llave, en propiedades privadas o en aldeas de escasos habitantes donde se recibe con desconfianza a quien no se conoce. La presente investigación ha intentado superar este problema por medio de un trabajo de campo sistemático hecho durante los últimos cuatro años.

A pesar de la problemática que conlleva la investigación del tema del arte macabro peninsular, son estas dificultades las que hacen que resulte estimulante. La escasez de piezas permite delimitar de manera clara lo conservado y las nuevas obras que se han ido descubriendo en los últimos treinta años tienen la potencial cualidad de cambiar el discurso del arte tanatológico en la Península. La existencia de una bibliografía basada en estereotipos nacionales deja amplio espacio para hacer una revisión que descarte tópicos y aborde realidades objetivables. Por último, la dificultad de acceder a algunas obras y su escasa bibliografía ofrece senderos de investigación prácticamente inexplorados.

Así, entre otras cosas, ha motivado el desarrollo de esta tesis la aparición de nuevas piezas macabras hispanas que no han sido, por el momento, puestas en relación con el conjunto del arte macabro peninsular conocido. El presente estudio pretende actualizar la relación de obras macabras, incluyendo aquellas que, por tratarse de piezas tardías, por haber sido descubiertas recientemente o por hallarse en lugares aislados, no fueron tratadas en las investigaciones anteriores sobre este tema o lo fueron sucintamente. Para ello, se ha hecho un vaciado bibliográfico exhaustivo, se han analizado las piezas *in situ* siempre que ha sido posible y se han comparado con fotografías antiguas, en el caso de existir, que dan cuenta de su estado previo. La ampliación y renovación de la relación de obras macabras peninsulares ha demostrado una gran riqueza y variedad en el panorama hispano. Da cuenta de una serie de tipologías y soportes desconocidos en otros reinos que hablan de una tradición

¹⁰ A veces, la casuística es paradójica. El sepulcro de Fraga, por ejemplo, prácticamente desaparecido, cuyos restos se hallan difícilmente accesibles en el almacén del Museo de Lérida, ha sido objeto de la minuciosa investigación de ESPAÑOL BERTRÁN 1984 y ha sido incluido en todos los estudios sobre arte macabro hispano posteriores. Por el contrario, el sepulcro de Pere d'Orriolls no ha sido tenido en cuenta en el contexto del arte macabro a pesar de hallarse emplazado y a la vista del público en la Catedral de Valencia. Fue estudiado brevemente en relación con el arte funerario por GARCÍA MARSILLA 1995 ; VILLAPLANA CALERO 2002 ; MIQUEL JUAN 2010.

propia y abundante, de la que sin duda se han perdido numerosísimos ejemplares. Esto ha puesto en tela de juicio algunas de las ideas más repetidas sobre el arte macabro hispano y su relación con lo europeo. Este estudio, no obstante, no pretende agotar el tema del arte macabro peninsular, sino, partiendo de las investigaciones previas, actualizarlo para abrir nuevas vías de estudio. La inclusión de nuevas obras permite establecer relaciones con piezas nacionales y europeas que contribuyan a solidificar o desmentir algunas de las teorías que llevan décadas repitiéndose entre los especialistas en el campo de la historia del arte tanatológico, así como asistirán a la hora de despejar incógnitas que oscurecen el estudio de este género iconográfico y, en ocasiones, crearán nuevos interrogantes, destapando vías de investigación alternativas.

Análisis de las obras de arte macabro

1. Análisis desde la perspectiva cuantitativa

Uno de los principales objetivos del estudio ha sido reunir en una misma investigación las obras macabras peninsulares realizadas en la cronología abarcada, 1300-1530. Para ello, se ha partido de una relación de obras preliminar, tomando como base, por una parte, la enumeración de piezas macabras de Martín González en 1972, no circunscrita a un periodo artístico en concreto, y, por otra, la de Francesca Español de 1992, versión actualizada y ampliada de la anterior, limitada al arte macabro bajomedieval. Se han tenido en cuenta, además, las interesantes aportaciones que hicieron Víctor Infantes en 1996 y Ángela Franco en 2002 sobre estos listados. A partir de esta relación, nuestro estudio ha incluido otras obras de arte macabro peninsulares que, por diferentes motivos, no habían sido estudiadas en el contexto de la cultura macabra hispana. A pesar de nuestros esfuerzos, la relación de obras macabras incluidas en este trabajo no debe, en ningún caso, considerarse definitiva, es susceptible de ser ampliada con obras que nos hayan podido pasar desapercibidas, así como por la aparición de nuevos descubrimientos. El interés por la cultura macabra bajomedieval no hace sino incrementarse.

Para empezar, se ha expandido el listado preliminar al abarcar un abanico cronológico más amplio que el que propuso Francesca Español, lo que ha permitido incluir en la presente tesis obras macabras que trascienden los límites de la Baja Edad Media al suponer precedentes o pervivencias de una mentalidad que generó formas artísticas bien definidas desde un punto de vista tipológico. Estas obras, en ocasiones plenamente renacentistas desde el punto de vista formal, no se diferencian de las medievales en el aspecto iconográfico, demostrando así una pervivencia absoluta de tipos representativos bajomedievales. Algunos ejemplos de datación tardía que se han incluido en el estudio son la Muerte de la Capilla de los Caballeros de la Catedral de Cuenca, la calavera de la fachada de las Escuelas Mayores de la Universidad de Salamanca o la escultura de la Muerte de Gil de Ronza, hoy en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid.

A su vez, hemos incluido en la investigación obras que, por haber sido descubiertas o identificadas en fecha posterior, no pudieron ser recogidas por Juan José Martín González ni por Español Bertrán; como ocurre con el capitel en el que está labrada una Danza Macabra que se encuentra hoy en la Casa Estorch de Gerona, estudiado por primera vez por Massip Bonet en 2003, o el Encuentro de los tres vivos y los tres muertos presente en el sepulcro de Pedro Vélez de Guevara en San Miguel de Oñate, descubierto gracias a la reordenación de sus relieves llevada a cabo por Gorka López de Munain, Juan Carlos Arraiza y Jesús María González de Zárate en 2010.

La relación de partida también se ha ampliado gracias al vaciado bibliográfico, que ha permitido conocer obras de arte que hasta el momento habían sido estudiadas de manera aislada, al margen del discurso macabro peninsular. Estas obras escaparon a la atención de los estudios del ámbito hispano al haber sido mencionadas de manera muy somera por la historiografía, a menudo careciendo de estudios monográficos o por encontrarse en emplazamientos aislados. Este es el caso de las pinturas de temática macabra conservadas en Galicia, analizadas en conjunto por las monografías de José Manuel García Iglesias en 1984 y Alicia Suárez-Ferrín en 2003, pero nunca antes puestas en relación con el contexto hispano general; la pintura de la ermita de la Virgen del Castillo en Monterde, dada a conocer por quién suscribe esta tesis en 2020; el Encuentro de vivos y muertos de San Martín de Eca, descubierto en 1979 y el sepulcro de Pere d'Orriols descubierto en 1966 en la Catedral de Valencia.

El conjunto de obras preliminar se ha refinado en el transcurso de 5 años, sustrayendo aquellas que no se ajustan a los criterios del estudio. En concreto, hemos obviado la imagen macabra del *Libro de Horas del obispo Morgades* ya que se trata de un códice flamenco del siglo XV al que se añadieron en el siglo XIX algunos folios de autoría catalana, entre los que no se encuentra el tema macabro. Tampoco cumplen los criterios del estudio el *Libro de Horas de Carlos VIII* y las *Horas de Guillaume Rolin*, llegados a la Península Ibérica en 1708 el primero y en época de Godoy el segundo. Igualmente, se ha eliminado de la relación una arqueta conservada en el Museo Episcopal de Vic a la que Francesca Español alude, ya que hemos comprobado y contrastado con el propio museo que se decora únicamente con escenas de amor cortés, por lo que debió tratarse de un error de interpretación de la autora.

2. Análisis desde la perspectiva cualitativa

Junto al análisis cuantitativo, se ha intentado hacer un minucioso análisis cualitativo que recoja toda la información relativa a cada obra, prestando atención a la iconografía, la iconología, las características formales, la autoría, la datación, el promotor y la localización, procurando agotar la bibliografía específica de cada obra. De este modo, se ha querido aunar en un único trabajo los datos disponibles sobre cada obra que, a menudo, se encuentran muy dispersos. Esto facilita especialmente la comparación de las obras entre sí y su puesta en relación con el arte extrapeninsular. El análisis se ha fundamentado en los siguientes criterios:

2.1. Metodología

Desde una perspectiva metodológica, el trabajo es un análisis de iconografía positivista basado en la recopilación de un catálogo de imágenes y su interpretación. El método iconográfico, ideado por Panofsky, mejorado en sus múltiples dimensiones por Gombrich, Réau, Azcárate, Freedberg, Mâle, etc., es uno de los métodos fundamentales del historiador del Arte, en particular de los especialistas de la imagen en la Edad Media. Se ha prestado atención a las fórmulas representativas empleadas en los temas macabros, así como al programa iconográfico o conjunto programático del que forman parte. Nos hemos esforzado en recoger las diversas interpretaciones iconográficas de lectura del mensaje conforme a la teoría de la comunicación y al método semiótico, propuestas por la historiografía acerca de las obras macabras en la península Ibérica, y del conjunto al que pertenecen, para tratar de hacer una aproximación lo más completa posible al análisis de los temas representados. Además, hemos trazado lazos directos e indirectos entre ellas y sus programas iconográficos siempre que ha sido posible, con la intención de esbozar las características más repetidas en los temas iconográficos peninsulares. Del mismo modo, hemos establecido filiaciones con obras de arte europeo a fin de arrojar algo de luz sobre el papel que las obras hispanas tuvieron en el contexto internacional en lo tocante a los temas y las fórmulas representativas. Se han tomado en especial consideración las particularidades iconográficas que se alejan de otros ejemplos conservados y singularizan ciertos conjuntos.

Otro pilar importante para la investigación ha sido el análisis formal. Éste ha resultado fundamental a la hora de formular hipótesis sobre la autoría y datación de las obras, la formación del artífice y las posibles influencias del mismo. También ha permitido teorizar sobre el papel que juega la obra en el conjunto programático en el que se inserta. A través del análisis formal, se han establecido relaciones entre las obras de arte, tanto hispanas como extrapeninsulares, aunque con mayores limitaciones puesto que este aspecto rebasa el puramente iconográfico.

Al margen del análisis específico de las obras y sus programas iconográficos, se han tratado de contextualizar estas en el marco de su encargo, autoría y localización. La aproximación al promotor de la obra reviste gran interés ya que éste era, a menudo, el que ideaba el programa iconográfico, detalle fundamental en temas que, al no ser doctrinales, están sujetos a una mayor variabilidad tipológica que, en ocasiones, llegaba a constituir un *memento mori* personalizado. La propia circunstancia vital del comitente puede explicar la transmisión de modelos iconográficos de origen extranjero. La autoría también resulta muy relevante, ya que la formación e influencias del artífice podrían explicar la elección de un tema iconográfico y la fórmula representativa por la que se ha optado. Es importante, además, comprender qué lugar ocupa la imagen macabra dentro de la producción del artista. Por estos motivos, se han recogido las distintas teorías existentes sobre el artista y el destinatario de las obras objeto de estudio. En cuanto a la localización de las obras, tanto dentro del espacio arquitectónico que las alberga como del lugar geográfico en el que se emplazan, permite analizar las obras estudiadas en el contexto de la dispersión de temas dentro de la Península Ibérica. Para llevar a cabo esta contextualización se ha recurrido a fuentes primarias, cuando ha sido posible, y a las inscripciones y a la heráldica presentes en la propia obra y, como no podía ser de otro modo, a la lectura detallada de las fuentes secundarias donde se han tratado los temas.

Elemento fundamental dentro de este análisis, ha sido el trabajo de campo sistemático, visitando las obras objeto de estudio para hacer observaciones a partir del conocimiento directo de la obra y advertir detalles que habían pasado inadvertidos. Esto ha resultado especialmente interesante en el caso de las obras artísticas que gozan de menor éxito historiográfico, por estar en ámbitos rurales, alejados de los principales focos de producción artísticas, lo que ha permitido trazar hipótesis sobre sus programas iconográficos y sobre las fases del proceso compositivo, así como matizar algunas afirmaciones que se han hecho sobre las mismas hechas usando fotografías sin conocer verdaderamente la obra.

2.2. Fuentes para el estudio del arte macabro hispano

La investigación se ha basado en un vaciado bibliográfico, previo al análisis de campo y coherente con él, llevado a cabo de manera sistemática, apoyándose en estudios específicos sobre lo macabro en la Península Ibérica, tanto de carácter general como monográfico, así como en investigaciones del ámbito internacional en el que la importancia de lo hispano apenas se ha tenido en consideración. Se ha recurrido también, de manera auxiliar, a bibliografía de carácter diverso que ha permitido completar el análisis atendiendo a distintos aspectos de la obra. La bibliografía en la que se fundamenta este estudio, por tanto, es de naturaleza muy heterogénea y ecléctica, aunque jerarquizada en su relevancia académica.

- **Primeros estudios sobre lo macabro en la Península Ibérica:** En primer lugar, se ha revisado la bibliografía específica partiendo de la historiografía tradicional, para comprender el origen de los estereotipos acerca del sentimiento macabro hispano que tanto calado han tenido en las décadas posteriores. La *Historia sobre poesía castellana en la Edad Media*, publicada por Marcelino Menéndez y Pelayo en 1916¹¹, se cita a menudo como iniciadora de estos tópicos y como un primer análisis del conjunto necesario y acertado en muchas observaciones y cuestionado en otras. Quizá esta percepción tradicional es la que pueda explicar la tardanza con la que se desarrollaron los estudios sobre el arte macabro en la Península Ibérica entre los especialistas hispanos.
- **La pugna nacionalista:** En el contexto europeo, historiadores y filólogos se esforzaron en buscar el origen último de los distintos temas macabros, literarios e iconográficos, tratando de adueñarse de estos en un afán nacionalista evidente sin advertir las influencias y la falta de ajuste de la ordenación territorial medieval con nuestras naciones actuales. Además, se buscó el origen remoto del arte macabro en general, que algunos consideraron procedente de Asia Oriental mientras que otros lo buscan en el epicureísmo y en la Antigüedad grecolatina. Estas investigaciones establecieron un marco metodológico que ha seguido aplicándose hasta la

¹¹ MENÉNDEZ Y PELAYO 1914

actualidad. La revisión de la bibliografía internacional permite comprender la visión que se tenía del arte hispano y cómo los estereotipos han perdurado hasta fecha muy reciente, ya que habitualmente fue considerado secundario, es decir, la historiografía internacional considera el arte macabro ibérico como una mera imitación del arte europeo, dependiente de lo francés, lo alemán y lo italiano en sus formas, imagen y contenido, cuando no ignorado por completo. Como reacción a esta situación, Solá Solé en 1981 propuso un origen musulmán nunca antes considerado para el tema literario de la Danza macabra como de la propia palabra “macabro”, haciéndola derivar de la palabra *al maqbara*, que significa cementerio. Incluso llegó a proponer que la danza macabra pudo penetrar en Europa a través de la Península Ibérica.

- **La revalorización del arte macabro hispano:** El descubrimiento de nuevas obras, junto a otros indicios, obligó a replantear la situación de lo macabro en la Península Ibérica y hubo una revitalización de los estudios sobre este tema en la década de 1970 en adelante. Martín González en 1972 reunió en un mismo estudio todas las obras macabras de las que tenía noticia sin atender demasiado a su cronología. Posteriormente, se desarrollaron las minuciosas investigaciones de Francesca Español de 1992, Víctor Infantes de 1997 y Ángela Franco de 2002, centradas en el arte macabro producido en la Península, de las que la presente tesis doctoral es deudora. Estos autores añadieron nuevas obras al *corpus* original de Martín González y revisaron las dataciones que se habían propuesto, para concluir que el arte macabro hispano ofrece soluciones propias y, en algunos casos, presenta dataciones muy tempranas y originalidades llenas de singularidad que hacen pensar que los caminos de influencia pudieron ser de ida y vuelta: es decir, que algunos temas pudieron originarse en España, pasar a Europa donde se elaboran y vuelven a España tan modificados que apenas se aprecia su punto de partida. En años recientes se han publicado otros escritos sobre la temática macabra, continuadores de los anteriores, como el de Rodríguez Astudillo en 2007 o el de González Montañés de 2002 y, especialmente, los estudios de Herbert González Zyma, sólidos cimientos sobre los que se basa la presente tesis doctoral.
- **Los estudios monográficos:** Al margen de estas investigaciones, existen también estudios parciales que tratan obras macabras de manera independiente al resto de producción hispana conocida. Se trata de trabajos monográficos acerca de una obra o un conjunto de ellas, a

menudo analizándolas en gran profundidad, aunque sin ponerlas en relación con el resto de la producción macabra hispana. Resultan un complemento indispensable para la investigación, especialmente en el caso de obras que no habían sido analizadas anteriormente en el contexto peninsular, como las pinturas de San Martín de Eca, el sepulcro de Pedro Vélez de Guevara en Oñate o el conjunto de cinco iglesias gallegas con temática macabra.

- **Otros estudios:** El *corpus* bibliográfico principal se ha enriquecido con investigaciones de carácter parcial, que analizan algunas obras de arte de manera somera o que aportan datos tangenciales sobre las obras analizadas. Se trata, a menudo, de estudios de distintas disciplinas. Este es el caso de los interesantes datos aportados sobre el sepulcro de Pere d'Orriols en el estudio de Matilde Miquel de 2010 sobre el coro de la catedral de Valencia o el análisis de la heráldica de las pinturas de Santa María de Ujué de Javier Martínez de Aguirre y Faustino Menéndez Pidal de 1996. que permite precisar la cronología en la que fueron llevadas a cabo.

Las fuentes primarias han resultado de gran interés para el desarrollo del análisis, especialmente en los casos en que han proporcionado descripciones de obras de arte que no han llegado a nuestros días. Quizá la más importante, por su extensión y minuciosidad, sea la descripción de las pinturas de los claustros de Santa Eulalia de Pamplona, tan detallada que permite poner los temas en comparación con otros conjuntos macabros peninsulares. Otra obra que es conocida por su mención en una fuente primaria es la pintura que representaba a la Muerte en León de la que habla el Arcipreste de Talavera en el *Corbacho*¹². Las descripciones históricas recogidas en libros del siglo XIX también permiten saber cómo era una obra antes de su destrucción total o parcial, como ocurre con el sepulcro de Fraga, descrito por José María Quadrado, o con el Encuentro de vivos y muertos de la iglesia de Santa María de Ujué, descrito por Pedro de Madrazo y Kuntz. Esta clase de documentos también ofrecen información sobre el conjunto o programa iconográfico al que pertenecían las imágenes macabras en los casos en que este se haya perdido o disgregado. Este es el caso de la documentación emanada del litigio entre los artífices y los albaceas testamentarios de Diego Vázquez de Cepeda en relación con su capilla funeraria, donde se encontraba la escultura de la Muerte de Gil de Ronza.

¹² Edición de GERLI 1979, pp. 246-247

La documentación ha sido útil para conocer datos sobre el encargo que, en ocasiones, han permitido precisar la autoría o cronología de las obras, así como conocer a su promotor. Sobre la autoría, es interesante la crónica del *Paso honroso de Suero de Quiñones* ya que nombra al artífice de las pinturas del claustro de la Catedral de León, Nicolás Francés. El litigio mencionado previamente en torno a la capilla del deán Vázquez de Cepeda también nos proporciona el nombre del escultor que llevó a cabo las esculturas del conjunto, Gil de Ronza. Del mismo modo, el promotor de las pinturas de la iglesia de Santa María de Mosteiro, Ares de Pallares, figura como testigo en documentación eclesiástica, lo que permite conocer su cargo y la fecha en la que vivía en Lugo, acotando la cronología de las pinturas. En el caso del sepulcro de Pere d'Orriols, la documentación sugiere un cambio de parecer en el comitente, cuyo sepulcro se proyectó originalmente como un yacente en lugar del *transi* que finalmente se esculpió.

Como complemento al análisis iconográfico y formal, se han transcrito, traducido e interpretado las inscripciones que acompañan a las obras siempre que ha sido posible. Estos textos a menudo ofrecen datos concretos que permiten precisar su datación o autoría, como en la pintura procedente de la iglesia de San Pedro y san Pablo de Peñafiel, firmada por Martinet de Sangüesa, o la pintura de la iglesia de Santa María de Cuiña, mandada pintar por Vasco de Marante, Pedro de Marante y Pedro de Santa María. Las fuentes epigráficas también son un complemento a la imagen, aclarando su significado escatológico, habitualmente en forma de sentencias rimadas que acompañan a la representación macabra. Cuando ha sido posible, se han puesto estos textos en relación con obras literarias de temática macabra. Interesante a este respecto es la pintura de San Francisco de Morella, en cuyos muros se copiaron varios versos de la composición musical *Ad mortem festinamus* del *Llibre Vermell* de Montserrat, que se acompañan, además, de notación musical. En la mayor parte de los casos, sin embargo, las inscripciones que acompañan a las imágenes macabras hispanas carecen de paralelismos con los textos literarios conservados. Lejos de resultar decepcionante, podría suponer la existencia de fuentes literarias que no nos han llegado o simplemente fuentes que testimonian la importancia de la cultura macabra hispana y su variedad. Por otro lado, se ha comparado el número y oficio de los personajes de las danzas macabras iconográficas con los de la *Dança General de la Muerte*, única Danza macabra literaria hispana conocida cuya transcripción hemos leído y usado en la versión de Margherita Morreale.

El empleo de fuentes gráficas ha sido de gran utilidad a la hora de reconstruir visualmente obras que nos han llegado en un estado fragmentario. Su aplicación más relevante en la investigación ha sido la comparación del Encuentro de vivos y muertos del frontal del sepulcro de Fraga con las fotografías del mismo conservadas en el Archivo Mas. Esta obra se encuentra actualmente en un estado de deterioro tal que resulta imposible deducir su tema iconográfico, que solo es posible recuperar gracias a las fotografías que se tomaron de la obra antes de su mutilación previa a su entrada en el Museo de Lérida. En estas imágenes, los paneles pétreos se encuentran descolocados, por lo que tuvimos que valernos de la reconstrucción fotográfica para interpretar su sentido original. Gracias a esta misma técnica, López de Munain, Arraiza y González de Zárate en 2010 pudieron dar una posible ordenación coherente a los paneles del sepulcro de Pedro Vélez de Guevara, comprobando así que el tema representado era un Encuentro de vivos y muertos en lugar de una Epifanía como tradicionalmente se había creído.

Estado de la cuestión

Ya desde mediados del siglo XX, el sentimiento macabro de los últimos siglos medievales fascinó a los especialistas y profanos, siendo buen ejemplo de ello los trabajos de Émile Mâle en 1945¹³ y Geoffrey Gorer en 1955¹⁴, con postulados tardo románticos, y surgieron estudios que, tomando como base la historia de las mentalidades, se aproximaron a las reflexiones escatológicas sobre el final de la vida en la Baja Edad Media, coincidiendo con una época de crisis igualmente compleja; derivada del final de la Primera Guerra Mundial que condujo a posturas vitalistas. El miedo a la muerte súbita por una explosión nuclear hizo que algunos intelectuales exploraran las actitudes ante la muerte. El otoño de la civilización europea coincidió con el otoño de la Edad Media de Huizinga¹⁵, o con acercamientos como el de Tenenti¹⁶, Vovelle¹⁷ y Ariès¹⁸. Estos autores son considerados hoy por algunos investigadores como los “padres” de la historia de la mentalidad de la muerte en la Baja Edad Media. Hubo también otros estudios parciales que se acercaron a este tema desde un punto de vista social, cultural y espiritual. Sin voluntad exhaustiva, algunos de ellos son el estudio sobre arte y sociedad de Duby, el acercamiento conjunto de Ariès y Duby a la vida privada en la Edad Media o el trabajo de Paul Binski sobre la muerte¹⁹, entre muchos otros. También desde fechas tempranas hubo un interés por tratar el arte macabro y sus distintos temas iconográficos. En lo tocante al arte macabro, cabe destacar la obra de Mâle, que sentó las bases para la historiografía actual y la de Panofsky, que propuso que los estudios sobre la ideología de la muerte fueran el fundamento previo al estudio y comprensión de la escultura funeraria²⁰. El tema iconográfico del *transi* fue estudiado por Kathleen Cohen²¹. Rotzler²² sentó las bases para el estudio del Encuentro de los tres vivos y los tres muertos, pero el tema fue desarrollado ampliamente por William Fordice Storck, Stefan Glixeli y Chiara Settis Frugoni²³. La Danza Macabra es un tema de historiografía

¹³ MÂLE 1952.

¹⁴ GORER 1955.

¹⁵ HUIZINGA 2008.

¹⁶ TENENTI 1977.

¹⁷ VOVELLE 1983.

¹⁸ ARIÈS 2011.

¹⁹ DUBY 1986 ; ARIÈS, DUBY 1988 ; BINSKI 1996.

²⁰ MÂLE 1952 ; PANOFSKY 1992.

²¹ COHEN 1973.

²² ROTZLER 1961.

²³ STORCK 1910 ; GLIXELI 1914 ; SETTIS FRUGONI 1967.

extensísima, de entre la que destacaremos, por nombrar solo algunas, las investigaciones de Florence Whyte, Emilio P. Vuolo, James M. Clark, Hellmut Rosenfeld, Jöel Saignieux, Leonard Paul Kurtz y Elina Gertsman²⁴. Víctor Infantes²⁵ proporciona un panorama historiográfico muy completo sobre este tema iconográfico. El mejor estudio monográfico sobre el Triunfo de la Muerte es el de Liliane Guerry²⁶ y el Árbol de la Vanidad fue estudiado por Ewald M. Vetter²⁷. En el seno de esta extensa historiografía, surgieron pronto debates sobre los posibles orígenes de los distintos temas macabros, especialmente los relativos al Encuentro y la Danza²⁸. Estas disputas académicas tuvieron, a menudo, un componente nacionalista del que están revestidos los estudios más antiguos y que ha costado mucho sacudirse a los investigadores más recientes. El arte y la literatura macabros en la Península Ibérica permanecieron, en un principio, al margen del panorama europeo. Hoy se acepta que en lo macabro hay tres componentes básicos: uno de origen clásico, otro de origen oriental y otro netamente europeo variado según las regiones²⁹. El interés que suscita el tema queda patente a través de las exposiciones sobre el arte macabro organizadas en distintos museos como *Vanitas: portret trumienny na tle sarmackich obyczajów pogrzebowych* en el Museo Narodowe de Poznań³⁰, *Ars vivendi, Ars moriendi*, albergada en el Museo Diocesano Arzobispal de Colonia³¹, y la muy reciente *Sterblich sein*, en el Museo Dom de Viena³².

En su extensa obra sobre poesía castellana en la Edad Media publicada en 1916, Marcelino Menéndez y Pelayo, trató el tema del arte macabro en la Península Ibérica³³. El autor falleció en 1912, por lo que se trata de una obra póstuma, con comentarios en contra del krausismo y del pensamiento de Hegel. En esta obra, mencionó que los escritores hispanos medievales, al tratar temas escatológicos, no caían en su aspecto más lacrimógeno, ni tampoco se regodeaban en la muerte física, como ocurre, de acuerdo con el autor, en la literatura de otros reinos europeos. Imbuido por la mentalidad regeneracionista de la restauración monárquica, atribuyó al carácter hispano un cierto

²⁴ WHYTE 1931 ; VUOLO 1942 ; CLARK 1950 ; ROSENFELD 1954 ; SAUGNIEUX 1972 ; KURTZ 1975 ; GERTSMAN 2010.

²⁵ INFANTES 1997.

²⁶ GUERRY 1950.

²⁷ VETTER 1960.

²⁸ Debates de los que nos ocuparemos en los capítulos siguientes.

²⁹ GONZÁLEZ ZYMLA 2019.

³⁰ DZIUBOWA 1996.

³¹ VV.AA. 2001.

³² SCHWANBERG 2023.

³³ MENÉNDEZ Y PELAYO 1914.

estoicismo viril ante la idea de la muerte³⁴. Por el calado que han tenido sus palabras y la frecuencia con la que se cita a este autor como creador del estereotipo hispano de la muerte serena en el arte y literatura macabra, considero valioso aportar sus palabras, a veces magnificadas:

“La nota elegíaca pura rarísima vez suena en la poesía castellana, y aun puede decirse que en toda la literatura española, salvo la de Portugal. No entraré a discutir si esto es superioridad o inferioridad de la raza: lo cierto es que somos poco sentimentales, y aun si se quiere duros y secos. Ni aquel género de sentimiento que parece que va envuelto en la misma sensación física y que en algún modo la depura y realza; ni aquella otra aspiración inefable que se pierde en vagos ensueños y cavilaciones para acabar las más veces por sensibilizar lo espiritual en vez de espiritualizar lo sensible, tienen cuna ni pro genie en España. Ni la musa de Tibulo y Propertio, ni mucho menos la de Lamartine, son las nuestras. Aquí la llama de amor viva la han tenido los místicos: el sublime amor de Dios ha triunfado en nuestro arte de todos los amores terrenos, y la expresión del dolor individual ha parecido pequeña cosa ante el misterio de la muerte. Si por sentimiento elegíaco se entiende tan solo el que personalmente aflige al poeta, secundario es sin duda en las coplas de Jorge Manrique; pero la misma sobriedad con que el autor hirió esta cuerda; aquella especie de pudor filosófico y señoril con que reprime sus lágrimas y anega su propio dolor en el dolor humano o (*sunt lachrymae rerum*) ¿no es quizá la mayor belleza de la composición? ¿no pertenece a un género superior de elegía? ¿no es lo que da eternidad a estas coplas y las convierte en un doctrinal de cristiana filosofía?”.

Se refiere el autor al pasaje de la Eneida en el que, tras la caída de Troya, Eneas llega al reino de Dido donde encuentra unas pinturas que detallan sus propias desgracias. Ante esto, se emociona, lo que el autor describe con la expresión de problemática traducción *Sunt lacrimae rerum, et mentem mortalia tangunt*³⁵. Desconozco qué grado de influencia tuvieron las palabras del filólogo en investigaciones posteriores sobre el arte y la literatura macabros, pero su opinión parece resumir la idea general que se tenía sobre lo tanatológico en los reinos hispanos medievales como guiada por la serenidad contenida, incluso en obras claramente macabras como las *Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique³⁶. Numerosos especialistas del ámbito internacional se hicieron eco de esta percepción al referirse al caso peninsular, considerando que lo macabro no había tenido calado en la

³⁴ MENÉNDEZ Y PELAYO 1914, p. 402.

³⁵ Virgilio, *Eneida*, 1, 462.

³⁶ PÉREZ PRIEGO 2014.

sociedad medieval ibérica. Para defender esta opinión, los investigadores se basaron en estereotipos nacionales, como el carácter mediterráneo que encara la muerte con supuesta serenidad, y en tópicos sobre la Edad Media peninsular, como la omnipresente influencia musulmana en el arte español y la existencia de una Iglesia muy rígida que no permitía ese tipo de representaciones consideradas por las autoridades como exageradas. Los ejemplares que sí se conocían y que, por su sola existencia, contradicen estas afirmaciones, se consideraban piezas tardías y un mero subproducto generado por la limitación hispana del arte y la literatura europeos. Este empeño llevó a numerosos especialistas a retrasar la cronología de las obras de arte hispanas, a restar importancia a las novedades que aportaban y a crear filiaciones artificiales con ejemplares europeos, cuando no a ignorar completamente las obras peninsulares. Algunos investigadores que mantuvieron estas ideas fueron Clark³⁷, Rosenfeld³⁸ y Kurtz³⁹. Particularmente interesante es el hecho de que haya importado más el mundo macabro a los historiadores de la Literatura que a los de la Historia del Arte, que, en cierto modo, los siguen un paso por detrás. Este tipo de valoraciones, propias de la historiografía tradicional, se han mantenido hasta una fecha sorprendentemente reciente y han sido repetidas sin ser cuestionadas incluso en algunos de los estudios más reputados. Este es el caso de Sagnieux⁴⁰, que, aunque más aperturista que otros investigadores anteriores en cuanto a cronología e influencia de las obras hispanas, mantuvo la idea de que no existían Danzas Macabras iconográficas en el ámbito peninsular debido a las prohibiciones de la Iglesia y mencionó cómo la influencia musulmana podría explicar esta escasez. Tenenti⁴¹, por otra parte, consideró que los temas macabros tuvieron escasa relevancia en los reinos medievales septentrionales. El desinterés general de los investigadores hispanos por tratar estos temas, el desconocimiento de muchas de las piezas, —todavía en época de Sagnieux se pensaba que no existían Danzas Macabras iconográficas en la Península— y la ausencia de un *corpus* actualizado de obras macabras peninsulares no hicieron sino contribuir a este vacío historiográfico.

Un primer acercamiento al arte macabro hispano vino de la mano de Juan José Martín González⁴² en 1972. El autor enumeró una gran cantidad de obras de arte macabras ibéricas de las edades media y moderna, incluyendo breves descripciones de las mismas. Aunque no se trata de un

³⁷ CLARK 1950.

³⁸ ROSENFELD 1954.

³⁹ KURTZ 1975.

⁴⁰ SAUGNIEUX 1972, p. 42.

⁴¹ TENENTI 1977, p. 434.

⁴² MARTÍN GONZÁLEZ 1972.

catálogo exhaustivo y algunos datos han sido corregidos en su interpretación, este trabajo demostró sobradamente la existencia de obras de arte macabras en el panorama hispano análogas en importancia a las europeas y sentó las bases para investigaciones futuras sobre el tema. Poco después, Margherita Morreale⁴³ apuntó en 1974, por vez primera, la posibilidad de que existieran imágenes del Encuentro de los tres vivos y los tres muertos en la Península Ibérica, sacando a la luz un texto impreso en el siglo XIX en el que se había empleado un taco xilográfico con este tema macabro de finales del siglo XV. La autora indicaba la necesidad de hacer un estudio más profundo, ya que consideraba probable que existieran más ejemplares de esta tipología en los reinos hispanos, algo que resultó ser cierto. Es curioso, sin embargo, que no mencionase en su estudio el Encuentro de Peñafiel, trasladado al Museo de Valladolid en 1940⁴⁴.

Como reacción contra la visión del arte macabro hispano que predominaba en el resto de Europa, surgió en 1981 el polémico estudio de Solà-Solè⁴⁵. Centrado en el caso de la Danza Macabra, puso el foco de su atención en la *Dança General de la Muerte*. Las implicaciones de su investigación repercutieron en todas las tipologías iconográficas. El autor propuso un origen islámico para la palabra “macabro” a partir de la palabra árabe para cementerio, *al maqbara*. Por otro lado, consideró que en esta religión se hallaba el germen de las Danzas Macabras, en las danzas que se hacen alrededor del finado en guerra santa. En 1908, Künstle ya había propuesto teorías sobre un origen del arte macabro en India y Asia Oriental, insinuándose que algunos modelos iconográficos podían haber llegado a Occidente a través de la literatura musulmana⁴⁶. Baltrusaitis se hizo eco de estas mismas teorías en 1983, profundizando sobre ellas⁴⁷. Estas ideas fueron retomadas por Herbert Gonzalez Zymla en 2019⁴⁸. Solà-Solè reivindicaba que el arte macabro había penetrado en Europa a través de la Península Ibérica. Su estudio ha sido superado, al menos en lo que respecta al arte macabro y a la *Dança*, por autores nacionales e internacionales. Sin embargo, sirvió para que la historiografía europea prestara atención a la cultura macabra peninsular sin verla como una reiteración de modelos foráneos asumidos como propios.

⁴³ MORREALE 1991 ; 1996.

⁴⁴ ESPAÑOL BERTRÁN 1992, p. 20 ; RODRÍGUEZ ASTUDILLO 2020, p. 74, nota 5.

⁴⁵ KÜNSTLE 1908 ; BALTRUSAITIS 1983.

⁴⁶ Sugerido ya por KÜNSTLE 1908 El estudio más conocido a este respecto es el de BALTRUSAITIS 1983.

⁴⁷ BALTRUSAITIS 1983.

⁴⁸ GONZÁLEZ ZYMLA 2019.

A pesar de estas investigaciones aisladas, el interés por lo macabro llegó a España de manera tardía con respecto a la situación intelectual del medievo europeo. Abrió la puerta a los primeros estudios sobre lo macabro el ciclo de conferencias *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media* celebrado en la Universidad de Santiago de Compostela en 1986, que ese mismo año vio la luz en forma de libro colectivo⁴⁹. En este encuentro, se dieron cita algunos de los más relevantes especialistas del ámbito peninsular, tratándose temas muy diversos, lo que contribuyó a perfilar, desde diferentes perspectivas, el panorama hispano en torno a la muerte en los siglos medievales. El año siguiente, Víctor Infantes leyó su tesis doctoral⁵⁰ en la Universidad Complutense de Madrid acerca de las Danzas de la Muerte en distintas manifestaciones culturales, que fue ampliada y publicada una década después⁵¹ y se convirtió, desde entonces, en un referente para las investigaciones posteriores. Basándose en un *corpus* bibliográfico vastísimo, el autor logró hacer un completo estado de la cuestión tanto en Europa como en España. Actualizó, además, la relación de obras aportada por Martín González, reuniendo nuevos ejemplares de los que apenas se tenía noticia. Las manifestaciones tanatológicas hispanas se insertaron en el contexto europeo más amplio y verosímil⁵².

Hasta este momento, la investigación se había circunscrito a las Danzas, tratando otras manifestaciones de lo macabro sólo de manera tangencial. Francesca Español fue la primera en abordar el tema del Encuentro de los tres vivos y los tres muertos en la Península Ibérica⁵³. Basado en un sólido vaciado bibliográfico y contando con una extensa introducción al tema en Europa, su texto se centra en el análisis de dos Encuentros peninsulares. El primero es el frontal del sepulcro de Fraga, prácticamente desaparecido en el momento en que se realizó el estudio. La observación de fotografías antiguas que mostraban el relieve completo, así como la deducción de las dimensiones de esta, llevaron a Francesca Español a considerar que se trataba originalmente de un sepulcro en el que se narraba el tema objeto de su estudio. Trazó, además, sólidas hipótesis sobre el comitente de la pieza. Defendió, también, la existencia de un nuevo Encuentro peninsular dentro del ciclo pictórico del castillo de Alcañiz, del que solamente se conservaban los tres vivos, teoría que fue confirmada en la

⁴⁹ Sus actas quedaron recogidas en NÚÑEZ RODRÍGUEZ, PORTELA SILVA 1986.

⁵⁰ Se trata de INFANTES 1987.

⁵¹ INFANTES 1997.

⁵² MARTÍN GONZÁLEZ 1972.

⁵³ ESPAÑOL BERTRÁN 1992.

restauración de las pinturas⁵⁴, al descubrirse restos de los tres cadáveres que los acompañaban. La misma autora publicó, años más tarde, el librito *La imagen de lo macabro en el gótico hispano*, que, por haberse impreso en *Historia 16* tuvo peor difusión⁵⁵. Es una obra de carácter más general pero que proporciona un completo listado de las obras macabras en territorio hispano. Teniendo en cuenta la relación de piezas dada por Martín González y ampliada por Infantes, añade otras nuevas, entre las que se encuentran, naturalmente, los dos Encuentros descubiertos por ella misma. La publicación proporciona fotografías para la práctica totalidad de las obras que menciona, lo que la convierte en una herramienta de gran utilidad. Hay que citar también el estudio de Ángela Franco, publicado en 2002 en el *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*⁵⁶, que aún ya los temas iconográficos del Encuentro y la Danza. Franco hizo una síntesis de las investigaciones precedentes, aportando nuevas obras y precisando algunas dataciones y aspectos iconográficos con agudeza y buen tino, añadiendo una posible Danza Macabra de su propio descubrimiento, hallada en las pinturas del claustro de la Catedral de León. Las investigaciones de estos tres autores permitieron al arte macabro peninsular penetrar en el panorama europeo, demostrando su riqueza y variedad, así como sus particularidades que lo diferencian de imágenes con la misma temática procedentes de otras regiones.

En años recientes, Rodríguez Astudillo⁵⁷ retomó el estudio del arte macabro en su tesis doctoral, dotando a las piezas de un marco histórico, social y cultural en el contexto internacional. Su investigación, no obstante, confiere un peso desigual a las distintas obras que trata. Herbert González Zymla, por otra parte, publicó tres artículos sobre el mismo número de temas macabros: el Encuentro de los tres vivos y los tres muertos⁵⁸, la Danza Macabra⁵⁹ y el *transi*⁶⁰. Se centran en el aspecto iconográfico y, aunque no tratan únicamente sobre las piezas hispanas, las estudian en el contexto del arte macabro europeo. Estas publicaciones nacieron de un proyecto de innovación y mejora de la calidad educativa, razón que explica que en ellos se priorice lo didáctico y el construir un panorama general, no ceñido a lo hispano. En 2014, el autor volvió sobre el tema del Encuentro

⁵⁴ MÉNDEZ 2004.

⁵⁵ ESPAÑOL BERTRÁN 1992.

⁵⁶ FRANCO MATA 2002.

⁵⁷ RODRÍGUEZ ASTUDILLO 2007.

⁵⁸ GONZÁLEZ ZYMLA 2011.

⁵⁹ GONZÁLEZ ZYMLA 2011.

⁶⁰ GONZÁLEZ ZYMLA, BERZAL LLORENTE 2015.

de los tres vivos y los tres muertos⁶¹ y en 2015 analizó la indumentaria en el tema iconográfico de la Danza Macabra⁶². El mismo autor hizo un acercamiento a los posibles orígenes clásicos y orientales del sentimiento macabro y a sus vías de penetración en Europa extractando las principales teorías de investigaciones precedentes, poniendo especial énfasis en lo hispano⁶³. Aunque el objeto de su estudio sea otro, cabe mencionar también la tesis doctoral de González Montañés⁶⁴, que abordó la relación del arte y el teatro desde una perspectiva interdisciplinar, incluyendo un apartado sobre el arte macabro en el que actualizó el listado de obras medievales en la Península Ibérica. Por otra parte, han surgido estudios parciales sobre este tipo de imágenes en los distintos reinos hispanos. Es el caso de las aportaciones de Massip Bonet sobre las Danzas Macabras en Cataluña, a las que se aproxima desde el punto de vista del baile, el teatro y la iconografía⁶⁵. Conviene mencionar, a su vez, a García Iglesias⁶⁶ y Suárez-Ferrín⁶⁷ en lo que respecta al arte macabro gallego, no incluido en estudios anteriores, quizá por tratarse de obras de cronología tardía o por haber sido descubiertas, en su mayoría, hace menos de cincuenta años. Existen también estudios monográficos de carácter local, a menudo circunscritos a uno o unos pocos programas iconográficos macabros, que permiten un acercamiento más profundo a las distintas obras escatológicas. Son de calidad desigual, algunos difícilmente localizables por haber sido publicados en ámbitos locales. Igualmente, se habla de las obras objeto de estudio en publicaciones de diversa temática⁶⁸.

En lo tocante a los distintos temas iconográficos, estos han sido objeto de un interés desigual. En el caso del *transi*, habitualmente no se han incluido los sepulcros peninsulares de esta tipología en los estudios internacionales⁶⁹. Es bien conocido y ha sido estudiado en profundidad el sepulcro de Juan Martínez de Grajal⁷⁰, que incluye una ménsula en la que se representa el cadáver del finado, enfrentado al retrato de este mismo personaje vivo de la ménsula contraria, es decir, el hombre

⁶¹ GONZÁLEZ ZYMLA 2014.

⁶² GONZÁLEZ ZYMLA 2015.

⁶³ GONZÁLEZ ZYMLA 2019 ; 2020b.

⁶⁴ GONZÁLEZ MONTAÑÉS 2002.

⁶⁵ KOVACS, MASSIP BONET 2001 ; MASSIP BONET 2011 ; 2009.

⁶⁶ GARCÍA IGLESIAS 1984 ; 1985.

⁶⁷ SUÁREZ-FERRÍN 2003.

⁶⁸ No se hará aquí una relación de todas las monografías que se ocupan de cada pieza objeto de estudio, ya que resultaría prolijo, sino que se tratarán cuando corresponde en función de lo que interese analizar en cada caso. Por tanto, estas obras se mencionarán en sus debidos epígrafes en relación con las obras artísticas de las que tratan.

⁶⁹ Como es el caso de COHEN 1973 ; PANOFKY 1992.

⁷⁰ Especialmente por MERINO RUBIO 1974 ; FRANCO MATA 1979 ; 1998.

desdoblado en vivo y muerto enfrentados. La excepcionalidad de esta imagen de *transi* es quizá lo que haya prevenido a los investigadores extranjeros de incluirlo en sus publicaciones sobre el tema⁷¹. Existe, por otra parte, otro sepulcro de tránsito ajustado a una tipología más convencional, en el que se representa al finado sobre la tapa del sepulcro. Se trata del monumento funerario de Pere d'Orriols conservado en la Catedral de Valencia. Este relieve acusa un gran vacío historiográfico en las investigaciones nacionales⁷², a pesar de hallarse en un monumento muy concurrido y a la vista de todos. Algo similar ocurre en el caso de dos sepulcros de *transi* conservados en la Catedral de Bilbao⁷³, que apenas han sido mencionados por la historiografía especializada. Estas piezas, sin embargo, no serán estudiadas en profundidad aquí, ya que rebasan en pocas décadas la cronología abarcada en este estudio.

En cuanto al Encuentro de los tres vivos y los muertos, la historiografía tardó en sacudirse la idea tradicional que afirmaba que no se conservan ejemplos en los reinos hispánicos⁷⁴. En 1991, Margherita Morreale consideró probable que existieran encuentros peninsulares que aún no habían sido sacados a la luz por haber pasado inadvertidos a los especialistas⁷⁵. Francesca Español⁷⁶ fue la primera en estudiar el tema del Encuentro en el arte peninsular en 1984, a la que se sumó la aportación de Ainaud de Lasarte en 1992⁷⁷. En 2002, Ángela Franco⁷⁸ siguió esta línea de investigación y Víctor Infantes, en 1997, le dedicó un apartado en su libro dedicado a las Danzas Macabras⁷⁹. Más recientemente, entre 2011 y 2019, Herbert González ha estudiado los encuentros peninsulares en relación con otros ejemplos europeos⁸⁰. Respaldando estos estudios, han surgido varias investigaciones de carácter monográfico, centradas en una única pieza artística⁸¹. Sin embargo,

⁷¹ Sí lo han estudiado INFANTES 1997 ; ESPAÑOL BERTRÁN 1992 ; FRANCO MATA 2002 ; GONZÁLEZ ZYMLA, BERZAL LLORENTE 2015.

⁷² Apenas mencionado por MIQUEL JUAN 2010 ; VILLAPLANA CALERO 2002. Un análisis de esta pieza será incluido, sin embargo, en la tesis doctoral de Claudia Monzó Calero, información verbalmente expresada por la autora.

⁷³ Se trata de los sepulcros de Diego Pérez de Fuica y Martín García de Olloqui, muerto el primero antes de 1584 y el segundo en año desconocido.

⁷⁴ *Vid. supra*.

⁷⁵ MORREALE 1991.

⁷⁶ ESPAÑOL BERTRÁN 1984.

⁷⁷ AINAUD DE LASARTE 1992.

⁷⁸ FRANCO MATA 2002.

⁷⁹ INFANTES 1997.

⁸⁰ GONZÁLEZ ZYMLA 2011 ; 2019.

⁸¹ Han estudiado el encuentro del sepulcro de Pedro Vélaz de Guevara LÓPEZ DE MUNAIN, ARRAIZA, GONZÁLEZ DE ZÁRATE 2010. Ha revisado la iconografía del Encuentro de San Juan y san Pablo de Peñafiel RODRÍGUEZ ASTUDILLO 2020.

el Encuentro de San Martín de Ecay no ha sido incluido en ninguna de estas investigaciones. De hecho, ha pasado prácticamente inadvertido⁸².

En el caso de las Danzas Macabras hispanas, fueron las obras literarias las que captaron la atención de los investigadores, ya que no se conocían ejemplares iconográficos de este tema en el territorio peninsular. La más antigua de estas obras literarias, la *Dança general de la muerte*, carente de contenido iconográfico, ha sido objeto de un acalorado debate en torno a su cronología y al modelo en que se basa. La mencionaron ya Clark, en 1950⁸³ y Rotzler, en 1961⁸⁴ aunque desde un punto de vista un tanto negativo, considerando que se trataba de una mera imitación de otras danzas europeas. En 1931, Florence Whyte⁸⁵ estudió también esta danza hispana en relación con las francesas. Solà-Solè⁸⁶, fue el primero en estudiar la danza hispana en profundidad en 1981, defendiendo que era la más antigua de las conservadas en todo el continente. Al tiempo que retrasó su cronología, propuso para ella un posible origen islámico. En 1972, Saugnieux⁸⁷ comparó las danzas hispanas con las francesas en una rigurosa investigación que goza de gran credibilidad y que marcó un punto de inflexión importante para investigaciones posteriores. Sin embargo, mantiene la idea tradicional que afirma que lo macabro no resultaba del gusto hispano, cayendo en tópicos como la rigidez de la religiosidad en la Península Ibérica. Morreale publicó una transcripción de la *Dança*, quizá la más difundida, que incluía aportaciones de gran valor en el aspecto filológico. El estudio más completo sobre este tema es la ya mencionada obra de Víctor Infantes⁸⁸, que aporta una gran cantidad de posibles precedentes dramáticos, literarios e iconográficos para la Danza Macabra, así como un amplio panorama histórico y cultural que da un contexto preciso y lleno de matices. El autor acusó a los investigadores españoles de restar importancia a la *Dança*, cuyo contenido y forma la apartan de otros modelos internacionales. Añade el interés de no centrarse solo en aspectos filológicos, añadiendo ejemplos de danzas iconográficas hispanas, lo que contradijo la idea tradicional de que no existían obras de estas características en la Península. Las imágenes de esta

⁸² A pesar de que LACARRA DUCAY 1979 estudió las pinturas, solo mencionan el Encuentro MARTÍNEZ ÁLAVA, MARTÍNEZ DE AGUIRRE 2015.

⁸³ CLARK 1950.

⁸⁴ ROTZLER 1961.

⁸⁵ WHYTE 1931.

⁸⁶ SOLÀ-SOLÈ 1981.

⁸⁷ SAUGNIEUX 1972.

⁸⁸ INFANTES 1997.

temática mencionadas por el autor fueron las pinturas de la capilla del Santo Cristo en el Castillo de Javier, la imagen de San Francisco de Morella y la desaparecida Danza del convento de Santa Eulalia de Pamplona, conocida gracias a una minuciosa descripción. Dichas Danzas no eran necesariamente inéditas, pero no habían sido estudiadas en relación con el arte macabro hispano hasta el momento. Estas obras fueron recogidas y ampliadas en su análisis por historiadores del arte como Francesa Español⁸⁹ y Ángela Franco⁹⁰, que añadió una Danza que ella misma había identificado en el claustro de la Catedral de León. Esta danza resulta de especial interés, ya que se trata del único ejemplo conocido en la Península que sigue la tipología de una pareja especular de vivo y muerto. En el caso de la Corona de Aragón, Kovacs y Massip⁹¹ estudiaron la Danza iconográfica y su vinculación con la literatura y las representaciones dramáticas. Asimismo, Massip Bonet⁹² descubrió una danza macabra en un capitel, soporte inusual para este tema iconográfico, en la casa Estorch de Gerona.

En la Península se conservan, por otra parte, dos pinturas del tema del Árbol de la Vanidad. Estos ejemplares han sido estudiados de manera monográfica⁹³ y en relación con el programa iconográfico general en el que se inserta cada uno de ellos⁹⁴. El importante papel que juegan en relación con ejemplos europeos ha sido establecido por Gómez Muntané en 1989⁹⁵ y recogido por Ángela Franco en 2002⁹⁶. No se conservan, sin embargo, ejemplos del Triunfo de la Muerte en la Península Ibérica⁹⁷. En soporte inmueble, únicamente nos han llegado miniaturas de este tema de carácter tardío y de influencia ya petrarquesca.

De manera paralela a la historiografía sobre arte e iconografía, otros investigadores se aproximaron al fenómeno macabro bajomedieval desde diferentes disciplinas. Así, el encuentro científico *Ante la muerte: Actitudes, espacios y formas en la España medieval*⁹⁸ abordó el complejo panorama de la muerte en la Edad Media hispana desde una variedad de puntos de vista. En cuanto

⁸⁹ ESPAÑOL BERTRÁN 1992.

⁹⁰ FRANCO MATA 2002.

⁹¹ KOVACS, MASSIP BONET 2001.

⁹² MASSIP BONET 2002.

⁹³ Por CÓMEZ RAMOS 1990.

⁹⁴ Principalmente por ADELL FIGOLS 1999 ; RESPALDIZA LAMA 1998.

⁹⁵ GÓMEZ MUNTANÉ 1990 ; 2017.

⁹⁶ FRANCO MATA 2002.

⁹⁷ Entendido como el tema iconográfico surgido en Italia, no cualquier imagen de la muerte arquera o a caballo.

⁹⁸ Sus actas se publicaron en AURELL I CARDONA, PAVÓN BENITO 2002.

a la historia de las mentalidades, Arranz Guzmán⁹⁹ hizo un acercamiento a las reflexiones sobre la muerte en la Edad Media en el caso de la Península Ibérica, al igual que Rabazo Vinagre¹⁰⁰ y Martínez Gil¹⁰¹, aunque circunscribiéndose estos al ámbito castellano. En la corona de Aragón se centró la investigación de García Herrero y Falcón Pérez¹⁰². De especial relevancia en cuanto al pensamiento sobre la muerte en los reinos hispánicos es la obra de Emilio Mitre¹⁰³, que, compilando varias publicaciones independientes del propio autor, se esforzó en derribar algunos de los tópicos más frecuentemente repetidos. Otros investigadores se centraron en aspectos más concretos, como el ritual funerario¹⁰⁴ los testamentos¹⁰⁵ o los epitafios¹⁰⁶. El arte funerario y su evolución en la Península también fue un tema muy tratado por los investigadores¹⁰⁷. Las *IX Jornadas Científicas sobre Documentación: La muerte y sus testimonios escritos*¹⁰⁸, se centraron en la riqueza documental que existe en torno a la muerte. El tema, por tanto, ha sido analizado y ha evolucionado mucho desde sus primeras tentativas de análisis a principios del siglo XX a los actuales puntos de vista. A medida que se conocen nuevos ejemplos, se profundiza en los contextos y se identifican obras, el panorama es más nítido, aunque incompleto.

⁹⁹ ARRANZ GUZMÁN 1986.

¹⁰⁰ RABAZO VINAGRE 2011.

¹⁰¹ MARTÍNEZ GIL 1996.

¹⁰² GARCÍA HERRERO, FALCÓN PÉREZ 2006.

¹⁰³ MITRE FERNÁNDEZ 1988.

¹⁰⁴ Sobre este tema, *vid.* RUIZ GARCÍA 2003 ; FERRER GARCÍA 2007 ; MIRANDA GARCÍA, LÓPEZ DE GUEREÑO SANZ 2020.

¹⁰⁵ GARCÍA-GALLO DE DIEGO 1982 ; PORTILLA GONZÁLEZ 2016.

¹⁰⁶ GARCÍA-GALLO DE DIEGO 1982 ; MARTÍN LÓPEZ 2011.

¹⁰⁷ GÓMEZ BÁRCENA 1988 ; ORUETA 2000 ; FRANCO MATA 2002 ; PÉREZ MONZÓN 2008 ; FRANCO MATA 2014 ; ESPAÑOL BERTRÁN 2015.

¹⁰⁸ Se publicaron sus actas en GALENDE DÍAZ, SANTIAGO FERNÁNDEZ 2011.

Contexto histórico

La crisis del siglo XIV

Es tarea imposible reducir a pocas páginas el contexto histórico, social, económico y cultural de los siglos XIV y XV del que tanto se ha escrito. Sin embargo, aunque no es el objetivo de esta tesis, sí creo necesario dar unas breves nociones sobre algunos de los principales acontecimientos acaecidos en la Europa bajomedieval que contribuyen a explicar la mentalidad macabra así como mencionar los más relevantes cambios de actitud ante la muerte y de religiosidad que nació de esos cambios para comprender, a grandes rasgos, el marco en el que se desarrolló el arte macabro europeo e ibérico y la influencia —o ausencia de ella— que los hechos históricos pudieron ejercer en este tipo de representaciones.

Los siglos XII y XIII estuvieron marcados por la expansión demográfica y económica, así como por el desarrollo urbano y mercantil, que propiciaron el surgimiento de una burguesía incipiente¹⁰⁹. Mejoras en el ámbito naval y nuevos inventos como la brújula llevaron a ampliar las rutas comerciales y, como consecuencia, las ferias y mercados ponían al alcance del comprador con capacidad económicas nuevas mercancías. Se popularizó la economía monetaria y mejoraron las técnicas industriales y agrarias gracias a los avances en el sector. La primera cruzada aumentó el prestigio del papado y cambió la dinámica de las relaciones entre los reinos Mediterráneos. En el ámbito cultural, surgió la escolástica como sistema teológico-filosófico, con representantes tan ilustres como Tomás de Aquino y Alberto Magno, que contribuyó a difundir esta corriente a través de la fundación de universidades por toda Europa. El siglo XIII y la primera mitad del XIV habitualmente se perciben como cargados de optimismo. Sin embargo, no se ha de olvidar que la Plena Edad Media acusó también violentas guerras, revueltas campesinas y una religiosidad dependiente del miedo, todo en el constante marco de la hambruna, la epidemia y el estrés agropecuario del temor a la improductividad del campo.

¹⁰⁹ HASKINS 2020.

En contraste, el siglo XIV se ha definido en los estudios generalistas como un periodo de crisis absoluta y pesimismo generalizado a causa de numerosas calamidades sociales, siendo algunas de las más importantes la hambruna, la Guerra de los Cien Años, la crisis agraria, el traslado de la corte papal a Aviñón, el Cisma de Occidente y la llegada a Europa de la Peste Negra en 1348. Trazaré aquí solo un boceto de cada una de ellas.

Ya en los primeros años del siglo, la expansión económica y urbana cuando no retrocedió, claramente se estancó¹¹⁰. En Italia, los grandes bancos quebraron, cayendo estrepitosamente sus rendimientos¹¹¹. Decayeron también las ferias de Champaña, que eran un hito comercial¹¹². No se puede negar que, en torno a la segunda década del siglo XIV, se inició una recesión que duró hasta bien entrado el siglo XV¹¹³. Sin embargo, un periodo de tiempo tan prolongado como es un siglo debió ver tantos momentos de crecimiento como de regresión.

Algunas corrientes historiográficas han puesto en relación la crisis con los cambios en el clima que provocaron que la temperatura bajase varios grados y se registraran fuertes lluvias, heladas y nevadas malogrando cosechas y reduciéndolas sustancialmente. Este fenómeno es conocido como la Pequeña Edad de Hielo y se prolongó periódicamente hasta el siglo XVIII¹¹⁴. Tan terrible fue el cambio climático que los asentamientos humanos en Groenlandia se retiraron hacia el sur y finalmente desaparecieron antes del final de la Edad Media¹¹⁵. Las cosechas fueron poco productivas, lo que tuvo efectos devastadores en la sociedad. Los precios de los alimentos se dispararon con el aumento de la demanda. El cereal que más se vio afectado por las fluctuaciones de precio fue el trigo¹¹⁶. Este fue el inicio de unas tremendas hambrunas ocurridas entre los años 1315 y 1317, cuyas consecuencias se perciben durante décadas. La tasa de mortalidad a causa de la falta de alimentos debió ser terrible. Por otro lado, el hambre debilitó mucho a los supervivientes, lo que les volvió más vulnerables a las enfermedades, especialmente a aquellas causadas por la deficiente nutrición. Son, como se ve, fenómenos interrelacionados.

¹¹⁰ HODGETT 1982.

¹¹¹ PÉREZ RAMÍREZ 2011, p. 55.

¹¹² PÉREZ RAMÍREZ 2011, p. 81.

¹¹³ HODGETT 1982, p. 227.

¹¹⁴ Sobre este tema, *vid.* JORDAN 1996.

¹¹⁵ HODGETT 1982, p. 217.

¹¹⁶ HODGETT 1982, p. 217.

A los horrores del hambre se sumaron los de la guerra. Muchos reinos europeos se vieron envueltos en conflictos políticos que se resolvieron con enfrentamientos militares. Las Penínsulas Ibérica e Itálica sufrieron guerras civiles, mientras que Alemania afrontaba los efectos de una anarquía política que afectó a la descomposición imperial. El conflicto bélico de mayor magnitud en este periodo, sin duda, fue la Guerra de los Cien Años, que agotó los recursos de todos los países que tomaron parte en ella. Iniciada en 1337 a causa de una disputa por el control de los territorios ingleses en Francia, el conflicto iniciado por Felipe de Valois y Eduardo III de Inglaterra se mantuvo durante generaciones, en forma de disputa por la sucesión dinástica, pero incluyendo otros intereses, como la expansión territorial y comercial que extendió el conflicto al suelo de terceros países aliados de uno y otro¹¹⁷. La guerra tuvo consecuencias desoladoras en la población de los dos bandos, ya que ambos sufrieron importantes derrotas, mermas demográficas y destrucción de ciudades. Quizá el efecto más evidente fue el fallecimiento de hombres jóvenes, ya fuera en la batalla o por otras causas, como enfermedades contraídas en las campañas por la mala calidad del agua o de los alimentos. Esto supuso un fuerte declive en la expansión demográfica que se sintió en las generaciones sucesivas. Estos hechos rompen las tasas de crecimiento vegetativo positivo lentamente acumuladas.

La guerra también tuvo consecuencias prolongadas en la economía y la demografía. La presión fiscal se hizo más fuerte en los reinos implicados en el conflicto para poder financiar la contienda, especialmente para pagar un ejército compuesto especialmente por mercenarios. La presión fiscal empobreció aún más a las capas sociales más populares. A menudo, los núcleos urbanos en los que se asentaban las tropas tenían que proporcionarles los alimentos y alojamientos necesarios, algo que generó fuertes tensiones particularmente graves durante las hambrunas anteriormente descritas. Los soldados, además, arrasaban poblaciones enteras, prendiendo fuego a los cultivos, matando a los animales y llevando a cabo actos de pillaje. Se trata de un fenómeno de retroalimentación que aumentó la escasez de alimentos. La desorbitada duración del enfrentamiento, en realidad más de cien años, prolongó estas consecuencias económicas negativas en el tiempo. Borgoña, aliada de Inglaterra, fue el único de los territorios franceses que se salvó de las penurias. Aunque solo pudo disfrutar del gobierno de cuatro generaciones de duques, la corte borgoñona destacó por su esplendor y magnificencia, sentando las bases de lo galante, lo exquisito y las modas

¹¹⁷ La magnitud y complejidad de este conflicto bélico desborda por completo la presente investigación. Para una visión completa y poliédrica de la Guerra de los Cien Años, *vid*: SUMPTION 1999.

que asumirán el resto de reinos europeos. El arte impulsado por estos príncipes fue elegante, aristocrático y de proyección internacional, marcado por el empleo de materiales ricos, con los que expresaba un efecto de notoria suntuosidad¹¹⁸.

Castilla, por su parte, sufrió los efectos de la Guerra Civil entre Pedro el Cruel y el bastardo Enrique de Trastámara¹¹⁹, que se saldó con el asesinato del primero por parte del segundo en 1369, dando origen a una nueva dinastía que estuvo marcada por las guerras fratricidas, las intrigas y las traiciones. Los contendientes por el trono castellano se vieron involucrados en la Guerra de los Cien Años; Inglaterra prestó su apoyo a Pedro I y Francia a Enrique, que subió al trono como Enrique II de Castilla¹²⁰. Igualmente, se desató la guerra entre los reinos de Castilla y Aragón, al invadir Pedro I varios territorios aragoneses fronterizos, a cuya ayuda acudió su opositor. En el siglo XV, Navarra también se vió envuelta en una guerra civil entre Juan II de Aragón, rey consorte de Navarra, y su primogénito, Carlos de Viana¹²¹. Tomaron partido en este enfrentamiento los reyes de Castilla y Aragón. Cataluña participó en este conflicto, poniéndose de parte del Príncipe de Viana, lo que llevó a una anarquía política que provocó su propia guerra civil al hacerse insostenible la coexistencia entre señores y siervos y en las ciudades, el continuo conflicto urbano entre oligarquías. Los reinos peninsulares se vieron arrastrados, posteriormente, a la guerra de sucesión entre Juana de Trastámara y la futura Isabel la católica, apoyando a la primera candidata al trono los reinos de Portugal y Francia y, a la segunda, el de Aragón, conflicto que no finalizó hasta 1479 con la firma del Tratado de Alcaçobas¹²².

Aparte de los frentes bélicos abiertos en Europa, también hubo importantes enfrentamientos entre familias aristocráticas, que pugnaban entre sí por mantener su prelación y con los propios reyes, desafiándoles en el ejercicio de la *auctoritas*. La Península Ibérica no fue una excepción, el apoyo de los nobles fue decisivo en cada uno de los conflictos dinásticos y las órdenes militares llegaron a tener un poder extraordinario, decantando con su intervención el sino de algunos conflictos. Los Reyes Católicos encontraron la solución a estos problemas en una política fuertemente autoritaria que

¹¹⁸ LIPOVETSKY 2010.

¹¹⁹ LAFUENTE GÓMEZ 2012.

¹²⁰ KAGAY 2008.

¹²¹ DESDEVISES DU DÉZERT, TAMBURRI 1999.

¹²² VILLARROEL GONZÁLEZ 2014.

intentó que la nobleza de armas pugnara entre sí en el contexto de una nobleza de corte y en el ejercicio del mecenazgo.

El clima de malestar se expresó a través de numerosos levantamientos campesinos, siendo el más célebre la *jacquerie* de 1358 en Francia¹²³. Algunas protestas ocurrían como consecuencia de las subidas de impuestos, pero el motivo más habitual de las revueltas era la explotación de la plebe por parte de los nobles. Los sublevados consideraban que los señores se aprovechaban de su trabajo y ni siquiera se encargaban de protegerlos, por lo que los caballeros obtenían beneficios económicos a cambio de nada. Sus privilegios llegaban a ser tantos y tan importantes que mantenían derechos de justicia y control sobre la tierra, pudiendo incluso dejar de arrendarla cuando quisieran dejando a los campesinos en la más absoluta indigencia. Los que se revelaban, entonaban lemas como el de John Ball: “Cuando Adán cavaba y Eva hilaba, ¿Quién era entonces caballero?”¹²⁴. Los levantamientos del tercer estado llevaron a menudo a enfrentamientos muy violentos. El control de las armas por la nobleza explica que los campesinos siempre acabaran sometidos y sus levantamientos sofocados por el ejército. En la Península, en Cataluña, el movimiento de emancipación de las remensas se saldó con dos guerras¹²⁵. En Galicia, se produjo la revuelta irmandiña, en la que campesinos, hidalgos y personajes del bajo clero tomaron las fortalezas de las principales familias nobiliarias¹²⁶.

También hubo importantes levantamientos gremiales, especialmente en las ciudades con potentes oligarquías urbanas formadas por poderosos burgueses, como los grandes núcleos industriales de los Países Bajos y del Rin y algunas zonas de Italia¹²⁷. Estos levantamientos estuvieron circunscritos a la villa a la que pertenecía el gremio, de modo que, aunque muchos en número, esta clase de conflictos nunca trascendieron los límites de lo urbano y lo local. La más relevante de estas revueltas fue la de los tejedores de Flandes, siendo una de las pocas que triunfó hasta cierto punto¹²⁸. La reacción de los propios privilegiados no se hizo esperar. A medida que los conflictos socio económicos y bélicos se recrudecían, la legislación se hacía también más restrictiva. A pesar del aumento de los salarios, los gremios conflictivos solían entrar en decadencia y muchos trabajadores

¹²³ FIRNHABER-BAKER 2021.

¹²⁴ HODGETT 1982, p. 225 ; HUIZINGA 2008, p. 82.

¹²⁵ SOBREQUÉS CALLICÓ 1980.

¹²⁶ BARROS GUIMERANS 1993.

¹²⁷ PIRENNE 1976, p. 147.

¹²⁸ DUMOLYN, HAEMERS 2005.

emigraban a otros reinos, proyectando así su estilo y forma de trabajar, como fue el caso de Florencia e Inglaterra, creando una estructura de producción que generó una fuerte competencia.¹²⁹

Se sumó a los conflictos militares y sociales la crisis religiosa. Con el telón de fondo en Italia del conflicto entre güelfos y gibelinos, se agravó el enfrentamiento del Emperador y el Papa por dirimir quién tenía la prelación. El antagonismo entre el rey francés Felipe IV y el papa Bonifacio VIII escaló hasta el punto de ser excomulgado el monarca por el pontífice. Felipe IV envió su ejército a Roma para apresar al pontífice y llevarle, por la fuerza, ante un tribunal y acusarle de una serie de cargos entre los que estaban los de sodomía, simonía, hechicería y herejía. Se tomó al Papa por la fuerza y, a pesar de ser liberado tres días después por el pueblo de Agnani, el Pontífice falleció quizá por efecto de las tensiones del cautiverio. Los papas sucesivos fueron proclives al trono francés, llegando Clemente V a trasladar la corte papal a Avignon en 1309, que fue sede pontificia hasta 1378, cuando Gregorio XI retornó a Roma con la ayuda y buenas artes del cardenal Albornoz. La elección de Urbano VI para ocupar la cátedra conllevó una serie de medidas impopulares. Un sector de la Iglesia y la nobleza dejó de reconocerle como pontífice y eligió a otro papa, Clemente VII, instalado en Avignon. Las principales fuerzas activas en la Guerra de los Cien Años tomaron partido por papas distintos. La facción inglesa favoreció a los papas de Roma y, la francesa, al de Aviñón. Se trató de solucionar el conflicto mediante el nombramiento de un tercer Papa aceptado por todos en el Concilio de Pisa, pero este hecho no puso fin al cisma. No fue hasta 1417 cuando se nombró pontífice a Martín V en el Concilio de Constanza, momento en que el papado volvió a su tradicional compostura¹³⁰. El deterioro de la imagen del Papa llevó a una crisis espiritual marcada por la incertidumbre y una falta de confianza en el estamento religioso que movió a una parte de la sociedad a un intenso anticlericalismo.

El siglo XIV estuvo marcado por la llegada de la Peste Negra al continente europeo. Aunque esta enfermedad no era completamente desconocida en Europa, parece que la gravedad de su azote entre 1348 y 1350, con sus sucesivos rebrotes en las décadas siguientes, no tuvo precedentes. La que se conoció *a posteriori* como Peste Negra no fue sino una epidemia de peste bubónica que asoló a la población en Europa, el norte de África, Oriente Medio y Asia¹³¹. El nombre Peste Negra se acuñó

¹²⁹ PIRENNE 1976, p. 153.

¹³⁰ Sobre el Cisma de Occidente, *vid.* ROLLO-KOSTER 2015.

¹³¹ Sobre la Peste Negra, es básico el estudio de BENEDICTOW 2011.

dos siglos después y seguramente proceda de una mala traducción de la expresión *atra mors*, terrible muerte. El vocablo *atra* también tiene la concepción de negro u oscuro y de ahí procede la denominación más extendida¹³². Por otro lado, los coágulos de sangre, al oscurecerse, se percibían con este mismo color. La peste es, en realidad, una enfermedad de las ratas causada por el bacilo de Yers, más conocido como *Yersinia pestis*, que se transmite a los seres humanos a través de la picadura de la pulga que parasita la piel de las ratas y otros mamíferos. El síntoma más característico de esta afección es la buba o bubón. Se trata de una gran hinchazón en las zonas de los nódulos linfáticos, especialmente ingles, axilas y cuello. La Peste presenta otras dos variantes que, aunque más mortíferas, no fueron tan frecuentes. La primera de ellas es la peste septicémica, en la que el torrente sanguíneo está tan contaminado que se producen sangrados de la piel, dejando al enfermo con una apariencia cercana a la del *Ecce Homo*. Fue quizá por esto que la peste se entendió como un castigo divino. La segunda es la peste neumónica o pulmonar en la que la enfermedad se desarrolla en las vías respiratorias y en los pulmones. Esto provocaba esputos sangrientos y la posibilidad de contagio a través del aire. Esta variante no se propagó de manera epidémica, seguramente por la rapidez con la que fallecían los que la sufrían, a menudo comenzaba con la apariencia de un resfriado común.

La Peste del siglo XIV debió tener una tasa de mortalidad muy elevada¹³³, no obstante ese porcentaje es difícil de calcular teniendo en cuenta la poca fiabilidad de las fuentes disponibles para su estudio. Las fuentes documentales más empleadas para calcular la mortalidad son los censos; sin embargo, estos a menudo se contabilizan por “fuegos”, es decir por hogares, sin especificar el número de personas que viven en ellos. Lo mismo ocurre con los documentos relativos al pago de impuestos, que suelen contabilizar sólo a los hombres adultos de cada familia y además no incluían a aquellos grupos sociales exentos del pago como la nobleza y el clero ni a los mendigos. Otros documentos muy estudiados y más fidedignos son los nombramientos de abades en los monasterios, que dan cuenta de la rápida propagación de la enfermedad pero no pueden, sin embargo, hacerse extensivos al resto de la población. Por último, existen crónicas que detallan la enfermedad pero son muy exageradas y no son objetivas de conformidad con la diagnosis médica actual. Además, su intención no es la precisión¹³⁴. Aún sin datos objetivos, se ha aventurado una mortalidad de una cuarta o una

¹³² BENEDICTOW 2011, p. 17.

¹³³ En el caso de la Península Ibérica, se han llevado a cabo numerosos estudios de carácter local sobre la mortalidad de la epidemia como TRENCHS ODENA 1972 ; PUEYO COLOMINA 1993 ; VACA LORENZO 1990.

¹³⁴ HODGETT 1982, p. 214.

tercera parte de la población europea. Parece claro que la incidencia en las zonas frías y secas como Castilla no fue de tanta magnitud como en las cálidas y húmedas como Cataluña o Valencia. A esta epidemia de peste siguieron otras oleadas, algunas comparables en virulencia a la primera. El siguiente rebrote de peste afectó, sobre todo, a los niños que no habían nacido en el periodo de la epidemia anterior y, por tanto, no se habían inmunizado¹³⁵. La sociedad veía la epidemia como un castigo divino, encarnado iconográficamente en una lluvia de flechas mortíferas enviada por Dios a la humanidad como castigo por sus pecados, a veces atribuida a los abusos del alto clero y la nobleza.

Las catástrofes del siglo insuflaron ideas milenaristas entre la población, una situación óptima para el surgimiento de las hermandades de flagelantes, que individual y colectivamente, purgaban sus penas maltratando el cuerpo. Existentes ya desde 1260, volvieron a proliferar casi un siglo después, en 1348, y se extendieron por la Europa central¹³⁶. Estos grupos, procedentes quizá de Hungría¹³⁷, organizaban procesiones durante las cuales atormentaban su cuerpo con flagelos, bajo el pretexto de aplacar la ira de Dios y lograr la salvación de la humanidad¹³⁸. Los penitentes despertaban pasiones y recelo a partes iguales, siempre causando una honda impresión en los espectadores. Se les unieron numerosos nobles y clérigos, pero también eran objeto de fuertes críticas en tanto en cuanto son una expresión de religiosidad excéntrica y exterior. Auspiciados en un principio por la iglesia, estos movimientos pronto se volvieron más subversivos, especialmente en Turingia. Empezaron a desarrollar creencias heréticas, y su popularidad y los insultos y violencia con que trataban a los miembros del clero, a cuya laxitud atribuían la epidemia, llevaron a que fueran perseguidos por la Iglesia, por la potencialidad que tenían de despertar el levantamiento de las clases inferiores, el pensamiento heterodoxo y la herejía.

Parece que hubo una correlación entre las procesiones de flagelantes y los *pogroms* ocurridos por toda Europa. El antisemitismo y la violencia contra los judíos fue una constante durante toda la Edad Media: el judío aparecía como el enemigo o motivo de burla en la literatura y el arte y desde el púlpito se denostaba a esta minoría étnico-religiosa. Circulaba la creencia de que mantenían reuniones en secreto en las que adoraban al diablo, profanaban la Sagrada Forma, llevaban a cabo

¹³⁵ CIPOLLA 1987, p. 61.

¹³⁶ MITRE FERNÁNDEZ 1994, p. 219.

¹³⁷ Aunque es difícil de saber ya que siempre se habla de ellos como extranjeros. MITRE FERNÁNDEZ 1994, p. 219.

¹³⁸ MITRE FERNÁNDEZ 1994, p. 221.

orgías y cometían infanticidio y canibalismo. En el siglo XIV este sentimiento se volvió aún más violento, sucediéndose por todo el continente sangrientas matanzas de judíos, a quienes se perdonaba en vida si se convertían al catolicismo. Los cristianos asaltaban las juderías y asesinaban a hombres y niños, tomando a veces a las mujeres como esposas a la fuerza. Robaban los bienes de cierto valor y pegaban fuego al resto. En la Península Ibérica, la violencia se tornó, a veces, contra los musulmanes. Es posible que estos asaltos fueran fruto del deseo de buscar un culpable para la epidemia entendida como castigo divino. Se difundió la idea de que los judíos habían liberado sustancias nocivas en el aire, contagiando a la sociedad de Peste Negra o que estos contaminaban los pozos de agua de los que bebían los cristianos. Varios concilios declararon a los judíos el pueblo deicida, justificando su persecución en el hecho de haber dado muerte a Cristo Salvador. Los asesinatos también podían tener un componente económico, ya que los judíos a menudo eran prestamistas, oficio que los cristianos no podían desarrollar. Matando al acreedor y a su familia, les negaban la devolución del crédito. En el ambiente de crisis económica y descontento social, es posible que algunos cristianos quisieran liberarse de sus deudas o hurtar los bienes de las familias judías. Algunas veces, estos ataques coincidieron con la llegada de los flagelantes o de predicadores que incendiaban los ánimos desde el púlpito. No es posible saber si, en estos casos, los penitentes encabezaban los asaltos o simplemente despertaban la sed de venganza en los pueblos por los que pasaban. No obstante, no todos los *pogroms* estuvieron relacionados con los procesionistas, como es el caso de los ocurridos en Saboya, Estrasburgo o la Península Ibérica, donde, en 1391, se llevó a cabo una masacre de judíos en Sevilla, que llevó a episodios similares en otras ciudades hispanas.

En el ámbito espiritual, también hubo profundas transformaciones operadas a raíz de la crisis. Por una parte, cambió la manera de practicar la religión. A finales del siglo XIV, se desarrolló en Renania y los Países Bajos un acercamiento a la divinidad más intimista sobre todo en algunas comunidades femeninas de mujeres que vivían en el siglo, en beaterios similares a los beguinarios. Este modelo de devoción, conocido como *devotio moderna*, tuvo un fuerte componente cristocéntrico dado que conscientemente buscaba la salvación del alma a través de sugerir al fiel que siguiese el ejemplo de Jesús, huyendo de los grandes debates teológicos en favor de planteamientos espirituales más íntimos. Promovía una religiosidad individual y sencilla, basada en la meditación. Se trataba de lograr una conexión personal con Dios, llegando a insertarse uno mismo en la escena

bíblica. Esta nueva religiosidad intimista se difundió por toda Europa y se divulgó a través de textos tan relevantes como *La imitación de Cristo* de Tomás de Kempis¹³⁹ o las *Meditaciones sobre la vida de Jesucristo*, atribuidas a san Buenaventura hasta el siglo XIX, hoy Pseudo-Buenaventura¹⁴⁰. Supuestamente pretendían hacer reflexionar al fiel sobre el sacrificio de Cristo, sin embargo, al ser necesaria la orientación de un confesor (normalmente un franciscano o un dominico), esta nueva espiritualidad dio un poder inmenso a estas órdenes a través del acto íntimo de guiar espiritualmente a quien busca a Dios. Estos textos fueron el fundamento de muchos dramas litúrgicos, que permitían al pueblo iletrado, a través de la escenificación, participar de ellos.

Fundamental para el cambio en la visión de la nueva espiritualidad fue el triunfo de las órdenes mendicantes, que alcanzaron en la Baja Edad Media una capacidad de influencia difícil de calcular. Frente a los grandes teólogos del siglo XIII, cuyo trabajo intelectual sólo estaba al alcance de los más formados, los nuevos teólogos dominicos y franciscanos hicieron el esfuerzo de comunicar y su mensaje se hizo mucho más popular, al mezclarse con el pueblo y estar quizá más integrados en la sociedad. Frente a la suntuosidad de otras órdenes religiosas tradicionales, los mendicantes eran bastante estrictos en su voto de pobreza, recurriendo frecuentemente a la mendicidad. Como la necesidad era el estado natural de los no privilegiados, este comportamiento hizo que gozaran de un notable éxito después de la crisis de 1348, ya que hubo una desconfianza no disimulada hacia los grupos sociales más elevados y hacia el clero que no supieron o no pudieron dar respuesta a los efectos devastadores de las pandemias y las guerras. Los monasterios franciscanos y dominicos se emplazaban en las ciudades, pero extramuros, para poder llevar a cabo la predicación, por lo que resultaban más cercanos a los fieles que los aislados monasterios en medio del desierto de siglos anteriores¹⁴¹. Su éxito fue inmenso. Los franciscanos difundieron la idea de que el ascetismo era la única manera de lograr la salvación y sus ideales calaron muy hondo en la sensibilidad colectiva. Los monjes reformadores supusieron una completa renovación de la piedad bajomedieval que fracturó el monacato entre órdenes contemplativas y órdenes activas. San Francisco, que había intentado imitar la vida de Cristo, se convirtió en un paradigma, un modelo de la nueva religiosidad, digno de ser imitado para acercarse a Jesucristo.

¹³⁹ Editado por NIEREMBERG 1940.

¹⁴⁰ Editado por AMORÓS 1967.

¹⁴¹ BRAUNFELS 1975.

Los predicadores ambulantes, vinculados o no a las órdenes religiosas, fueron un vehículo de la Iglesia para acercar las Sagradas Escrituras a los iletrados¹⁴². Sus prédicas, al igual que ocurrió con los sermones, adoptaron temáticas cada vez más centradas en la moralidad. A menudo tuvieron un carácter marcadamente admonitorio, avisar a los fieles de los pecados que les conducirían a la condena eterna, en línea con las preocupaciones del momento: los pecados capitales, el desprecio del cuerpo y la vana gloria y lo efímero de la fama terrestre, la vanidad de los bienes materiales, los castigos del Infierno, los vicios del clero y de los estamentos privilegiados... Igualmente, apelaban a la emoción del fiel, para lo cual, ponían el acento de su discurso en las vidas de santos y en la Pasión de Cristo o en episodios llenos de ternura de su infancia. Para hacer que su mensaje calara más hondo, a menudo empleaban el diálogo e incluso la escenificación teatral y la danza. Con el desarrollo de la imprenta, empezaron a repartirse imágenes piadosas entre los fieles para que el contenido de la prédica no se olvidase y fomentar con ello la fijación de ciertas ideas como la intercesión de los santos. Era habitual que hicieran llorar al auditorio, insuflando en los ánimos un fuerte sentimiento de culpabilidad. Lograban liberar a los presos falsamente inculcados, hacían que los presentes en los sermones confesaran sus pecados y perdonasen a sus deudos las cantidades debidas. Un predicador agresivo, con su verbo encendido, podía llevar a revueltas y desórdenes sociales como los saqueos de juderías alentados desde el púlpito por numerosos dominicos que acusaban a los judíos de ser el pueblo deicida. No era infrecuente que, después de la predicación, se creasen hogueras a las que se arrojaban los objetos más lujosos, llamadas “hogueras de vanidad”. El final de la Edad Media fue la época de los grandes predicadores. San Vicente Ferrer fue uno de los más importantes, por la gran influencia que llegó a ejercer sobre su público y por la conversión de judíos al catolicismo. Basaba su predicación en el Juicio Final, describiendo los castigos que esperaban a los pecadores, para concluir en la importancia de la penitencia y el ayuno¹⁴³. Savonarola, en Florencia, fue otro predicador de gran relevancia que tuvo un papel significativo en la política del momento, lo que provocó su caída en desgracia. Otros nombres notables fueron san Bernardino de Siena o Antonino de Florencia.

A través de los predicadores ambulantes y de las órdenes mendicantes, se estimulaba en la sociedad el deseo de hacer penitencia, emulando personalmente el sufrimiento de Cristo. Los seglares empezaron a rezar como los monjes, en la intimidad doméstica. Se hizo usual el rezo privado de las

¹⁴² Sobre este tema, *vid.* PAYEN 1965.

¹⁴³ HODGETT 1982, p. 223.

horas canónicas y todo un conjunto de comportamientos que tuvieron repercusiones en las creaciones histórico-artísticas. La lectura se hizo muda y personal, lo mismo que la oración.

Estos cambios, a menudo, se han atribuido a la crisis política, económica y espiritual de finales de la Edad Media, sin embargo, más parece la culminación de una serie de tendencias largo tiempo gestadas desde el siglo X. Es verdad que el hambre, la peste, la guerra, la decadencia religiosa y el descontento social, aunque debieron causar una fuerte impresión en la sociedad medieval, solo fueron los catalizadores que aceleraron una serie de cambios que ya se venían operando desde mucho antes en lo que se ha dado en llamar la crisis de un sistema feudal. La tenencia campesina dependiente desapareció entre los siglos XIV y XV por toda Europa¹⁴⁴. La caída del sistema económico señorial fue, sin embargo, más lenta y no se produjo hasta 1784 en Francia y hasta fechas muy posteriores en el siglo XIX en el resto de Europa. En España, la supresión de señoríos no se enunció hasta 1812 y no fue efectiva hasta después de 1833.

Consecuencias de la crisis

Como consecuencia de la crisis, los territorios europeos experimentaron una tendencia al retraimiento. Las ciudades se aislaron y las murallas se hicieron cada vez más altas, haciéndose más inaccesibles. Esta realidad traduce a la arquitectura la desconfianza hacia quienes venían de otros lugares.¹⁴⁵ Sin embargo, en un mundo globalizado con el comercio, las ciudades no estuvieron cerradas a ideas extranjeras. En la segunda mitad del siglo XIV, se conocía el uso militar de la pólvora y se había inventado ya el cañón. Aunque su uso no estaba todavía perfeccionado, las murallas dejaron de ser tan inexpugnables como lo habían sido en siglos anteriores¹⁴⁶. Las nuevas formas de hacer la guerra cambiarían el rumbo de la historia militar y la mortandad de cada conflicto. Los príncipes fundaron órdenes de caballería para mantener cerca a los nobles y limitar su poder dándoles honores y servicios, en paralelo a la profesionalización del ejército¹⁴⁷. Se crearon universidades en

¹⁴⁴ HODGETT 1982, p. 223.

¹⁴⁵ DUBY 2011, p. 113.

¹⁴⁶ HODGETT 1982, p. 232.

¹⁴⁷ HUIZINGA 2008, pp. 113-125.

muchas ciudades para que las élites pudieran formarse sacando el saber del claustro monacal al claustro catedralicio¹⁴⁸. Además, resurgieron las lenguas vulgares sin que ello fuera en detrimento del latín, que siguió siendo la lengua de la cultura. El desarrollo de la xilografía y posteriormente la imprenta fueron fundamentales para expandir ciertas ideas, conocimientos y modelos estéticos hasta hacerlos accesibles a todas las clases sociales¹⁴⁹.

La caída demográfica a causa del hambre, la peste y la guerra tuvo serias consecuencias para los terratenientes. Al haber escasez de trabajadores, parte de la tierra quedaba sin cultivar. Por este motivo, los grandes señores no estaban tan interesados en expandir sus dominios territoriales. Para atraer trabajadores, se ofrecieron salarios más elevados que no dejaron de aumentar por la creciente demanda de mano de obra. Hubo numerosos intentos por controlar los sueldos de campesinos y obreros, aunque nunca lograron del todo su objetivo, en un fenómeno inflacionista muy bien documentado. En paralelo, los propietarios intentaron recuperar parte de sus ganancias invertidas fabricando por encima de lo que necesitaba el mercado y vendiendo una gran cantidad de productos, lo que provocó la caída de los precios por saturación de oferta. Especialmente notable fue la disminución del precio del grano, que llegó a alcanzar en algunas décadas del siglo XV una caída de en torno a un 50 ó 60% con respecto al precio de principios de siglo¹⁵⁰.

Los supervivientes a la crisis demográfica, encontraron una situación extraña derivada de mayores ingresos y salarios y precios de los alimentos más reducidos. La crisis del fenómeno de la adscripción del sujeto a la servidumbre de la tierra explica que el campesino ahora podía vivir del fruto de su trabajo en sus propias tierras, ya fueran compradas o arrendadas. Las familias tenían, por vez primera, la posibilidad de promoción si la fortuna les sonreía y hacían riqueza. Los villanos podían gastar el excedente en alimentos más nutritivos y otros productos. Poco a poco, a lo largo del siglo XV, la acumulación de índices vegetativos positivos y el fortalecimiento del sistema inmune por la mejor alimentación, explican el aumento demográfico y la recuperación de niveles poblacionales pre-pandémicos. Se calcula que el nivel de vida se elevó en torno a un 250%¹⁵¹. Progresivamente, los grandes señores feudales de siglos anteriores se vieron sustituidos por arrendatarios y poderosos

¹⁴⁸ DUBY 2011, p. 113.

¹⁴⁹ Díez BORQUE 1982, p. 68 ; HODGETT 1982, p. 232 ; AGUIRRE CASTRO, DELGADO LINACERO, GONZÁLEZ-RIVAS FERNÁNDEZ 2014, p. 269.

¹⁵⁰ HODGETT 1982, p. 224.

¹⁵¹ Según HODGETT 1982, p. 224.

campesinos a menudo con capacidad de mecenazgo en las parroquias de sus pueblos. Junto al lenguaje aristocrático del estilo internacional y del mundo flamenco, hubo otro lenguaje artístico igual de auténtico pero más popular. El poder económico empezaba a sustituir la tenencia de tierras como forma de cifrar la riqueza. Los campesinos, no obstante, no lograron deshacerse del estigma social de su condición no privilegiada, lo que llevó a un cierto desprecio por los estamentos privilegiados y a levantamientos sociales.

La caída de la demografía afectó también a otros sectores, aunque resulta difícil valorar el efecto de la crisis en la producción de mercancías y en los rendimientos. Aunque los datos no son concluyentes, del examen de los inventarios en los testamentos, se desprende que los miembros de los grupos sociales más populares invertían el excedente de su salario en artículos de vestir y de uso doméstico. El cambio de los hábitos de comercio llevó a la prosperidad de algunas industrias y los reinos que las producían y a la caída de otras y ruina o limitado crecimiento de ciertas regiones. En general, el mercado de productos de lujo como la seda, los tejidos suntuosos y las especias, que Europa importaba, cedió protagonismo al mercado de bienes aparentemente no tan lujosos como la lana, el algodón, el grano y el vino, producidos dentro de Europa, más asequibles a bolsillos con menos capacidad. Los mercados interiores se potenciaron aún más con la ayuda de fuertes restricciones al comercio internacional nacidas de políticas proteccionistas. El análisis de la industria pañera tiene especial interés ya que tuvo la absoluta primacía en los mercados. Los lujosos paños flamencos cedieron su espacio a los paños ingleses, más baratos, y finalmente a los españoles. En el siglo XV, primaron las telas ligeras y baratas frente al textil de lujo de siglos anteriores. Por otra parte, se crearon grandes sociedades comerciales en el norte de los Alpes, consistentes en sistemas empresariales a base de filiales internacionales cuyo modelo se exportó a toda Europa¹⁵².

Este aumento del consumo llevó, a su vez, a que la burguesía se hiciera cada vez más poderosa. En muchas ciudades, los mercaderes alcanzaron tal poder político que llegaron a constituir auténticas oligarquías urbanas capaces de condicionar la política y las leyes en su propio beneficio. La necesidad de organizar los servicios públicos obligó a instituir las finanzas, gestionar ingresos y gastos para hacer posibles las obras, crear mercados y escuelas e impulsar las formas más primitivas de administración municipal y contabilidad. Los habitantes de los burgos, por necesidad, se adaptaban a los cambios de

¹⁵² PIRENNE 1976, p. 154.

la economía más rápidamente que la nobleza, caracterizada por la rigidez y el inmovilismo. La motivación de la nobleza y la burguesía era privada y no solía tener en cuenta los intereses de los trabajadores¹⁵³. La competencia por el poder llevó a que príncipes y nobles intentasen participar por vez primera en la economía ciudadana para controlarla en su beneficio. La industria, la artesanía y el comercio empezaron a quitar protagonismo a la agricultura en algunos reinos, teniendo la primacía Italia, con su prelación evidente en el comercio Mediterráneo. A pesar de la caída de los grandes bancos, la tendencia económica italiana siguió al alza, surgiendo nuevas casas comerciales como los Medici. El mundo europeo mantenía un comercio fluido con el Próximo y Lejano Oriente y con África del norte a través del Mediterráneo, pero lo que verdaderamente amplió sus horizontes fueron las expediciones por la costa occidental de África de los portugueses y la llegada a América en 1492 de Cristóbal Colón. Los descubrimientos y la navegación en el Atlántico cambiaron por completo la percepción del mundo. Poco a poco se fueron conformando nuevas rutas comerciales y con ellas nuevos focos de comercio que eclipsaron los antiguos. Así, la supremacía italiana se mantuvo hasta el descubrimiento de las Indias, que trasladó el eje central del control del comercio del Mediterráneo al Atlántico.

Pese a la crisis, la actividad constructiva también fue notable en el siglo XIV y culminó en el apogeo flamígero pleno del siglo XV. En el ámbito religioso, frente a las grandes catedrales que imperaban en el siglo XIII y lo eclipsaban todo, empezaron a proliferar las capillas funerarias, la arquitectura monacal, etc. A menudo, los edificios se concebían como escenarios de poder cuya finalidad era albergar los sepulcros de los miembros de una familia y promover la celebración de misas en estos espacios para beneficio de las almas de los miembros del linaje. Aunque hubo espacios de tamaño considerable, en general prefirieron los espacios de tamaño reducido saturados de decoración, llegando, en ocasiones, al preciosismo y la sofisticación. La capilla funeraria no era solo el escenario de poder de un linaje y su lugar de descanso eterno, también fueron espacios de recogimiento y reflexión para los vivos, que acogían la oración privada y en silencio de los miembros del linaje. En ese contexto, lo macabro se integra en estas capillas como una forma más del *memento mori*. Se construyeron también edificios civiles, como fundaciones municipales, grandes palacios y casas de pequeños propietarios. La figura del señor feudal, que apenas paraba en su hogar,

¹⁵³ PIRENNE 1976, p. 145.

guerreando en nombre del Rey, fue suplantada, sin desaparecer, por el príncipe sofisticado, más sedentario y de gustos refinados en el siglo XV. Estos príncipes encargaron suntuosos castillos residenciales decorados con bellos objetos generando una actividad artística frenética. Por otra parte, el aumento del tamaño de las viviendas llevó, en el caso de las familias acomodadas, a la creación de habitaciones propias y dependencias para el servicio. Las salas nobles se dotaban, además, de chimeneas, lo que propició que, en lugar de reunirse todos los ocupantes en el mismo espacio, se pudiera disfrutar de lo que hoy llamaríamos una cierta intimidad, desarrollándose así por vez primera el concepto de la vida privada¹⁵⁴. Del mismo modo, la lectura edificante, que hasta entonces solía hacerse en voz alta escuchada por un colectivo, empezó a hacerse en silencio y en soledad.

Las nuevas tendencias económicas, comerciales y sociales se dejaron sentir también en el arte figurativo y la artesanía. Para empezar, cambió el perfil del comitente. Junto a miembros del alto clero, empezó a haber mecenas laicos, que no estaban tan condicionados por la Iglesia, junto a encargos piadosos empezaron a hacerse encargos de obras de arte de contenido profano. Igualmente, la mejorada situación económica permitía a más personas el acceso a este tipo de bienes, por lo que la obra artística entró en el comercio y poco a poco se convirtió en un objeto de consumo¹⁵⁵. Se empezaron a crear obras de arte de gran suntuosidad, pero de menor tamaño, como custodias, relicarios, joyas y objetos puramente decorativos, cuyo único afán era ornamentar un lugar y hacerlo acogedor y más agradable. La disminución de las dimensiones de las obras de arte tiene que ver con las nuevas ideas en torno a la espiritualidad y el desarrollo de la vida privada. Se decoraban las pequeñas estancias del hogar con objetos de uso privado muy diferentes de los pensados para la demostración pública de poder y prelación. En relación con la devoción intimista, abundaron los altares portátiles, que permitían orar en soledad y eran fácilmente transportables. En ellos se podía volcar el preciosismo más exquisito. De acuerdo con la nueva espiritualidad, el arte religioso promovió la idea de conmover al fiel, lo que le condujo hacia el sentimentalismo, logrado con imágenes de la Virgen y el Niño planteadas como más cercanas a la sensibilidad humanizada y llenas de cariño, o hacia imágenes cargadas de patetismo que reflejaban el sufrimiento de Cristo o de los santos al ser martirizados insistiendo en los detalles más escabrosos.

¹⁵⁴ ARIÈS, DUBY 1988.

¹⁵⁵ DUBY 1986, p. 138.

La costumbre del rezo de las horas canónicas por parte de los laicos, a imitación de los monjes, llevó a que se popularizaran los libros de horas. Estos objetos devocionales, cuando quien los encargaba tenía capacidad económica, eran de una riqueza extraordinaria. Estaban al alcance solo de unos pocos. El apogeo de esta producción artística, dentro de las artes del libro, se produjo a finales del siglo XV y comienzos del XVI. El desarrollo tecnológico del reloj mecánico y su emplazamiento en las torres de las plazas de ciertas ciudades y en determinadas catedrales permitía conocer la hora exacta y cumplir las horas mayores y menores.

Los miembros de los grupos sociales más populares, por otra parte, también participaban de la nueva religiosidad. Cuando no vivían en estado de subsistencia, decoraban sus hogares con objetos de artesanía, producida de manera casi seriada, y con xilografías y grabados que repartían los clérigos y predicadores. Consistían principalmente en biblias de pobres, *ars moriendi* y leyendas de santos. Estas imágenes, a veces en forma de libro, otras en hoja volandera, llegaron a convertirse en altares portátiles y libros de horas de quienes no podían acceder a las obras sofisticadas de los más pudientes. Las imágenes que las acompañaban resumían de forma simplificada el contenido de las historias. En todos los ámbitos, tanto de alto nivel como de baja capacidad, los temas macabros encontraron su público y sus potenciales clientes.

Espiritualidad en torno a la muerte

En la Baja Edad Media confluyeron creencias sobre la muerte muy variadas que a menudo entraban en conflicto entre sí. Estas reflexiones escatológicas tienen orígenes muy diversos y distintos grados de calado en las mentalidades, lo que determina su impacto en las representaciones artísticas y en el mundo literario. Estableceremos ahora algunas de las principales líneas temáticas del complejo caleidoscopio de ideas que, en torno a la muerte, se dieron en los siglos finales de la Edad Media, a nuestro juicio, aunque existieron indudablemente importantes tendencias de pensamiento escatológico, sería simplista reducir a estas todo el clima ideológico bajomedieval, afortunadamente muy variado y poliédrico.

La muerte, en la tradición judeocristiana, se consideraba un castigo impuesto por Dios a causa del pecado de desobediencia cometido por Adán y Eva¹⁵⁶. Esta muerte es terrible, dolorosa e ineludible. Sin embargo, la temida muerte también trae consigo la promesa de una nueva vida redimida por Cristo. De acuerdo con la doctrina cristiana, Cristo limpió los pecados de la humanidad a través del sacrificio de su Santa Sangre derramada a través de la cual los fieles pueden entrar al Paraíso. Igualmente, descendió a los infiernos y liberó a todos aquellos que le antecedieron y eran justos, empezando por Adán y Eva, los causantes del pecado y la primera muerte en la humanidad, que es la muerte corporal, cerrando así el círculo de la redención. Este hecho se representó plásticamente a través de la tradición apócrifa del *lignum crucis*, que explica cómo la cruz del martirio de Jesús se talló con la madera del árbol que Set había plantado sobre la tumba de su padre Adán. De este modo, si por el árbol de la ciencia entra la muerte a la humanidad, por el árbol nacido sobre la tumba de Adán ha de entrar la redención y la vida eterna. Este relato se tomó literalmente y en el arte se representó la cruz del Calvario sobre el cadáver o la calavera de Adán, de manera que la sangre redentora de Cristo limpiaría los pecados del primer pecador recordando a la humanidad su condición mortal, sin olvidar que la calavera es una forma de aludir al topónimo del monte sobre el que fue Cristo crucificado: Gólgota. El momento culminante de la escatología medieval, no obstante, fue siempre el Juicio Final, día de la segunda venida de Cristo a la tierra. En los *Hechos de los Apóstoles* se dice que Cristo ascendió al Padre al tiempo que los ángeles le anunciaban a la humanidad que igual que le veían ir, debía volver al final de los tiempos¹⁵⁷. Se supone que ese día, los muertos resucitarán y Cristo juzgará a la humanidad, separando según su comportamiento a aquellos que merecen ser condenados a las penas del Infierno de los salvados, que disfrutarán de la gracia divina eternamente en la Jerusalén Celeste, una realidad futura aparentemente más deseable que la vida terrenal. No obstante, en el arte y en la literatura medieval, el Paraíso no generó unas imágenes tan vitales como el Infierno, imaginado como un lugar de fuego al que se accedía a través de las fauces del Leviatán. Los demonios sometían a los pecadores a todo tipo de torturas, llenas de sadismo, que se expresaban en el arte y en los sermones con una variedad e imaginación que debían aterrorizar al fiel, seleccionando penas concretas para pecados concretos en un catálogo escalofriante que instauró el imperio del terror y el miedo. Nace ahí la teoría de las dos muertes. La primera es física, heredada

¹⁵⁶ Génesis, 3:19.

¹⁵⁷ Hechos, 1: 9-11.

de la condición mortal de la humanidad por ser Adán desobediente, contra la que nada se podía hacer. La segunda muerte es la condena derivada del pecado que conduce al individuo a las penas del Infierno, contra esa segunda muerte, el hombre debe ser advertido y avisado. El arte macabro es una eficaz forma de hacerlo.

Para la escatología medieval, por tanto, la muerte era algo deseado. El aviso sobre la inminencia de las dos muertes recordaba a los fieles la importancia de llevar una vida de rectitud en el seno de la Iglesia, ya que esta era la única institución capaz de garantizar, a través del rito y los sacramentos, la posibilidad de alcanzar la salvación. A esta creencia en la resurrección conducente a una vida mejor, Ariès la llamó “muerte domada”, ya que los cristianos debían acoger la muerte con brazos abiertos. Se edulcoraba un mundo de sufrimiento y miseria anunciando un supuesto mundo mejor en el futuro si el sujeto se resignaba en el presente. Podría decirse que el individuo medieval se enfrentaba a la muerte con cierto estoicismo¹⁵⁸ o, cuanto menos, bajo lo macabro latían algunos roles coincidentes con la filosofía del estoicismo. María Morrás Ruiz-Falcó ve en esta idea ecos clásicos de autores como Cicerón, que daba importancia a la idea de la fama como continuidad después de la muerte¹⁵⁹, y Séneca, que creía que la muerte no era algo terrible para aquel que había vivido su vida en plenitud. Así, las tumbas de los primeros cristianos apenas se diferenciaban las unas de las otras, dando solamente unas pocas nociones de quién fue la persona en vida, por lo general, sin epitafios de carácter elegíaco, sino con simples referencias subjuntivas muy positivas sobre la resurrección¹⁶⁰. A pesar de esto, no se debe pensar que el cristiano no temía morir. Basándose en la idea de Platón, santo Tomás concibió la muerte corporal como la traumática separación de cuerpo y alma, que podía resultar dolorosa¹⁶¹. También resultaba difícil asumir el fin de la vida como la realidad que se había conocido en dirección a un viaje incierto. Liberar el alma de la prisión corporal era la única forma de lograr la gloria eterna evitando la segunda muerte.

Los libros bíblicos, aunque bastante prolijos en lo relativo a la muerte y la vida ultraterrena, no resolvían las muchas dudas de los cristianos, por lo que a lo largo de los siglos medievales surgieron textos de temática escatológica que intentaron arrojar más luz sobre estos asuntos. El primer tratado

¹⁵⁸ MITRE FERNÁNDEZ 1988, p. 32 ; MORRÁS RUIZ-FALCÓN 2002.

¹⁵⁹ *Pro Rabirio*, 29-30.

¹⁶⁰ PANOFKY 1992, p. 39.

¹⁶¹ *Compendium theologiae*, cap. CCIX. Sobre santo Tomás y la muerte *vid.* MATEO-SECO 1974.

acerca de la muerte que se conserva es *De mortalitate* de Cipriano de Cartago que data del siglo III¹⁶². El texto es una respuesta que se esfuerza en ofrecer consuelo a los creyentes por el trauma que supuso la alta mortalidad ocasionada por una epidemia muy mortífera en el norte de África. El autor explica que los cristianos no debían temer a la muerte ya que la vida eterna en el Paraíso es mucho más deseable que la vida terrena y que el humano era un *homo viator*. El hombre está de paso por la tierra. Según este tópico literario, la vida es un accidentado viaje hacia la muerte en el que se produce el aprendizaje y la sabiduría de la experiencia, conducente al autoconocimiento, a la conciencia pecadora, al perdón y a la gloria ultraterrena. En esta obra tan temprana se dio forma a una de las principales creencias sobre la muerte que perduró hasta la Ilustración: La idea de que la vida era un peregrinar hacia la muerte. El fallecimiento se concebía como la salida de una cárcel de materialidad. En esta misma tendencia, san Agustín, asumiendo como propias las ideas ya planteadas por Platón, distinguió entre dos tipos de muerte en *La ciudad de Dios*: La muerte primera es física y común a todas las criaturas, inevitable pero necesaria, y la muerte segunda, es la muerte del alma, es decir, la condenación en el Infierno¹⁶³. San Ambrosio añadió a estas dos muertes la muerte mística, propia de los santos y mártires¹⁶⁴. Para lograr la ansiada salvación del alma era necesario, por tanto, llevar una vida recta en el seno de la Iglesia. El comportamiento individual y colectivo se convirtió en una obsesión. Una buena vida podía ser una vida abnegada, pero también aquella dedicada al trabajo duro y al sometimiento. El pecado se consideraba una realidad inevitable, pero se podía paliar a través de la confesión, la limosna, las obras de caridad y el arrepentimiento sincero acompañado de la penitencia.

Para tener la oportunidad de lograr la gloria, se debía tomar como modelo a seguir las vidas de Jesús y de los santos, especialmente de los mártires convertidos en paradigma. La muerte violenta de quienes desean seguir vivos coexiste con la serenidad de la muerte aceptada. Muchos santos de órdenes religiosas ansiaban el martirio para abandonar este mundo. Sólo así pueden entenderse fenómenos de psicología de masas como las cruzadas. Quiénes morían en estas circunstancias eran considerados mártires. Su sufrimiento se equiparó al de Cristo¹⁶⁵. El miedo al Infierno llevaba de la mano el rechazo frontal del pecado y su ocultación cuando se había cometido. No era suficiente con

¹⁶² Edición de CAMPOS RUIZ 1964.

¹⁶³ *La ciudad de Dios*, libro xxi, 3, 1.

¹⁶⁴ *De bono mortis*, caps. II y III.

¹⁶⁵ MITRE FERNÁNDEZ 1988, p. 29.

el modelo de una vida virtuosa, los predicadores prevenían a los fieles contra las tentaciones, describiendo los castigos que sufrirían en la otra vida si sucumbían al poder del deseo. En el IV Concilio de Letrán, de 1215, se estableció la obligatoriedad de la confesión anual. El nuevo sacramento generó mucho temor, por una parte estaba el miedo a cometer pecados capitales, que todo el fielato debía conocer, por otro, el inmenso poder que se depositaba en los sacerdotes conocedores del mundo privado oculto de cada individuo, a menudo aprovechado en beneficio propio. Con carácter mnemotécnico, se crearon imágenes que personificaban los pecados para adoctrinar al pueblo. Quizá esta es la razón que explica que las representaciones de los pecados sean especialmente habituales en las iglesias rurales donde el analfabetismo obligaba a enseñarlos en imágenes. A menudo las artes figurativas se basaban en la literatura alegórica, muy abundante, y en el drama litúrgico. Se popularizó, de este modo, el tema literario de la psicomaquia, la lucha entre las virtudes y los pecados personificados o el enfrentamiento del hombre contra el pecado simbolizado en un animal o monstruo (oso-muerte, sirena-lujuria...).

En el siglo XIII, basándose en algunos pasajes bíblicos que sugerían la posibilidad de limpiar los pecados después de la muerte, surgió la creencia en el Purgatorio¹⁶⁶, un lugar intermedio, entre el Paraíso y el Infierno, en el que los pecadores podían limpiar sus faltas a través del tormento físico siempre que sus pecados no fueran tan graves como para provocar la condena eterna. Nace así el principio del pecado mortal y el venial. Este “tercer lugar” ofrecía la esperanza de la salvación a un mayor número de cristianos que habían cometido pecados cuya gravedad era relativa. El Purgatorio hacía que el Juicio Final ya no fuera un momento tan decisivo, ofreciendo una alternativa a aquellos que habían pecado y no habían tenido ocasión de arrepentirse y penitenciar. La creencia en el Purgatorio llevó a una verdadera obsesión con limitar el tiempo que se estaba en este espacio intermedio después de la muerte. Con tal fin generó un sistema de creencias que trataba de satisfacer el deseo de alcanzar la gloria. En 1439 se aprobó que la oración era fundamental para limpiar los pecados de los vivos y de los que habían muerto¹⁶⁷, por este motivo, los familiares incluían al fallecido en sus rezos y acudían a la tumba en el aniversario de la muerte y otras fechas señaladas para rezar por su alma en la creencia de que estos rezos los beneficiarían en el Más Allá. Con este fin, frecuentemente se inscribían peticiones de oración en las tumbas, destinadas a cualquier espectador, fuese o no fuese

¹⁶⁶ Sobre este fenómeno, *vid.* LE GOFF 1985.

¹⁶⁷ De acuerdo con COHEN 1973, p. 63.

familiar, con preces. Los integrantes de un mismo gremio o cofradía incluían en sus plegarias tanto a los miembros vivos, como a los que habían fallecido¹⁶⁸. Aquellos que podían permitírselo, donaban velas o paños de altar a los templos a cambio de que se realizasen misas en favor de su alma¹⁶⁹. Los más ricos encargaban un número de misas por su alma o incluso, por un precio elevado, la celebración de aniversarios perpetuos. Se generó así un circuito económico que pronto tuvo implicaciones artísticas. Enterrarse en el interior del templo, un privilegio al alcance solo de unos pocos, permitía al finado beneficiarse vicariamente de los rezos de los fieles y mostrar en su lápida las glorias terrenales que hubiese alcanzado. Las familias acomodadas llegaban a fundar capillas funerarias para toda la familia en las que se diría misa por sus almas periódicamente en verdaderos panteones familiares. También, la fundación de iglesias u hospitales de manera póstuma siguiendo lo expresado en las mandas testamentarias y las donaciones a los templos y órdenes religiosas propiciaban la salvación del alma. Este mercantilismo de la muerte resultó muy lucrativo para la Iglesia. Al tiempo que aliviaba la conciencia del fiel, supuso la renovación artística de numerosos templos, o, cuanto menos, la parcial modificación de algunos espacios dentro de la topografía funeraria del templo. Por otra parte, la relación de los vivos con los difuntos no era unilateral. Se creía que el fallecido intercedería por el vivo que le había prestado asistencia llegado el momento. Algunos sepulcros de altos prelados llegaban incluso a prometer al fiel varios días de perdón e indulgencias parciales a cambio de sus oraciones¹⁷⁰.

Ya desde sus inicios, el cristianismo supuso una revolución en lo que respecta a la visión de la muerte. Las iglesias albergaban los sepulcros de los mártires, algo que hubiera sido inconcebible en un templo clásico¹⁷¹, solo cuando hablamos del héroe epónimo o en situaciones tan singulares como el Sema de Alejandría donde se expone el cuerpo de Alejandro Magno¹⁷². En el mundo cristiano, los fieles querían descansar a la sombra del templo y recibir sepultura alrededor de la tumba del mártir que iba a interceder por la salvación de su alma. Los enterramientos en la iglesia se hicieron tan numerosos que tuvieron que limitarse, aplicando rangos económicos, volviéndose un privilegio reservado solo a unos pocos. Desde los primeros momentos, ya había una creencia de que otros

¹⁶⁸ COHEN 1973, p. 64.

¹⁶⁹ COHEN 1973, p. 64.

¹⁷⁰ COHEN 1973, p. 69.

¹⁷¹ PANOFSKY 1992, p. 46.

¹⁷² OLAGUER-FELIÚ 2000.

finados podían interceder por la salvación de uno mismo, pero a finales de la Edad Media se llevó esta creencia al extremo del delirio, convirtiéndola en un eje fundamental de la promoción artística.

En el siglo XIV, a consecuencia de los terrores del hambre, la guerra, la peste y la crisis religiosa, política y social, surgieron inquietudes nuevas sobre el zozobrar de la vida después de la muerte que, aunque se basaban en ideas ya expresadas en la literatura, el teatro y el arte de siglos anteriores, hicieron evolucionar la escatología cristiana en direcciones muy diversas, constituyendo una verdadera revolución espiritual. El miedo a la muerte quedó subrayado por un fuerte apego a la vida. De ese modo, la cultura macabra coincide con una visión vitalista del sujeto que se complace en ella. Hubo una pugna entre un fuerte deseo vital, el miedo a la muerte y la voluntad de abandonar el mundo para llegar al Paraíso entendido como futuro mejor. La muerte, que había sido amansada por el cristianismo, poniendo en ella la esperanza en la salvación, ya no proporcionaba consuelo al fiel sino desazón. El fin de la vida se volvió trágico y terrible de nuevo. La “muerte domada” dejó de ser suficiente. Esto llevó a que se secularizase, en cierto modo, la imagen cristiana de la muerte. Pronto se empezó a concebir con un carácter marcadamente profano¹⁷³. Sería un error, sin embargo, considerar que las nuevas ideas en torno a la muerte sustituyeron a las anteriores¹⁷⁴. Muy al contrario, parecen dos caras de una misma moneda. El miedo al Infierno, la creencia en el Purgatorio y la esperanza en la salvación del alma se mantuvieron, pero incluidas en un caleidoscopio ideológico más amplio.

Uno de los factores más decisivos en el cambio de la espiritualidad macabra fue la llamada cuestión beatífica¹⁷⁵. El papa Juan XXII, cuyo papado se desarrolló entre los años 1316-1334, opinaba que la muerte era una espera del día del Juicio Final, tal y como habían expresado san Agustín y santo Tomás antes que él¹⁷⁶. Aunque no se trataba de un dogma, sino de una opinión personal, muchos se posicionaron en su contra, especialmente los franciscanos, con los que siempre había estado enfrentado, que llegaron a considerarle un hereje. Benedicto XII, que le sustituyó, zanjó el asunto, estableciendo de forma dogmática que, inmediatamente después de la muerte, tenía lugar un primer juicio por el alma del difunto, previo al Juicio Final. Se trataba de un juicio particular e individual, muy anterior al Juicio Final que sería colectivo y afectaría a todas las almas. Según el

¹⁷³ SAUGNIEUX 1972 llega a calificar esta visión de la muerte como profana.

¹⁷⁴ Así lo advierte SAUGNIEUX 1972, p. 107.

¹⁷⁵ TROTTMANN 1995.

¹⁷⁶ COHEN 1973, p. 63.

resultado del primer juicio, el alma pecadora sería atormentada por los castigos del Infierno y el alma justa disfrutaría de la visión beatífica, siempre que hubiera recibido todos los sacramentos o, lo más frecuente, aguardaría en el Purgatorio. Así permanecería hasta el día del Juicio Final, en el cual se dirimía si disfrutaría del Paraíso o sufriría en el Infierno por toda la eternidad. Esta visión con dos juicios, uno temporal y otro eterno, la compartían los escolásticos. Al erigirse como Papa, Benedicto XII definió y matizó esta idea en su bula *Benedictus Deus*¹⁷⁷ y su punto de vista personal se convirtió en dogma oficial de la Iglesia. Este juicio particular ponía el énfasis en el momento mismo de la muerte, al que se daba una importancia capital a la hora de lograr la salvación. La aceptación de esta doctrina implicaba que todo aquel que se arrepintiera sinceramente y realizara una serie de ritos postreros, a menudo terminados por sus parientes, podía alcanzar el Paraíso o, al menos, limitar su estancia en el Purgatorio.

Esta línea de pensamiento teológico llevó al desarrollo de los *Ars moriendi*, surgidos a principios del siglo XV. Estos textos contenían instrucciones para superar las tentaciones a las que el alma debía hacer frente en el momento de su muerte, informando al lector y dándole un ejemplo sobre la realidad que le esperaba si conseguía una forma adecuada de morir. Son muy similares a los *novísimos*, aunque reducen las tentaciones a cinco mientras que en los *Ars Moriendi* pueden llegar a ser hasta doce. Además del componente práctico, daban consuelo a los que lo leían y seguridad, ya que demostraban que no era necesaria una vida de abnegación monacal para lograr la salvación del alma. Cualquiera, siempre que se preparase adecuadamente para el momento de la muerte, podía gozar de la vida eterna. Estos libros, a partir del tercer cuarto del siglo XV¹⁷⁸, se decoraron con ilustraciones representando a los demonios que intentaban engañar al moribundo, así como a Jesús y a los santos que debían servir de ejemplo al fiel. Al hacerlo, también representaban las postrimerías de la vida. El *Ars moriendi* se difundió, sobre todo, gracias al desarrollo de la imprenta y la xilografía. Aunque las primeras obras de esta temática eran manuscritas, la impresión permitía reducir su precio, lo que redundó en que fueran accesibles al gran público. En 1483, llegó el *Ars moriendi* a la Península Ibérica¹⁷⁹. Su éxito fue análogo al del resto de reinos europeos. Este género literario perdió

¹⁷⁷ DURÁN I SAMPERE, AINAUD DE LASARTE 1956, pp. 10-13.

¹⁷⁸ TENENTI 1977, p. 75.

¹⁷⁹ Hay varias monografías sobre el *Ars moriendi*, vid. TENENTI 1951 ; ADEVA MARTÍN 1984 ; CAMPBELL 1995.

popularidad tan pronto como la había obtenido, cayendo en decadencia a mediados del siglo XVI, cuando la sociedad dejó de demandar esta forma de falsa seguridad espiritual.

Al final de la Baja Edad Media, se consideraba una buena muerte aquella que era previsible y, por tanto, el sujeto podía prepararse con antelación, al igual que la de héroes de caballería y santos. Lo ideal es que la muerte aconteciera en el lecho doméstico, postrándolo tras una enfermedad en la vejez. De este modo, el moribundo tenía tiempo de confesar sus pecados y recibir los últimos sacramentos. En la Edad Media, las enfermedades se consideraban consecuencia del pecado, un castigo divino por las iniquidades cometidas, individual o colectivamente, por esta razón se llamaba al sacerdote antes que al médico y de ahí que se hable de cura, puesto que en sentido estricto curaba el alma. Una larga dolencia proporcionaba al enfermo el tiempo suficiente para reflexionar, arrepentirse y estar preparado para su hora final. La muerte más temida era aquella que se producía de manera inesperada o accidental y no daba ocasión a la persona para arrepentirse del mal que hubiera hecho en vida. Es por esto que, incluso una muerte por ejecución no era necesariamente entendida como una mala muerte: el reo tenía la oportunidad de arrepentirse antes de su ejecución y sentar con ello un ejemplo moralizante para quienes asistían a la ceremonia de ejecución entendida como un evento. Las muertes súbitas, ahogamientos, asesinatos e incluso la muerte en batalla, eran temidas, no tanto por su carácter violento, sino por no ofrecer la oportunidad de la confesión, los ritos postreros y con ellos la salvación del alma impidiendo la segunda muerte.

Otra de las reflexiones en torno a la muerte popularizadas al final de la Edad Media fue la idea de obtener una cierta inmortalidad a través de la fama¹⁸⁰. Se daba importancia a la gloria terrenal, a través del recuerdo, que perdura incluso después de la muerte. Esta visión de la fama surgió en Italia, inspirada por el ideal de la Antigüedad clásica. La inmortalidad a través del recuerdo se plantea como argumento por vez primera en la cultura clásica con Aquiles, que muere joven, pero cuya heroicidad será por todos reconocible, frente al ideal de una vida longeva, con mucha descendencia pero que nadie va a recordar. Alejandro Magno, con la fundación de las veinticuatro Alejandrías, no perseguía ninguna otra cosa sino perdurar a través de su nombre y mecenazgos. Lo mismo ocurre con Octavio, Nerón o Trajano, al que se llegó a dar el título de *optimus princeps*. Esta visión del mundo y del modo en que el sujeto se integra en él, se opone abiertamente a la creencia cristiana de la muerte como algo

¹⁸⁰ TENENTI 1977, pp. 3-29 expresa las principales nociones del ideal de la gloria en la Edad Media.

deseable. Algunos pensadores cristianos habían criticado de manera explícita la búsqueda de la fama terrenal, de acuerdo con la noción de asociar la riqueza y el éxito al pecado del orgullo, que siendo un pecado capital conducía a la condena del alma¹⁸¹. Sin embargo, entre los siglos XII y XIV hubo un esfuerzo por conciliar la cultura clásica y el cristianismo ponderando los éxitos dignos de ser recordados como algo positivo, afirmando que la fama no emana del individuo, sino que es un reflejo de la magnificencia de Dios. Por tanto, alguien es famoso o tiene éxito en su empresa porque Dios así lo ha querido. El deseo de alcanzar la gloria terrenal, por tanto, no se consideraba algo necesariamente negativo, aunque la salvación eterna siempre debía ser la finalidad última. La fama buscada afanosamente por el sujeto es pecado de orgullo, pero un sujeto activo que obra sin buscar la fama, puede ser recordado a través de sus obras y ese es un premio divino. En cierto modo, la fama no era el premio, sino tal como opina Tenenti, uno de los criterios que se seguirían el día del Juicio¹⁸². Con todo, la gloria es algo que se puede obtener exclusivamente en la Tierra, por lo que estaba reservada a nobles y miembros del alto clero. Para lograr la inmortalidad a través del recuerdo y de la fama, uno debía ser recordado por sus obras. En la producción artística, eso se tradujo en capillas mortuorias monumentales y sepulcros cada vez más elaborados, con elogiosos epitafios que recuerdan todo aquello que la persona logró en vida. También hubo un deseo de subrayar la individualidad y de destacar entre los demás en una manifestación del principio de agonalidad. La representación del yacente fue cada vez menos simbólica y más realista generando, a veces un auténtico retrato tal y como era sacado de la mascarilla de cera del cadáver en lugar de una efigie idealizada, preferida en siglos anteriores¹⁸³. De este mismo espíritu parte la proliferación de escudos de armas en los sepulcros, que se hicieron cada vez más abundantes y aparatosos.

El deseo de perdurar en el mundo demuestra el fuerte apego de los hombres del siglo XV a los goces de la vida y constituye un consuelo frente a la brevedad de la vida terrena y de la incertidumbre de lo futuro. La idea de ser recordado por las obras hechas también puede tener que ver con el fantasioso ideal caballeresco, verdadera obsesión de la nobleza¹⁸⁴. Algunos investigadores han relacionado estas nuevas tendencias en el arte funerario con el paso del teocentrismo al

¹⁸¹ COHEN 1973, p. 48.

¹⁸² TENENTI 1977, p. 18.

¹⁸³ FRANCO MATA 2002.

¹⁸⁴ Sentimiento que capturó perfectamente HUIZINGA 2008.

antropocentrismo, afirmado como un tópico importante para entender el renacimiento poniendo el énfasis en la exaltación de la dignidad humana.

La tendencia opuesta es precisamente la delectación en la putrefacción corporal, que no es sino el sentimiento de lo macabro. Ya el pensamiento neoplatónico, veía el cuerpo imperfecto como una cárcel donde se encontraba prisionera el alma perfecta, la cual, anclada a las necesidades materiales del cuerpo, solo podía ser liberada a través de la muerte, al producirse la separación de ambos¹⁸⁵. Numerosos textos literarios mostraban un profundo desprecio por el cuerpo humano. Se delecta en una especial repugnancia hacia la enfermedad, la vejez y la mujer¹⁸⁶. Santo Tomás de Aquino, cuyo pensamiento cambia para bien o para mal la escolástica, expresó lo indeseable que era el mundo terrenal¹⁸⁷. La máxima expresión de esta idea se desarrolla en la obra *De contemptu mundi*¹⁸⁸, escrita por Lotario de Conti, futuro Papa Inocencio III, que se hizo eco de una visión profundamente pesimista para expresar que la vida humana no es más que sufrimiento y dolor, acumulado desde el nacimiento. “¿Quién alguna vez o en forma total un único día pasó alegre en su deleite, sin que lo turbase en alguna parte de la jornada un reato de conciencia, o un ímpetu de su ira o un movimiento de su concupiscencia?”¹⁸⁹. No todos los autores comparten este odio a la corporeidad, san Francisco de Asís vio en el cuerpo humano una expresión de la naturaleza creada por Dios¹⁹⁰. Si Dios es perfecto y es el creador, su obra ha de ser necesariamente perfecta. Hay una ambivalencia entre la percepción del hombre como el ser más perfecto a imagen y semejanza de Dios, y la caducidad y fragilidad del ser, ocasionada por la enfermedad y la muerte, entendidas como castigos provocados por el Pecado Original de desobediencia.

Los miembros del clero y, especialmente, los predicadores, recomendaban reflexionar constantemente sobre la muerte para, instalados en el miedo, vencer las tentaciones del pecado y del enemigo maligno. Se meditaba sobre los tormentos sufridos por Cristo durante la Pasión como modelo de integridad y resignación. A través de esta nueva espiritualidad intimista y centrada en la emotividad, se describió el sufrimiento de Cristo y de los santos al tiempo que se reflexionaba sobre

¹⁸⁵ GONZÁLEZ ZYMLA 2015, p. 77 y ss.

¹⁸⁶ Aportan numerosos ejemplos HUIZINGA 2008 ; ECO 2017.

¹⁸⁷ *Suma Contra Gentiles*, 3, 6.

¹⁸⁸ Traducido al castellano por SOTO POSADA 2018.

¹⁸⁹ *De contemptu mundi*, libro 1, cap. XXII.

¹⁹⁰ *Admoniciones*, cap. I.

la propia mortalidad, para recordar la importancia de llevar una buena vida, apartada humildemente de las tentaciones terrenales conducentes a la condena eterna. La mala muerte se describía como algo terrible. Se difundió la idea de que Lázaro había vivido atemorizado por la muerte después de su resurrección¹⁹¹. La resurrección de Lázaro no dejaba de ser la vuelta a la vida de alguien que había conocido la muerte. Poco a poco el pensamiento teológico se centró en el rechazo hacia el cuerpo, vivo o muerto, sintiéndolo como una materialidad despreciable. A menudo se planteaba como la comparación de un cuerpo vivo joven con su doble muerto y en proceso de putrefacción. Un punto importante en esta reflexión es la igualdad de todos los seres humanos ante la muerte, independientemente de su edad, género o estatus social. Al final, la humanidad al completo, tarde o temprano, pasará por el hado cierto de la muerte con un sentimiento a la par de humildad y temor que también suponía una ironía. Mientras el ideal de la gloria exaltaba los logros alcanzados en vida, el pensamiento macabro subrayaba su futilidad.

Aunque parezca que los pobres se jactaban de una muerte ecuánime que no respetaba privilegios ni riqueza, lo cierto es que su fuerza igualadora trataba por igual a unos y a otros. La exaltación de la gloria y el pensamiento macabro puedan parecer opuestos, vinculado el primero a las clases altas y el segundo a la cultura popular, no fue este el caso, ni mucho menos. Se trató de dos corrientes de pensamiento que, aunque en apariencia contradictorias, convivieron en la sociedad medieval¹⁹². Los mismos príncipes que disfrutaban alegremente de banquetes y cacerías, encargaban costosas obras artísticas que mostraban la brevedad de la vida y la putrefacción corporal. Había una dualidad entre piedad y fiesta, religión y placer mundano, opuestos que, como un péndulo, oscilaban sin poder conciliarse.

El miedo a la muerte y a la putrefacción corporal pueden tener que ver con el alto valor que se daba a la incorruptibilidad de los cadáveres y a las reliquias de Cristo y los santos¹⁹³. Si lo incorrupto era prueba de santidad, lo corrupto era prueba de lo contrario. El temor a la corrupción del cuerpo era la prueba fehaciente del temor al pecado y el mal que le proporcionaban. Los cuerpos de los santos en la Baja Edad Media no solo se visitaban en peregrinación, se coleccionaban, se querían

¹⁹¹ HUIZINGA 2008, p. 195 ; COHEN 1973, p. 53.

¹⁹² MITRE FERNÁNDEZ 1988, p. 21.

¹⁹³ HUIZINGA 2008, p. 190.

llevar en la vestimenta o el cuerpo, como amuletos, llegando a darse comportamientos que hoy rozarían el fetichismo y lo idolátrico.

Para terminar, conviene mencionar también los fantasmas o apariciones del Más Allá¹⁹⁴. La doctrina cristiana no contempla una vuelta al mundo material después de la muerte. Sin embargo, la creencia en fantasmas existente en la Antigüedad clásica y la nigromancia, perduraron en la Edad Media. Se trata de una superstición ancestral, común a muchas culturas. En el cristianismo, a menudo, se trataba de fantasmas que se aparecen a los vivos para resolver una injusticia o reclamar algo que hubieran dejado de hacer en vida. En el caso de los santos, estos se suelen aparecer en sueños, cosa aceptada por la doctrina católica. Es habitual que los espíritus y los finados se aparezcan a los vivos cuando se le ha impedido recibir un enterramiento cristiano o cuando se ha dejado de cumplir la voluntad acordada, reclamando de los vivos hagan lo que dejaron de hacer, lo que implica cierto diálogo y capacidad para interpretar. En estos casos, el santo benéfico o el espíritu atormentado suele aparecerse a una persona, indicándole la localización exacta de su cuerpo para que pueda hallarlo y proporcionarle los ritos funerarios necesarios. A veces el santo o una señal divina dice dónde está su cuerpo para venerarlo. A pesar de esto, también hay leyendas que hablan de muertos animados o fantasmas y cadáveres vitalizados al ser habitados por demonios¹⁹⁵. En línea con estas creencias, a menudo vistas con recelo por de la doctrina de la Iglesia, lo cierto es que se sistematizaron una serie de prácticas de carácter supersticioso que trataban de evitar que el alma del finado se quedase en el mundo físico, garantizando su tránsito al Más Allá. Algunas de estas prácticas consistían en abrir las ventanas o tapar los espejos tras el deceso, que se han perpetuado en áreas rurales¹⁹⁶. En el terreno de los aparecidos, circulaban también leyendas sobre procesiones de muertos cuya visión ambulante anunciaba la inminente muerte del que los veía: Son las famosas Santas Compañías, cuyo origen puede remontarse a la figura de Holda, deidad pagana de carácter maternal asociada al solsticio de invierno que, en el folklore germánico, protagoniza cacerías nocturnas acompañada de una hueste de almas en pena, especialmente las almas de los niños que habían muerto antes de recibir el bautismo¹⁹⁷. Se trata de muertos nocivos, que no pueden ir al Más Allá y se quedan vagando en el

¹⁹⁴ Sobre este tema, *vid.* LECOUTEUX 1999 ; AGUIRRE CASTRO, DELGADO LINACERO, GONZÁLEZ-RIVAS FERNÁNDEZ 2014.

¹⁹⁵ Da cuenta de muchas de estas leyendas de fantasmas medievales LECOUTEUX 1999.

¹⁹⁶ RABAZO VINAGRE 2011, p. 378.

¹⁹⁷ COHN 1975, p. 270 y ss.

mundo de los vivos, atormentándoles¹⁹⁸. Estas creencias pervivieron en Alemania hasta el siglo XIX¹⁹⁹. Existen tradiciones similares en otros países de Europa como Francia e Italia²⁰⁰. En España se conoce a esta procesión nocturna como Santa Compañía, está la Hueste Antigua o Estantigua²⁰¹.

El ritual funerario

El pensamiento en torno a la muerte condicionó también el ritual funerario, que en el siglo XIV estaba muy codificado y que no paró de evolucionar y enriquecerse. Todo el aparato fúnebre daba por sentado que la persona tendría una buena muerte, prolongada en el tiempo, que permitiera desarrollar un complejo ceremonial a su alrededor que no es otra cosa que la despedida de los vivos. El primer paso de preparación a la muerte era el testamento, que solo podía redactarse mientras el testador estaba en pleno uso de sus facultades. En este documento, el sujeto, que a veces sobrevivía, determinaba cómo quería que sus allegados se repartieran sus bienes en el siglo²⁰², se disponía todo lo relativo al enterramiento y se hacían donaciones a instituciones benéficas y eclesiásticas, para tener más oportunidades de alcanzar la gloria. Comenzaba con una invocación a la Santísima Trinidad. Era frecuente, también, que se dispusieran en él cantidades de dinero para alimentar y vestir a un número determinado de pobres y mendigos que debían participar como deudos en el sepelio. Incluían también otras medidas más directas para salvar el alma de uno mismo, como las misas sufragadas, que debían celebrarse en su nombre y los aniversarios perpetuos. Tan comunes eran estas disposiciones, que es habitual que se repitan fórmulas como solicitar el número de misas “que se suelen dar a los tales como yo”. En algunos casos, se nombraba heredera al alma, significando que todos los bienes del difunto se venderían en remedio de su pecado²⁰³. Dictadas las donaciones en beneficio del alma, se repartía el resto de la herencia. Si el otorgante tenía hijos, la ley estipulaba que parte de la herencia debía dividirse a partes iguales entre los herederos forzosos. También heredaba

¹⁹⁸ AGUIRRE CASTRO, DELGADO LINACERO, GONZÁLEZ-RIVAS FERNÁNDEZ 2014.

¹⁹⁹ COHN 1975, p. 272.

²⁰⁰ COHN 1975, p. 272 y ss.

²⁰¹ LISÓN TOLOSANA 1998.

²⁰² Hablan de la legislación en torno al reparto de bienes FERRER GARCÍA 2007, p. 115 ; CAMPO GUTIÉRREZ 2011.

²⁰³ MALDONADO Y FERNÁNDEZ DEL TORCO 1944.

el cónyuge superviviente si así lo preveía la legislación. Independientemente de esto, el testador podía aumentar la porción de cualquiera de estos herederos a través de otros legados. Se nombraba también al heredero universal que, a diferencia de los herederos particulares, pasaba a ocupar la misma posición jurídica que el testador tenía en el momento del fallecimiento²⁰⁴.

El testamento con frecuencia era modificado, no solo en lo concerniente al reparto de bienes, sino también a las disposiciones sobre el enterramiento. El estudio de estos documentos es de sumo interés para acercarse a las costumbres, mentalidad y creencias en torno a la muerte en la Edad Media²⁰⁵.

Después de hacer testamento, ya en la enfermedad, un médico debía anunciar la proximidad del fallecimiento. En su lecho de muerte, el doliente ponía sus asuntos en orden, actualizando su testamento si era necesario, y saldaba sus deudas, pudiendo también perdonar a sus deudores. En este punto, en las postrimerías, estaba acompañado de sus familiares, seres queridos y miembros de la cofradía o gremio al que había pertenecido en vida, ante los que recordaba sus últimas voluntades y nombraba heredero o herederos. Los asistentes rezaban por el enfermo, lo que creaba un vínculo que iba más allá de la vida, haciéndoles partícipes de la salvación del alma del enfermo y de las suyas propias por su intermediación. En los últimos momentos, se llamaba a los niños de la familia o vecinos para que orasen frente al lecho, sirviendo de ejemplo aleccionador sobre la buena muerte cristiana. Una vez despojado de los bienes materiales, se despedía de sus allegados, quedándose solo. Se llamaba entonces a un confesor, ante el cual el moribundo reconocería sus pecados mostrando verdadero arrepentimiento para lograr la absolución. Martínez Gil²⁰⁶ se refirió a estas prácticas como “clericalización de la muerte”, ya que la salvación pasaba por las manos del sacerdote no necesariamente por acto de contrición y penitencia, para la cual supuestamente no había tiempo. Posteriormente, se administraba por última vez al moribundo el sacramento de la comunión, o viático, entendido como sacramento salutífero, para expiar su culpa y morir reconfortado. A continuación, se realizaba la extrema unción, sacramento de obligado cumplimiento desde el sínodo de Lisboa, celebrado en 1240²⁰⁷. A pesar de ello, es difícil saber hasta qué punto se practicaba entre

²⁰⁴ CAMPO GUTIÉRREZ 2011, p. 40.

²⁰⁵ Como el de NÚÑEZ RODRÍGUEZ, PORTELA SILVA 1986.

²⁰⁶ MARTÍNEZ GIL 1996.

²⁰⁷ GARCÍA GARCÍA 1986, p. 291.

las clases populares en el siglo XIV²⁰⁸. Más bien, esta muerte ritualizada parece pensada para los grupos sociales más pudientes. De cada uno de los pasos se extraen beneficios económicos para el clero. Por tanto, la codificación del rito generaba haberes económicos que no se debían dejar escapar. El sacerdote rociaba de agua bendita al enfermo hasta el momento de la expiración. Este, privado ya de todo lo que había tenido, aguardaba a la muerte en una supuesta seguridad.

Tan importantes eran los ritos postreros que surgieron cofradías dedicadas a garantizar una buena muerte para todos sus miembros y para las personas dependientes de ellos. Acompañaban al moribundo en sus últimos momentos, no solo por solidaridad, sino también con el fin ejemplificante de contemplar una buena muerte, perpetuarla y exhibirla como algo positivo. Esa es precisamente la función de la procesión del viático. Tras el fallecimiento, acompañaban al difunto con cirios hasta el lugar de sepultura. Su función trascendía el acto de sepultar al finado. A menudo, estas cofradías sufragaban misas para sus cofrades, garantizando la salvación del alma. Había también cofradías dedicadas a ayudar a morir bien a los que menos tenían, lo que nunca fue una prioridad para el alto clero.

Tras la muerte, se velaba al cadáver. Este rito había sido recomendado ya por san Agustín en el siglo IV y se consideraba un acto de respeto y caridad, equivalente a la asistencia prestada a Cristo muerto en la cruz por las santas mujeres²⁰⁹. También tenía el carácter práctico de comprobar que la persona verdaderamente había expirado, evitando enterrar al finado de forma inmediata a su muerte por si se reanimaba y volvía a la vida. Después, el cadáver se lavaba y preparaba para su inhumación. En el caso de monarcas o personalidades importantes, el cadáver se exhibía públicamente para que todos vieran que había muerto, vestido con galas y los atributos de su dignidad, de los cuales era despojado al finalizar el sepelio. A veces, los finados preferían ser amortajados con hábitos de órdenes religiosas, como demostración de piedad. Esta costumbre se puede relacionar con la importancia que adquirió la orden tercera de san Francisco, integrada por personas laicas de ambos sexos que vivían de manera devota en el siglo, así como los donados de esta misma orden, personas entregadas al servicio del monasterio por una duración determinada sin contraprestación alguna. También era frecuente optar por un sudario simple o un paño pardo de tejido basto sobraba para transmitir la

²⁰⁸ MITRE FERNÁNDEZ 1988, pp. 89-130.

²⁰⁹ *La Piedad con los difuntos* II, 3.

idea de humildad. A continuación, se trasladaba el cuerpo en procesión solemne al lugar donde recibiría el enterramiento.

Evidentemente, hubo una preferencia por enterrarse en el interior de la iglesia, lo más cerca del altar posible, para recibir los beneficios de las oraciones de los fieles en el templo y estar lo más cerca posible del sagrario. Algunas de las tipologías sepulcrales más relevantes fueron los sepulcros bajo arcosolio, entendidos estos, en cierto modo, como puertas de tránsito entre la vida y la muerte²¹⁰; las sepulturas en el claustro, identificado simbólicamente con el Paraíso según está descrito en el libro II del *Génesis*²¹¹; las capillas funerarias, restringidas al ámbito familiar y en las que se podía celebrar misa o bajo una losa sepulcral, lo que permitía un enterramiento más cercano al altar y que los fieles y los presbíteros pisaran dicha losa, constituyendo este gesto una forma de desprecio a la materia. Precisamente las tumbas más caras eran las situadas en la puerta de acceso al templo desde el claustro, el crucero, la puerta principal y las situadas frente a la puerta de acceso a la Capilla Mayor, las más pisadas. Pisar estas losas cada vez que se entraba en el templo para asistir a los oficios conferían la ansiada sensación de humildad del finado, que, pese a su alta cuna, dejaba que le pisaran. A veces, sobre la tumba escuchaban los oficios los familiares, lo que equivaldría a un cierto sentido dinástico.

En lo tocante al sepulcro, en el siglo XIII, el *gisant* se solía representar como una persona viva, con los ojos abiertos, participando ya de la salvación, es decir, como si hubiera despertado y estuviera contemplando la gloria celeste. El finado a menudo aparece en actitud piadosa, rezando con las manos unidas o con el rosario de cuentas o leyendo un libro devocional. Normalmente, se representa con los atributos propios de las dignidades que ostentó en vida, aunque también puede aparecer con el hábito de hermano terciario o laico protector de una orden mendicante, si esa fue la mortaja que eligió para enterrarse. En el siglo XIV se prefirió representar a los yacentes como personas recientemente fallecidas. Normalmente eran imágenes idealizadas, en las que el finado aparecía con los ojos cerrados, aguardando pacíficamente el día del Juicio Final en una especie de sueño profundo. La evolución del retrato funerario no fue lineal. Las tipologías que acabamos de establecer conviven con la aparición de modalidades representativas nuevas²¹². A veces la imagen del muerto se

²¹⁰ ESPAÑOL BERTRÁN 2015, p. 95.

²¹¹ GONZÁLEZ ZYMLA 2006.

²¹² FRANCO MATA 2014, p. 51.

desdoblaba, reposando su cuerpo en un lugar y su efigie desdoblada en otro. El sepulcro que albergaba los restos tenía un carácter humilde tendente al realismo, mientras que el retrato pétreo demostraba el éxito que había logrado la persona durante su vida. Estos retratos podían mostrar al finado arrodillado y orante, una tipología especialmente habitual en Castilla. Por tanto, una cosa era la tumba y otra el sepulcro-catafalco. Se creía, además, que estas efigies podían beneficiarse de las oraciones de los fieles tanto como los restos humanos²¹³. Estas imágenes desdobladas están en relación con la voluntad del finado de dividir físicamente su cadáver, haciendo que cada parte tuviera un monumento funerario distinto dentro de un templo. Aunque esta práctica estaba expresamente prohibida por la Iglesia, fue de uso muy común entre las capas más altas de la sociedad, como fue el caso de Alfonso X el sabio²¹⁴.

En relación con la importancia del ideal de la fama descrito anteriormente, hubo un deseo de individualización en los monumentos funerarios mediante la representación de retratos progresivamente más realistas a medida que fue transcurriendo el siglo XV, incluyendo a menudo defectos físicos de la persona. Este fenómeno fue paralelo al desarrollo del género del retrato en la pintura que incorporó la representación de donantes en obras de temática religiosa que tenían un gran parecido con la persona logrando así la exaltación de la persona que había hecho posible el monumento²¹⁵. Los retratos funerarios se hicieron tan veraces que llegaron a ser descarnados. Tanto lo fueron que nos constan hechos a partir de la máscara funeraria tomada del muerto de cuerpo presente. El deseo de individualidad se plasmó también en los sepulcros a través de la inclusión de escudos de armas con los emblemas del finado de tamaño cada vez mayor. Las armas del difunto se multiplicaban también por la capilla, permitiendo identificar su linaje y hacer que su recuerdo trascendiera la vida. En este sentido, eran también importantes las inscripciones funerarias, que complementaban el significado iconográfico del sepulcro, transmitiendo un determinado mensaje de manera pública a la posteridad. En su sentido más básico, eran un signo de identificación, recordando al finado por nombre y título, escogiendo el comitente aquellas dignidades por las que prefería ser recordado²¹⁶, resaltando sus logros y virtudes o las circunstancias de su muerte cuando

²¹³ ESPAÑOL BERTRÁN 2015, p. 100.

²¹⁴ GONZÁLEZ JIMÉNEZ 2006, pp. 153-156.

²¹⁵ Hablan de esta evolución en los sepulcros MÂLE 1952, p. 124 y ss. ; PANOFISKY 1992.

²¹⁶ Llegando, a veces, a la invención, como es el caso del monumento funerario de Francisco Sánchez de Palenzuela, en que se representa la mitra arzobispal, ya que el finado pretendió ostentar esta dignidad en vida.

esta se había producido de forma heroica en la guerra santa. El epitafio también podía cumplir una función doctrinal, invitando a la reflexión sobre la muerte y a hacer una plegaria por la salvación del finado. Este tipo de epitafios comparten, a menudo, el sentimiento macabro imperante en la literatura y generaron a su alrededor artes figurativas macabras coherentes con lo expresado en la epigrafía²¹⁷.

Conviene advertir que este tipo de enterramientos estaba reservado a la élite social, tanto religiosa como laica. El resto, se enterraban en cementerios, a menudo asociados al templo, en los atrios situados a la sombra de la iglesia (hoy frecuentemente plazas). Estos no tenían el carácter solemne con el que los imaginamos en la actualidad, sino que contaban con la presencia de predicadores ambulantes e incluso juglares y danzantes y eran escenario de actividades comerciales. Los cuerpos se enterraban en el camposanto, muchas veces sin una lápida que identificase al muerto y el lugar donde yacía. En épocas de epidemia fueron frecuentes las fosas comunes. Pasados los años, se desenterraban los huesos y estos se depositaban en osarios, lugares que los vivos podían visitar para reflexionar sobre la muerte, en otra muestra del vínculo entre vivos y muertos. Habían formado comunidad en vida, como miembros del tercer estado, y lo eran también después de muertos en el osario donde se confundían sus restos. Aún así, era algo muy codiciado el enterrarse en determinados cementerios. Mâle explica cómo un obispo que no pudo recibir sepultura en el Cementerio de los Inocentes de París pidió que pusieran un puñado de tierra de este lugar en su fosa²¹⁸.

²¹⁷ Como apunta MARTÍN LÓPEZ 2011, p. 277.

²¹⁸ MÂLE 1952, p. 127.

El sentimiento macabro

Origen del término macabro

El arte macabro es aquel que representa la muerte, normalmente en su faceta más grotesca y desagradable, a fin de causar una honda impresión en el espectador que lo contempla. Este tipo de imágenes actúan, a menudo, como *memento mori*, es decir, como un recordatorio de la propia condición mortal. Instaban al observador a reflexionar sobre la brevedad de la vida y la caducidad de sus bienes y, en el arte medieval, pretendían, además, que el fiel se arrepintiese de sus pecados, recordándole la inminencia de una muerte que acecha.

El origen del término macabro ha sido muy discutido. Douce²¹⁹, en fecha tan temprana como es 1833, propuso que podía estar en relación con san Macario, cuyo nombre propio, corrompido, habría originado la palabra. El nombre de Macario en griego se puede traducir por feliz, afortunado o bendecido, que, en este caso, se debe interpretar como feliz de asumir su destino²²⁰. Según su hagiografía, el santo ermitaño, que vivió en el siglo IV, llevó una vida de humildad y ascetismo y obró numerosos milagros. El más relevante, en el contexto del arte macabro, es el episodio de su hagiografía en que se narra cómo el santo se durmió en un cementerio sobre el cráneo de un infiel, que se le apareció en sueños, lamentándose de los tormentos infernales que sufría su alma²²¹. Aunque esta teoría sobre el origen etimológico de la palabra macabro está superada, no carece de cierto interés ya que el ermitaño que actúa como intermediario en el tema iconográfico del Encuentro de los tres vivos y los tres muertos se ha identificado tradicionalmente con san Macario. Por otra parte, las representaciones de este santo recostado sobre una calavera son similares a la imagen especular del vivo y el muerto, presentes en temas iconográficos como la Danza macabra, el Encuentro o el *transi*.

²¹⁹ DOUCE 1833.

²²⁰ *Leyenda dorada*, cap. XVIII, edición de MACÍAS 2017; GONZÁLEZ ZYMLA 2020b, p. 482.

²²¹ *Leyenda dorada*, cap. XVIII; RÉAU 2001, p. 289 y s.

Otra teoría sobre el origen del vocablo macabro es la que ofreció en 1895 Gastón París²²², que apuntó que la palabra *macabré* en los textos antiguos franceses aparecía como *marcadé*, lo que le llevó a deducir que este era el nombre propio del pintor o compositor de los versos moralizantes que acompañan a la danza y que se llamó así por su autor. La existencia de este escritor o artista, sin embargo, no ha sido probada. Por eso, lo que en origen es una hipótesis, no puede ser tratado como teoría. Esta explicación, por otro lado, ha sido tachada de simplista y también está superada en la actualidad, sin duda consecuencia de una visión excesivamente reduccionista. Hay que advertir, no obstante, que algunos autores medievales creían que Macabré era un nombre propio, así Lydgate, que tradujo la *Danse macabre* al inglés, imaginó que Macabré era un doctor francés, entendiendo doctor en el sentido de sabio. De manera similar, la edición francesa de este texto de Goddefroi de Marnef explica que este es el nombre de un poeta alemán²²³.

Mâle²²⁴ consideró que el origen del vocablo debía buscarse en el *Libro de los Macabeos* del *Antiguo Testamento*. Esta palabra deriva de la raíz hebrea *maccaba*, que significa martillo y se usaba como mote para un caudillo que, con su fuerza, se proponía aplastar a los enemigos del pueblo elegido. El término se utiliza en el texto bíblico después de una batalla, cuando Judas Macabeo encontró amuletos idolátricos en los cadáveres de algunos judíos y ordenó un sacrificio expiatorio por la salvación de sus almas²²⁵. De Judas Macabeo surgiría por confusión la palabra macabro. El carácter admonitorio y expiatorio del pasaje explica que se popularizase el texto, hasta el punto de que, en el siglo XIV, se recitaba en las misas de difunto y en las misas de campaña previas a una gran batalla cuya mortalidad fuera temida. Por otra parte, en la jerga soldadesca de los siglos XIV y XV se usaba el término *macabé* para denominar a los cadáveres amontonados tras una batalla por cuyas almas habría que rezar, como los judíos del pasaje previamente citado, entendiendo esas ceremonias como limpieza de sus pecados ante una muerte mala, súbita y violenta²²⁶. Así, queda patente que la palabra *macabé* estaba relacionada tanto con los cadáveres como con la expiación del pecado a finales de la Edad Media. La asociación de ideas debió resultar coherente como consecuencia del uso del término “macabro”. Está documentada la existencia de al menos dos *chorea macchabeorum*, danzas

²²² PARIS 1895, pp. 129-132.

²²³ Ejemplos citados por SAUGNIEUX 1972, pp. 16 y 124.

²²⁴ MÂLE 1952.

²²⁵ *Macabeos II* 12:32-46. Recogido por SAUGNIEUX 1972, p. 15 ; GONZÁLEZ ZYMLA 2014, p. 31.

²²⁶ De acuerdo con ROSENFELD 1954.

de macabeos, llevadas a cabo en iglesias, en festividades relacionadas con los difuntos²²⁷. Estas consistían en la sucesión de una serie de actores simulando ser personajes de distintos estamentos sociales que son convocados a escena uno a uno para expresar que son llevados por la muerte. Según Solá Solé, hubo de existir una Danza Macabra holandesa, basada en los textos del Cementerio de los Inocentes de París, llamada *Makabeusdans*²²⁸, lo que ratificaría la asociación del libro de los Macabeos con el arte macabro. El primer autor conocido que usa la palabra en su sentido moderno es el poeta Jean Le Févre en 1376: “*Je fis de Macabré la dance*”²²⁹. Prefieren esta teoría los investigadores que se decantan por afirmar un origen francés para la Danza Macabra y entienden la cultura macabra figurativa como consecuencia de ella.

Una teoría formulada más recientemente por la historiografía española propone que el origen del término se halla en el término árabe *maqabir*, que significa *cementerios*, cuyo singular es *maqbara*, que dio lugar a la palabra *almacabra* del castellano antiguo. Precisamente esta palabra fue empleada por Cervantes con el sentido de lugar de enterramiento de musulmanes y así se denominaron los cementerios en Almería y en otros lugares²³⁰. De ser aceptada esta procedencia etimológica, el término *maqbara* habría pasado al léxico francés quizá a través de los soldados franceses que apoyaban a Enrique de Trastámara en la guerra civil castellana en la que se disputó el trono Pedro I, sirviendo para nombrar los cementerios y la cultura funeraria. El sustantivo habría llegado a Francia antes de 1376, cuando fue usada por primera vez en el lenguaje escrito por Jean Le Févre²³¹. Por otro lado, el término podría proceder del *malak al-mawt*, el ángel de la muerte de la tradición islámica que no es sino una transformación de la imagen de Thánatos, el dios clásico de la Muerte, hermano de Hypnos²³². Los partidarios de estas hipótesis defienden que está documentada la celebración de un ritual funerario en el Alto Egipto del siglo XIX en el que los familiares y amigos del difunto llevaban a cabo una danza alrededor del finado de cuerpo presente como muestra de lamentación por la pérdida del ser querido. Si se supone un origen antiguo a esta costumbre, este podría ser uno de los posibles gérmenes de la Danza Macabra. Esta costumbre está documentada

²²⁷ VUOLO 1942.

²²⁸ SOLÀ-SOLÉ 1981, p. 27.

²²⁹ La versión en la que se incluye este comentario es el código BNF: Français 19137, fol. 64r.

²³⁰ SAUGNIEUX 1972, p. 16.

²³¹ *Vid. supra*.

²³² DAVIDSON 1971 ; RÉAU 1999, pp. 65-78 ; GIORGI 2004 ; GONZÁLEZ ZYMLA 2022, p. 249.

también en el mundo clásico²³³. Los partidarios de esta teoría son, en su mayoría, investigadores españoles para quienes el papel dominante de la historiografía anglosajona, francesa y alemana ha supuesto la infravaloración del papel del nexo ibérico en el estudio de la cultura macabra. Conviene tener en cuenta, sin embargo, que las Danzas hispanas emplean la denominación Danza de la Muerte o Danza de los Muertos, nunca Danza Macabra, tal como apuntó Saugnieux en 1972²³⁴.

Literatura cristiana escatológica

La importancia del deceso en la doctrina cristiana, como paso decisivo previo a la salvación o condenación del alma, llevó a que la muerte apareciera de manera recurrente en la literatura medieval formando un verdadero *corpus* escatológico. Se hará un breve recorrido por sus principales líneas temáticas para comprender el contexto cultural en el que se movían los artífices de las obras macabras entendidas bajo un prisma cultural, no exclusivamente iconográfico.

En textos de carácter narrativo, —especialmente en crónicas, hagiografías y literatura de caballería—, los autores hacen hincapié en la buena muerte del protagonista como recompensa a su buena conducta, contrastada con la muerte de los antagonistas. La Celestina muere pidiendo confesión y no la tiene porque su conducta no era temerosa de Dios²³⁵. Ya sea en episodios de corte caballeresco o hagiográfico, los héroes suelen tener un conocimiento previo del momento de la muerte, a través de un sueño o revelación que les permite una buena muerte. El personaje, a menudo, recibe el mensaje de la proximidad de su muerte con completa aceptación, a veces incluso entusiasmo, convencido de su salvación, y dispone todo para tener una buena muerte reconfortado por los sacramentos cristianos. Hace llamar a sus seres queridos y les relata su testamento y últimas voluntades, salda sus deudas y perdona a sus enemigos. Recibe, entonces, la última comunión y la extremaunción y espera con serenidad sus últimos momentos. Se trata de una muerte asumida y aceptada, que encarna una muerte óptima a ojos de la mentalidad bajomedieval. Algunos ejemplos pueden hallarse en la muerte de Alejandro, Roldán, santo Domingo de Silos o san Millán de los

²³³ GONZÁLEZ ZYMLA 2014, p. 33.

²³⁴ SAUGNIEUX 1972, p. 14.

²³⁵ Editado por CALERO, RONCERO 2005.

poemas de Berceo. Se trata de una muerte que sirve de ejemplo, alecciona al lector. Esta muerte tan ritualizada se creía que abría las puertas de la salvación, ya que se sobreentendía que héroes y santos disfrutarían de la gloria por los valores positivos que encerraban. No hay patetismo ni elementos inquietantes, es una forma de morir previsible, y, por tanto, adecuada. Una excepción interesante está conformada por las vidas de los santos mártires cuyas muertes son violentas y desgarradoras. Los relatos hagiográficos se recrean en detallar los tormentos sufridos sin escatimar en los aspectos más sangrientos y desagradables. Sin embargo, independientemente de las torturas físicas, los mártires tienen en común una aceptación de la muerte defendiendo la fe, cercana a la muerte serena y en el lecho de los héroes de la literatura caballeresca y de ciertos santos padres de la Iglesia. En el caso de la muerte de los reyes, las crónicas son más variadas ya que se basan en un relato biográfico no siempre adaptable al ideal moralizante. Aquellos monarcas que son tenidos por buenos y justos suelen protagonizar una buena muerte mientras que los que sufrieron un deceso deshonesto o imprevisto, susceptibles de una muerte no reconfortada con los santos sacramentos, son aquellos que, además, serán recordados por sus injusticias y por el mal gobierno. El arte demostró también una cierta preocupación por representar los efectos del buen y el mal gobierno, especialmente en la pintura del trecento. El ejemplo más reconocible son los frescos que representan el buen y el mal gobierno pintados por los hermanos Pietro y Ambrogio Lorenzetti en el Palacio Público de Siena entre los años 1338-1339 (figs. 1 y 2)²³⁶. En esta obra de marcado carácter propagandístico, se oponen las imágenes del Buen y el Mal Gobierno, enfrentadas, a modo de la representación de los Vicios y Virtudes. El buen gobernador, identificado con el Bien Común, aparece rodeado de retratos de los miembros del Consejo de Siena, se representa acompañado de las Virtudes. Los ciudadanos disfrutaban de seguridad y abundancia, lo que queda patente en las mercancías pero también en la fertilidad de los campos. El mal gobernador, por el contrario, tiene un aspecto demoníaco, simboliza la tiranía, le rodean Vicios. La Justicia aparece atada, impotente. La ciudad acusa los estragos de la enfermedad, la muerte y la herejía. El paisaje es yermo, aludiendo a la carestía²³⁷.

En línea con este ideal de la muerte asumida, se desarrolló en 1465 en la región renana el género del *Ars Moriendi*, que penetró en el Francia y España en 1480²³⁸. Lejos de ser obras de arte

²³⁶ WHYTE 1931, p. 465.

²³⁷ WHYTE 1931, pp. 465-466.

²³⁸ SAUGNIEUX 1972, p. 37.

que lamentan la muerte, se trata de textos didácticos que constituyen auténticos manuales para morir de manera adecuada, permitiendo a cualquier persona tener una muerte a la altura de la de los nobles, prohombres y élites de la sociedad. Son obras de naturaleza popular, creadas para calmar las inquietudes del fiel y cubrir sus necesidades de seguridad en las postrimerías. Alcanzaron una gran popularidad a raíz del desarrollo de la imprenta y el uso del papel, ya que eran baratos y rápidos de imprimir. Se decoraban, a menudo, con xilografías que acompañaban al contenido textual y en ellas se representa al moribundo en el lecho²³⁹.

El contrapunto a estos relatos de la muerte aceptada son las poéticas de la elegía fúnebre y los plantos. Escritos con motivo del fallecimiento de un ser querido o personaje social relevante, estos textos constituyen una lamentación hecha desde el sentir individual o colectivo por la pérdida del individuo admirado por su conducta, subrayando, a menudo, los logros que el finado alcanzó en vida. Como un tópico, se insiste siempre en el poder absoluto e igualitario de la muerte que trata sin piedad a todos los vivientes. Destacan en la literatura castellana las *Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique²⁴⁰, que incluyen alusiones a las principales inquietudes bajomedievales en torno a la muerte: la pérdida de la belleza y la juventud, la muerte como niveladora de los estamentos sociales al decir “son iguales / los que biven por sus manos / y los ricos”²⁴¹ y la fama como única realidad que perdura aún después del fallecimiento. Estos mismos recursos empleó el Arcipreste de Hita al hablar de la muerte de Trotaconventos en el *Libro del Buen Amor* al lamentar que aquella mujer ya no conseguirá para él las ansiadas citas galantes²⁴². Se trata, en ese caso, de una parodia construida a partir del tópico literario escatológico bien conocido.

“¡Ay mi Trotaconventos, mi leal verdadera!

muchos te seguían biva; muerta yaces señera.

¿Adó te me han levado? Non sé cosa çertera:

nunca torna con nuevas quien anda esta carrera.

²³⁹ Algunos ejemplares conservados en la Península son BNE U/3433 o Biblioteca del Real Monasterio, Inc. 32.V.19.

²⁴⁰ Editado por PÉREZ PRIEGO 2014.

²⁴¹ *Coplas a la muerte de su padre*, vv. 34-36.

²⁴² *Libro del buen Amor*, coplas 1520-1575. Editado por BLECUA 2006

Cierto, en Paraíso estás tú asentada,
con dos mártires debes estar acompañada:
siempre en el mundo fuste por todos martiriada
¿quién te me arrebató, vieja, por mí siempre lazada?”²⁴³

En la misma línea del planto están las endechas, obras elegiacas de carácter popular, a menudo transmitidas de manera oral que se cantaban en los entierros por los allegados del difunto. La endecha hispana más antigua conservada es la entonada a la muerte del caballero Guillén Peraza, ocurrida en 1443. Se conoce por haber sido recogida en la obra *Historia de la conquista de las siete islas de Gran Canaria* de Juan de Abréu Galindo publicada en 1632²⁴⁴. El contenido de la endecha es el siguiente:

“Llorad las damas, si Dios os vala,
Guillén Peraza quedó en la Palma,
la flor marchita de la su cara.

No eres palma, eres retama,
eres ciprés de triste rama,
eres desdicha, desdicha mala.

Tus campos rompan tristes volcanes,
no vean placeres, sino pesares,
cubran tus flores los arenales.

²⁴³ *Libro del Buen Amor*, estrofas 1569 y 1570.

²⁴⁴ *Historia de la conquista de las siete islas de Gran Canaria*, cap. XXII.

Guillén Peraza, Guillén Peraza,

¿dó está tu escudo?, ¿dó está tu lanza?

Todo lo acaba la malandanza”.

Todas estas composiciones influyeron poderosamente en las defunciones y los epitafios. Las primeras se desarrollan tras la muerte de un familiar o amigo del autor. En ellas suele describirse la muerte, se homenajean las virtudes del difunto e incluyen con frecuencia una consolación para los seres queridos que deja en este mundo, invocando la esperanza del reencuentro. Los epitafios no se escribían necesariamente en un momento cercano a la muerte y son más bien una reflexión de carácter tanatológico. A veces están en boca del propio difunto, tal como sucede en numerosos epitafios, en los que las sepulturas son las que exhortan al espectador a reflexionar sobre la muerte y fugacidad de la vida.

De tradición clásica es el tópico literario del *Ubi sunt?*, que alcanzó gran desarrollo en la literatura y epigrafía bajomedievales. Se trata de una abreviatura de la expresión latina: *Ubi sunt qui ante nos in hoc mundo fuere?*, literalmente: "¿Dónde están quienes vivieron antes que nosotros?", o lo que es lo mismo: ¿Dónde está la gloria de quienes nos precedieron? Nunca se consigue dar respuesta a la pregunta que se plantea. Esta falta de respuesta se convierte en una meditación sobre la futilidad de la fama terrenal y una reflexión acerca de la mortalidad que llega a todos por igual.

Otro género literario que influyó en el arte macabro fueron los escritos sobre el desprecio hacia el mundo terrenal, especialmente por el cuerpo humano, género literario conocido como *Contemptu mundi*. En su mayor parte son textos de tono pesimista que se centran en la caducidad de la belleza, la vileza del cuerpo y la vanidad de los bienes terrenales, así como los títulos y dignidades obtenidas en vida que nada significarán tras la muerte. El mayor exponente de esta forma literaria fue la obra *De miseria humanae conditionis* de Lotario de Conti²⁴⁵, futuro Inocencio III, papa entre 1161 y 1216. Este texto tuvo gran difusión en los últimos siglos medievales, llegándose a escribir una versión en castellano conocida como el *Libro de miseria de omne*. Este libro siendo bastante fiel al original, acercaba al público castellano las reflexiones sobre lo perecedero hechas por alguien tan

²⁴⁵ Edición de SOTO POSADA 2018.

significativo como el Pontífice.

“Quando es bibo el omne da fructos de mal sabor
e desende, quando es muerto, podredura e fedor;
onde non es cosa en el mundo que omne quiera peor
que tener muerto en casa, maguer aya grand dolor.”²⁴⁶

Pierre de Nesson en su *Vigiles des Morts* o *Paraphrase des IX leçons de Job*, hizo un interesante comentario al *Libro de Job* en el que se emplea un naturalismo que gusta de lo horrible y se regodea en lo desagradable de la composición matérica para referirse al cuerpo humano²⁴⁷. Dentro del género literario de los diálogos, se escribieron muchos en los que se ahonda en lo macabro. Entre ellos, debe destacarse uno, escrito en el siglo XIV, llamado *Visio Philiberti*, que consistía en un diálogo entre el cuerpo y el alma. El alma confronta su esencia frente al cuerpo, condicionado por sus necesidades materiales y sus pecados, ahondando en la idea de que estuviera en una prisión, idea ya presente en la filosofía platónica, coincidente con algunas ideas del *Contemptu mundi* y buena parte de la tanatología medieval. En castellano se redactó en el siglo XIV la *Revelación de un ermitaño*, que participa de este mismo tema, en un tono semejante.

“Holía muy mal, ca estaua fynchado,
los ojos quebrados, la fas denegrída.
la boca abierta, la barba cayda.
de gusanos e moscas muy acompañado”²⁴⁸

²⁴⁶ *Libro de miseria de omne*, estrofa 436, editado por CUESTA SERRANO 2012.

²⁴⁷ Citado por SAUGNIEUX 1972, p. 35.

²⁴⁸ Transcrito en MIRA MIRALLES 2009.

En el siglo XV, la poesía macabra alcanzó pleno desarrollo. El poeta se enfrenta directamente a la Muerte, cuestionando sus acciones. Así ocurre en una composición de Diego de Valencia, incluida en el *Cancionero de Baena*.

“Por fenida de seguida,
de ninguno non te dueles;
atrevida sin medida,
más cruel que los crueles;
nin me asueles nin consueles,
déxame passar mi vida;
peor hueles que non sueles.
¡Muerta seas e perdida!”²⁴⁹

También es el caso del poema *Razonamiento con la Muerte*, atribuido a Juan de Mena.

“—Los que son tus combidados
Muerte, dime ¿qué fazen?
—So la tierra dura yazen
para siempre sepultados,
desnudos todos, robados
caídos son en pobreza,
no les vale la riqueza
ni tesoros mal ganados.”²⁵⁰

²⁴⁹ Juan Alfonso de Baena, *Cancionero de Baena*, n. 510. Editado por DUTTON, GONZÁLEZ CUENCA 1993.

²⁵⁰ Editado por MIRA MIRALLES 2009, p. 314.

Se trata de poemas más ágiles, que muestran ya una ironía coincidente con la filosofía dominante en las Danzas Macabras.

Precedentes del arte macabro medieval

En la Antigüedad clásica, Platón consideró que el ser humano estaba formado por el cuerpo corruptible y el alma perfecta e inmortal. En numerosos pasajes de su obra, Platón expresó un sentimiento de rechazo absoluto por el cuerpo humano y su fragilidad, que veía como una cárcel para el alma anclada en las necesidades de la mortalidad. Muchos son los pensadores que han analizado la influencia del pensamiento de Platón en la Historia del Arte. Moshe Barash²⁵¹ y Tatarkiewicz²⁵² emergen acaso como los más destacados. La observación de la naturaleza de Aristóteles también jugó un papel importante en la curiosidad por la putrefacción del cuerpo humano y su representación. Aparte de este interés desde el punto de vista científico, también se reflexionaba sobre la muerte desde una óptica moralizante especialmente los filósofos hedonistas estoicos. Así, cuando al filósofo cínico Menipo le pidieron escoger entre un hombre de gran belleza y otro extremadamente feo, respondió que era imposible elegir entre dos calaveras iguales²⁵³. Esta idea de igualdad de todos los seres ante la muerte y el carácter pasajero de la belleza y la juventud que muchos piensan características de la Edad Media, en realidad hunden su raíz profunda en el pensamiento clásico.

También fue en la Antigüedad cuando surgieron los primeros *memento mori* iconográficos. Se trata de imágenes que representaban la muerte para urgir al espectador a disfrutar de la vida, ya que es limitada. En su origen, esta idea se ve influenciada, sin lugar a dudas, por el epicureismo, que instaba a apreciar de los goces de los sentidos, entendiendo que el placer y el dolor eran dos de los aspectos más genuinamente humanos. Se conservan varios mosaicos que representan esqueletos, a menudo portadores de jarras, con inscripciones alusivas a la brevedad de la vida, normalmente decoraban los *triclinium* de algunas *domus*. Este es el caso del mosaico descubierto recientemente en

²⁵¹ BARASCH 2003.

²⁵² TATARKIEWICZ 1988.

²⁵³ COHEN 1973, p. 23.

Hatay (Turquía), hoy en el Museo Arqueológico de esa misma ciudad (fig. 3)²⁵⁴ o un mosaico representando un esqueleto copero conservado en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles (fig. 4)²⁵⁵. Idéntico mensaje transmiten las copas del tesoro de Boscoreale²⁵⁶, decoradas con esqueletos danzando y bebiendo (fig. 5), con objeto de mover al comensal a disfrutar del banquete, recordándole que su paso por la vida es breve siendo muy significativo que uno de los esqueletos allí representados lleve el nombre de Zenón y otro el de Epicuro. Por otra parte, en el *banquete de Trimalción*, en el *Satiricón* de Petronio, se describe la práctica de mostrar una figurilla de plata en forma de esqueleto con la finalidad de excitar a los convidados a pasarlo bien: “¡Así seréis!, mientras tengáis cuerpo, disfrutadlo”²⁵⁷. Se han conservado pequeños esqueletos articulados que seguramente se usaban con esta función en las celebraciones. A estas pequeñas obras de arte se las conoce con el nombre de *larva convivialis*. Un ejemplo de este tipo de figuras se puede encontrar en el Museo J. Paul Getty (fig. 6)²⁵⁸. Al parecer, esta costumbre procedía de la civilización egipcia, en concreto de las celebraciones del Imperio Nuevo. Según narra Herodoto, se mostraba una figura de madera en un ataúd, mientras se decía: “¿No lo ves? Mírala bien; come y bebe y disfruta ahora, que muerto no has de ser otra cosa que lo que ves”.²⁵⁹ La imagen mostrada en este caso no era un esqueleto, sino la figurilla de un muerto momificado dentro del sarcófago, al que podremos considerar un *ushebti*. El sentido era el mismo en Egipto y Roma²⁶⁰.

También hubo en el mundo clásico imágenes de la Muerte de contenido moralizante, apartadas ya de la idea del goce terrenal. Este es el caso del célebre mosaico conservado hoy en el Museo Nacional de Roma que representa un esqueleto tendido y que incluye la sentencia socrática “Conócete a tí mismo” en griego, acaso tendido sobre una guadaña (fig. 7). Más rico en cuanto a simbología es un mosaico procedente de Pompeya, hoy en el Museo Nacional de Nápoles (fig. 8)²⁶¹ en el que se representa una plomada arquitectónica cuyo peso es una calavera, que está suspendida de una escuadra. Plomada y escuadra son herramientas de trabajo de la arquitectura, símbolo de las

²⁵⁴ LLEDÓ 1984 ; DUNBABIN 1986, pp. 185-255.

²⁵⁵ DUNBABIN 1986, p. 217.

²⁵⁶ DUNBABIN 1986, p. 224 y ss.

²⁵⁷ *Satiricón*, cap. XXVII.

²⁵⁸ CAUSEY 1980, pp. 171-172.

²⁵⁹ *Historia*, 2, 78.

²⁶⁰ COHEN 1973, p. 21 ; GONZÁLEZ ZYMLA 2020b, p. 68, nota 72.

²⁶¹ DUNBABIN 1986, p. 222 ; GONZÁLEZ ZYMLA 2020b, p. 110.

obras humanas. Debajo del cráneo, se representan una mariposa, alusiva al alma, y una rueda, en relación con la Fortuna que gira continuamente. A ambos lados, en perfecto equilibrio, se representan símbolos de la riqueza —un paño púrpura y un centro— y de la pobreza —un cayado y un paño basto—. En esta imagen aparecen ya atributos alegóricos que tendrán gran repercusión en el arte macabro bajomedieval. Las imágenes de la muerte, además, decoraron, en algunos casos, estelas y aras funerarias. Este es el caso del ara funeraria de Antonia Panace, conservada en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles (fig. 9)²⁶². La más antigua pieza conocida de este tipo, sin embargo, es un cipo funerario griego Conservado en el Museo Británico (fig. 10) datado ya en el siglo III d.C., momento en el que el pensamiento escatológico de los padres de la iglesia había permeado en la sociedad²⁶³. En la Antigüedad, por tanto, existen ya algunas de las ideas básicas del arte macabro medieval: la idea del *memento mori*, la vanidad de los bienes y las glorias terrenas y su lógica vinculación con el ámbito funerario, y la idea de ser la muerte el único existencial que nivela a ricos y pobres por igual. Sin embargo, los hombres medievales no vieron estas imágenes, no creemos, por tanto, que la influencia sea directa sino coincidente, una misma idea expresada de un modo similar.

Otro posible origen para el arte macabro bajomedieval es la tradición escatológica literaria e iconográfica oriental²⁶⁴. La poesía budista de los siglos X y XI se regocija en expresar su desprecio por el cuerpo humano, recreándose en la putrefacción corporal, al tiempo que repudia la fealdad, la enfermedad y la vejez. Este tipo de obras literarias se engloban en un género literario conocido como *bibhatsa rasa*, o lo que es lo mismo: “lo que causa desprecio”²⁶⁵. En el ámbito de la muerte, se ha relacionado el arte macabro con las nueve fases de la descomposición de los cuerpos señalada en la literatura oriental, en especial, la descripción del cadáver en el quinto estado de descomposición: “El cuerpo es la presa de los animales. Su vientre se abre. En ninguna parte nuestros cuerpos escaparán a la destrucción”. Esta literatura macabra penetraría quizá en el continente europeo a través de la llegada de poesías y poetas musulmanes en el siglo XI, acaso a través de Al-Andalus o de Sicilia²⁶⁶. Existe, además, un tema iconográfico que representa a Buda consumido físicamente a causa de los rigores del ascetismo (fig. 11) que pudo servir como inspiración a temas iconográficos como el *transi*

²⁶² DUNBABIN 1986, p. 242.

²⁶³ COHEN 1973, p. 22 ; DUNBABIN 1986, p. 243.

²⁶⁴ Explora esta teoría la obra clásica de BALTRUSAITIS 1983.

²⁶⁵ GONZÁLEZ ZYMLA 2011, p. 54, nota 11.

²⁶⁶ BALTRUSAITIS 1983.

o a la representación de cadáveres redivivos tales como momias resacas²⁶⁷. Sin embargo, no parece haber una relación causa-efecto entre el arte macabro oriental y occidental. El hambre y el ascetismo general un aspecto corporal característico, imitado tanto en Oriente como en Occidente a modo de imitación del mismo aspecto del mundo natural.

En el budismo hubo también representaciones teatrales macabras. Se documenta su escenificación en la corte de Kublai Khan, en el siglo XIII, danzas de esqueletos que invitaban a reflexionar sobre la brevedad de la vida. Uno de estos bailes fue descrito por fray Juan de Montecorvino, franciscano misionero en la corte del Gran Khan. Es probable que fueran estos monjes franciscanos embajadores los que trajeran la danza de los muertos a Europa por su probado carácter aleccionador²⁶⁸. El origen oriental de los temas macabros tiene especial credibilidad si se tiene en cuenta la importante vinculación de la orden franciscana con los temas iconográficos macabros en buena parte de las iglesias de Europa donde se conservan²⁶⁹. Se trate de una influencia directa o no, lo cierto es que el ideal de renuncia del mundo que propugna el budismo se asemeja al ascetismo cristiano, es decir comparte prácticas como la vida aislada, el ayuno y la contemplación, así como por el recuerdo de la futilidad de la vida y la mortalidad. Las producciones artísticas, al partir de realidades vitales semejantes, generan formas muy similares.

Especialmente significativo por su popularidad en la Baja Edad Media occidental es el relato de Barlaam y Josafat. Esta narración se inspira de manera muy evidente, cuando no calca pasajes de la vida de Siddharta Gautama recogido en el *Tripitaka* o *Canon Pali*²⁷⁰. El príncipe Siddharta pasó su juventud en un suntuoso palacio, rodeado de todo tipo de riquezas, apartado de la vejez, la enfermedad y la muerte. En una serie de salidas a la ciudad, se encontró con un anciano, un enfermo y un muerto, lo que le hizo comprender la trágica realidad del mundo. Un cuarto encuentro, con un asceta hizo que el príncipe abandonase el palacio en el que se había criado para buscar la iluminación. Esta narración pasó al mundo árabe en el siglo VIII o IX, en el que se conoció al protagonista como Budasaf y al ermitaño como Bilawhar²⁷¹. Finalmente, llegó al mundo cristiano a través de Bizancio

²⁶⁷ RHI 2008.

²⁶⁸ Así lo cree BALTRUSAITIS 1983, pp. 249 y 250.

²⁶⁹ En el arte peninsular, pertenecían a monasterios franciscanos las pinturas de San Francisco de Morella, la capilla del deán Cepeda y seguramente el capitel que se encuentra en la casa Estorch.

²⁷⁰ *Majjhima Nikaya*, 26 y *Madhyama Āgama*, 24.

²⁷¹ Traducida por GIMARET 1971. Sobre las versiones árabe y bizantina de la leyenda, vid. RONCHEY 2015.

en el siglo X como relato hagiográfico, donde se renombró a los protagonistas como Barlaam y Josafat²⁷². Se difundió por Occidente, quedando recogida, entre otros compendios, en la Leyenda Dorada²⁷³. En 1533 se llegó a incluir a Barlaam, Josafat y Avineo, su padre, en el Martirologio Romano²⁷⁴. La leyenda debió gozar de gran éxito en el cristianismo medieval, ya que se le conocen numerosas versiones. Solo en la Península Ibérica se conservan versiones en árabe, hebreo, latín, castellano, catalán y portugués, lo que sugiere la llegada del relato a través de la tradición andalusí. El relato de Barlaam y Josafat incluye, además, un *exempla* de gran importancia para el desarrollo de la iconografía macabra. Según la narración, un hombre es perseguido por un unicornio que simboliza la muerte. Huyendo del animal, el hombre se topa con un precipicio bajo el cual hay un dragón que simboliza el Infierno. El perseguido no tiene otro remedio que encaramarse a un saliente en la roca, asiéndose a un arbusto. Sin embargo, en el saliente hay cuatro áspides, alegoría de los cuatro humores corporales que pueden alterar la salud: la bilis negra, la bilis amarilla, la sangre y la flema²⁷⁵. Mientras tanto, el arbusto está siendo roído por dos ratas, una blanca y otra negra, que simbolizan el día y la noche; el paso del tiempo. Ante esta tesitura, el hombre descubre que hay un poco de miel a su alcance y se pone a comerla sin tener en cuenta la precaria situación en la que se encuentra. El *exempla* generó una iconografía dependiente del texto (fig. 12)²⁷⁶.

En la literatura árabe, el *memento mori* tenía el doble sentido de instar a quien lo contemple al disfrute de la vida y generar melancolía y conciencia sobre el hecho cierto de la muerte. Cohen recoge un relato árabe en el que un hombre muestra al califa de Bagdad sus tesoros, entre los cuales hay un trono de oro con el cuerpo embalsamado de su último poseedor, acaso un eco lejano de la imagen de Alejandro Magno en el Sema de Alejandría²⁷⁷, una inscripción que acompaña al objeto recuerda al poseedor la cercanía de la muerte, por lo que debe usar el tesoro para disfrutar y hacer amigos²⁷⁸. Se trata de *memento mori* incompleto ya que carece del mensaje moral. La Península Ibérica jugó un papel importante en la difusión de estas ideas, narraciones y modelos artísticos de

²⁷² HILSDALE 2017.

²⁷³ Santiago de la Vorágine, *Leyenda Dorada*, cap. CLXXX.

²⁷⁴ LINAGE CONDE 1994, p. 513.

²⁷⁵ Según la teoría de Hipócrates. Vid. LLOYD 1983.

²⁷⁶ BL Add MS 37049, fol. 19v. HILSDALE 2017.

²⁷⁷ OLAGUER-FELIÚ 2000.

²⁷⁸ FIELD 1909, p. 82. Recogido por COHEN 1973, p. 22, nota 18.

origen oriental hacia el continente europeo, transmitidos a través del islam y el judaísmo²⁷⁹. Sin embargo, no hay que descartar la existencia de otro foco de arte macabro puramente medieval surgido en el norte de Europa a tenor del contexto social, influenciado por las nuevas ideas sobre la espiritualidad y la muerte defendidas por los mendicantes²⁸⁰. Parece que ambos modelos representativos convivieron, evolucionaron y se mezclaron sin que sepamos con exactitud cuáles y cómo fueron los puntos intermedios. Igualmente, se puede considerar la existencia de un tercer núcleo, surgido en la Italia humanista, que genera la cultura macabra a partir de los textos e imágenes de la Antigüedad clásica. La confluencia de todas estas tradiciones y su carácter no doctrinal explican su mestizaje, del que surge el tronco común de la cultura macabra con todas sus ramificaciones.

A pesar de la aceptación de la literatura de temática tanatológica y de los precedentes clásicos y orientales de esta, el arte macabro, entendido como imágenes que representan el cadáver en descomposición de manera realista, no se desarrolló, en el contexto del arte cristiano, hasta el siglo XIII. Existen, no obstante excepciones. En la Península Ibérica se conservan dos imágenes muy tempranas de temática afín al arte macabro desarrollado a partir del siglo XIII. En primer lugar, cabe mencionar la imagen macabra del tímpano de Platerías de la Catedral de Santiago (fig. 247)²⁸¹. De interpretación compleja por la reordenación de los relieves, parece hacer referencia a las tentaciones de Jesucristo. La imagen macabra aparece aquí en forma de una mujer sedente, escasamente cubierta con una túnica y con los cabellos sueltos que acuna sobre su regazo una calavera. A menudo se ha interpretado este personaje como una mujer adúltera. También puede entenderse como Eva, madre de vida y de muerte. Destaca también por su antigüedad el sepulcro llamado de santa Froila en la Catedral de Lugo (fig. 248). Comúnmente datado en el siglo XII²⁸², representa el tema de la *elevatio animae*, el alma del personaje fallecido se alza del sepulcro para ascender al Paraíso. Aunque la tipología es común, el relieve presenta algunos detalles habituales en los sepulcros de *transi*, lo que podrían convertir esta pieza en un precedente iconográfico. Por una parte, el personaje finado, tradicionalmente considerado santa Froila o quizá el obispo Odoario, muestra unas costillas muy marcadas, en alusión a su condición cadavérica. Además, se yergue desnudo, dejando atrás su

²⁷⁹ GONZÁLEZ ZYMLA 2019, p. 4.

²⁸⁰ GONZÁLEZ ZYMLA 2019, p. 4.

²⁸¹ SASTRE VÁZQUEZ 2006 ; SOUZA Y SÁEZ 2016.

²⁸² CABANA OTERO 1995 ; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ 2006

sudario. Otro precedente se puede hallar en el Códice Rico de las *Cantigas de Santa María*, custodiado en la Biblioteca de El Escorial²⁸³, en concreto en las miniaturas de la cantiga número 67²⁸⁴. El texto cuenta cómo un hombre poderoso decidió fundar un hospital para los más desfavorecidos. A este fin, decidió buscar a jóvenes que le ayudaran en su tarea. El diablo se presentó voluntario, metiéndose en el cuerpo de un hombre muerto. Engañó al fundador del hospital y puso su vida en peligro de diferentes maneras, pero el hombre en su bondad filantrópica no se daba cuenta de tales engaños. Un día, le visitó un obispo y el demonio fingió estar enfermo para no tener que encontrarse con él, pero el obispo lo llamó una y otra vez y al final fue descubierto, confesando la verdad del engaño. Dejó caer el cuerpo que había tomado y se desvaneció. En la miniatura, se representa el cadáver como una momia en proceso de putrefacción de cuya boca sale un pequeño demonio.

Sin embargo, fue en el siglo XIV, y especialmente en el XV, cuando este tipo de representaciones alcanzaron su máximo grado de popularidad. Tras haber tenido escaso calado en épocas anteriores, cabe preguntarse por qué fue en este momento cuando el arte macabro gozó de mayor éxito y en qué nivel influyó en lo hispano. La explicación más repetida es que estas imágenes surgieron a consecuencia de la Peste Negra. La elevada tasa de mortalidad de esta enfermedad llevó a una obsesión con la muerte que se tradujo en la representación del cadáver y lo cadavérico. Esta hipótesis ha sido refutada frecuentemente²⁸⁵, ya que existen numerosas obras macabras que anteceden con mucho la llegada de la epidemia al continente europeo. Se trata, además, de una hipótesis un tanto reduccionista, que reduce el sentir de la sociedad al contexto histórico en que se inserta en un momento muy concreto. Aunque la Peste Negra no explica suficientemente el surgimiento de estos temas, es probable que su desarrollo catalizara la orientación del gusto por lo macabro. En esta línea, Víctor Infantes²⁸⁶ consideró que la elevada mortalidad proporcionó a los artífices de las obras de arte innumerables modelos de inspiración, lo que enriqueció un género iconográfico preexistente. Huizinga²⁸⁷, por otra parte, sugirió que se requiere un cierto grado de capacidad técnica para representar exitosamente lo macabro de forma pictórica, sobre todo la imagen

²⁸³ Biblioteca de El Escorial, T. I. 1., fol. 100r.

²⁸⁴ CHICO PICAZA 2012, p. 172.

²⁸⁵ Se esforzó en desmentir esta teoría MITRE FERNÁNDEZ 1988.

²⁸⁶ INFANTES 1997, p. 110.

²⁸⁷ HUIZINGA 2008.

de un cadáver en putrefacción, quizá por este motivo este tipo de figuraciones no surgieron hasta finales del gótico. En realidad, esta explicación quizá resulte insuficiente, ya que las artes plásticas de los siglos previos XI y XII, incluso de periodos como el Carolingio, demostraron una gran capacidad de observación de la naturaleza y alcanzaron soluciones originales a complejos problemas iconográficos, tanto religiosos como laicos.

Probablemente, el arte macabro no es sino una respuesta artística al complejo panorama histórico e ideológico del final de la Baja Edad Media, esbozado a grandes rasgos en la presente introducción. Las circunstancias históricas —hambre, guerra, peste, crisis social, política y religiosa...— aumentaron el descontento de la sociedad feudal frente al orden establecido y llevaron a situaciones que hoy admitimos como propias del anticlericalismo, pero que, en todo caso, insuflaron en el pueblo un temor a la muerte como una realidad omnipresente. Es posible que el arte macabro surgiera como consecuencia de una cierta insatisfacción ante la respuesta que tradicionalmente habían dado sobre sistemas de pensamiento colectivamente cada vez más obsoletos. La nueva espiritualidad más intimista propuesta por las órdenes mendicantes, que buscaba conmover, especialmente a través del sufrimiento de Cristo, unida a una predicación de carácter moralista y admonitorio, sentaron las bases ideológicas para una novedosa reflexión sobre la muerte que se basaba en ideas que ya se detectan y anticipan en periodos precedentes desde la época de los primeros cristianos, pero adquiriendo la muerte una iconografía más impactante y de mayor crudeza. A este contexto histórico y cultural se ha de añadir la influencia de ideas procedentes de la Antigüedad y de Oriente. La búsqueda del naturalismo del último arte medieval también hubo de contribuir a representar el cuerpo humano en decadencia con un realismo progresivamente más conmovedor. La plasmación de estos temas en el teatro, la literatura o el arte no es sino una muestra evidente de la compleja confluencia de ideas acerca de la muerte individual y colectiva percibida por el hombre durante los últimos siglos medievales. Por tanto, no se ha de buscar un origen último y concreto del sentimiento macabro. Este no siguió una evolución lineal y definida, sino que surgió de manera similar en varios reinos europeos a la vez²⁸⁸, aportando cada uno sus propias particularidades sobre un supuesto sustrato cultural e ideológico común.

Las representaciones macabras se mantuvieron durante la Edad Moderna, llegando incluso

²⁸⁸ GONZÁLEZ ZYMLA 2019, p. 5.

a la Edad Contemporánea, recurriéndose a ellas, a menudo, en épocas de crisis o descontento social. Se afirma que este hecho fue especialmente evidente en el Barroco del siglo XVII²⁸⁹, momento en el que se retomó el sentimiento macabro en la filosofía, la religiosidad, la literatura y el arte. Sin embargo, los ejemplos del siglo XVI, supuesto momento de idealización de la belleza, son tan escalofriantes como los anteriores y posteriores, por lo que la afirmación, tan frecuentemente repetida, se trata de un estereotipo que conviene rechazar. Consideramos que es un tópico explicar lo macabro asociado a las crisis. La popularidad de estos temas en el Renacimiento pudo estar en relación con la popularización del pensamiento de san Ignacio de Loyola y el temor a la muerte y la condena, posterior al Concilio de Trento. La Danza Macabra es sin duda el tema iconográfico macabro que más repercusión ha tenido a lo largo de los siglos y más ha sido tratado por los artistas. Familiarizados con una fórmula iconográfica con clave figurativa adaptada a los cambios en la sensibilidad, las sociedades recurrieron a su poder de denuncia social lleno de ironía, ajustada a los distintos contextos históricos y locales²⁹⁰. De forma similar, la religiosidad, la literatura y el arte macabros, de finales de la Edad Media, fueron llevados por los colonizadores y evangelizadores al continente americano, donde gozaron de gran éxito, adquiriendo características propias donde se advierte la mezcla y la hibridación con lo indígena y lo precolombino.

Temas del arte macabro

Las imágenes macabras son aquellas que incluyen la presencia de muertos en forma de cadáveres, ya sean calaveras y esqueletos o humanos en proceso de degradación o bien esqueletos completos o cadáveres en putrefacción. Estas imágenes pueden organizarse en temas iconográficos, con una cierta capacidad narrativa y orientación en sus significantes y significados y características concretas que los delimitan en su forma y los interrelacionan. Además de las representaciones de cuerpos muertos aislados, los principales temas iconográficos macabros son el Encuentro de los tres vivos y los tres muertos, la Danza Macabra, el Triunfo de la Muerte y el Árbol de la Vanidad. El arte

²⁸⁹ Sobre temas macabros posteriormente en el barroco, *vid.* SEBASTIÁN LÓPEZ 1981, pp. 93-125.

²⁹⁰ Aportan un buen número de danzas macabras modernas y contemporáneas VV.AA. 2001 ; SCHUSTER 2002.

macabro no presenta, como podría parecer en un análisis inicial, un desarrollo lineal en el que las imágenes del cadáver se fueran enriqueciendo con mayor número de lecturas en sus significantes, significados y simbología, sino que se dotaron de un contexto narrativo progresivamente más evocador para desembocar, finalmente, en escenas iconográficas progresivamente más complejas. Muy al contrario, las representaciones de algunos temas macabros como el Encuentro de los tres vivos y los tres muertos son tan antiguas como las representaciones de la muerte en aislado y no se conservan piezas intermedias desde un punto de vista iconográfico que permitan pensar en una evolución. Por este motivo, es preferible estudiar cada uno de los temas por separado y deducir o suponer su interrelación.

La Muerte activa

La unidad básica del arte macabro es la representación de la Muerte. A finales de la Edad Media surge una nueva imagen de la Muerte descarnada y cruda que se impuso por toda Europa. Esta imagen unifica dos tipologías: Por una parte, la Muerte como entidad abstracta personificada, arrebatadora de vida. Por otra, el muerto, cadáver anónimo, a menudo un doble del vivo. Ambas imágenes se identifican en una única iconografía común, siendo a veces diferenciables por el contexto. Esta diferenciación es muy clara en el tema iconográfico de la Danza Macabra. La Danza de la Muerte representa a una serie de personajes bailando con la misma muerte personificada, mientras que la Danza de los Muertos es un baile de vivos y muertos.

La representación consiste en un cadáver animado, un muerto redivivo que arrebatara la vida a los seres humanos. Su figuración más característica muestra a este personaje como un cadáver en proceso de putrefacción, presentando aún jirones de carne o piel adheridos al cuerpo. Otra característica habitual es que el cadáver presente el vientre abierto y eviscerado, a veces con los intestinos colgando, buscando lo desagradable. Los artistas se deleitan, a menudo, en los aspectos más grotescos, por lo que abundan las representaciones del cadáver cubierto de gusanos y otras alimañas. Muy habitual es también una segunda tipología que presenta a la Muerte como momia reseca o como un esqueleto cubierto de piel reseca o con jirones de un sudario. Sus cuencas oculares

están vacías, respondiendo a un afán naturalista, ya que este tipo de tejidos blandos son los primeros que desaparecen con la descomposición del cuerpo. A partir del siglo XVI, la mayoría de los muertos aparecen como esqueletos de huesos limpios por la influencia del dibujo científico y anatómico y del estudio de cadáveres²⁹¹. Por otra parte, la Muerte suele mostrarse desnuda o cubierta con un sudario, que puede llevar a modo de manto, cubriendo su cabeza, la desnudez del cuerpo o sus genitales. Menos habitual es que aparezca vestida, aunque también hubo ejemplos. En algunas imágenes, la muerte aparece con una venda en los ojos, subrayando su carácter arbitrario. Al igual que el Amor, dispara sus flechas a jóvenes y ancianos sin distinción. Esta vinculación entre el amor y la muerte puede rastrearse ya en la Antigüedad. Las representaciones del dios de la muerte Thánatos como un joven alado llevaron a la confusión con la iconografía de Eros. Para diferenciarlos, se solía dotar a Thánatos de algún atributo característico, habitualmente una espada envainada o una antorcha apuntando hacia el suelo, simbolizando la extinción de la llama de la vida. A lo largo del periodo helenístico, entre los siglos IV a. d. C y I a. d. C, Eros y Thánatos sufrieron una evolución paralela, pasaron de representarse como púberes a personificarse como infantes de no más de dos o tres años, habitualmente dormidos y con las piernas cruzadas. La representación del dios-muerte puede llevar ciertos elementos iconográficos que permiten diferenciarlo del Amor, habitualmente la antorcha invertida, una corona de amapolas o flores de adormidera²⁹².

Muchas veces se aclara su significado con una cartela o filacteria que contiene una fórmula epigráfica relativa al *memento mori*. La figura, además, puede recortarse sobre un fondo de paisaje yermo, sobre un *locus amoenus* que podría relacionarse con el salmo 23 aunque lo normal es un cementerio o en un osario, entendiéndose entonces que se encuentra en el lugar que le corresponde. Algunos temas macabros concretos se desarrollan en un bosque o en un cruce de caminos, lugares ambos liminares en el ideario medieval, siendo la encrucijada en sí misma una alegoría de la vida.

Es posible establecer lazos entre este tema iconográfico y otras representaciones que, sin ser de tipo macabro, incluyen la presencia de un cuerpo muerto. Una escena afín es la Resurrección de Lázaro, en la que el resucitado, lejos de aparecer con aspecto vital y renovado, adquiere la apariencia de un cadáver que vuelve a la vida, lo que queda subrayado por la acción de algunos de los testigos

²⁹¹ GONZÁLEZ ZYMLA 2014, p. 27.

²⁹² GONZÁLEZ ZYMLA 2022, p. 254 y ss.

del milagro al taparse la nariz ante el olor nauseabundo de la descomposición corporal. Las representaciones del santo Job también tienen, en ocasiones, un importante componente tanatológico al representarle en el muladar, con el cuerpo cubierto de llagas pútridas. Los sufrimientos a los que tuvo que hacer frente el santo se representan en el arte de manera exagerada, hasta el punto de imaginarle casi como un verdadero cadáver en descomposición. Este es el caso de la imagen escultórica de Job en el refectorio de San Juan de los Reyes, de hacia 1490.

En el arte macabro, la Muerte puede representarse como un cadáver de género neutralizado. No posee senos femeninos ni tampoco genitales masculinos, o bien estos se cubren para dejarlos en una extraña ambigüedad de género. Originalmente, se propuso que el sexo de la Muerte estaba dictado por el género de la palabra. En países donde la muerte es un sustantivo de género femenino, la Muerte está personificada en el arte como una mujer. Sin embargo, esta teoría está superada, ya que existen innumerables ejemplos que prueban que no se cumple²⁹³. A mi juicio, la clave debe buscarse en la cultura clásica, donde Thánatos es un dios masculino y *Mors* es una palabra femenina²⁹⁴. Para el mundo clásico, Thánatos, era el dios que encarnaba la muerte heroica, deseable e idealizada, llevándose a los caídos en combate²⁹⁵. Por otro lado, la parca Átropa cortaba la vida de los hombres con unas tijeras. Otra manifestación de la muerte de carácter femenino eran las Keres, que simbolizan una muerte violenta en la batalla, un acortamiento de la vida que impide disfrutar de los goces de la juventud²⁹⁶. A partir del siglo IV a.d.C., la identidad de Thánatos fue evolucionando hasta convertirse en una palabra de género femenino en las lenguas romances²⁹⁷. En el caso concreto de los reinos cristianos de la Península Ibérica, la Muerte es femenina pero el jinete apocalíptico de la Muerte es masculino y es que la muerte es universal, una condición que afecta a hombres y mujeres. Se debe hablar más bien de una dualidad de género.

Es posible que, en el arte macabro, cuando se opta por una representación femenina de la muerte, esta obedezca a una intencionalidad específica de tipo moralizante: la advertencia o admonición contra los pecados de la lujuria y vanidad, considerados en la Edad Media como propios de la mujer. La vinculación de la Muerte y el pecado se hace tan fuerte que, en ciertas imágenes de

²⁹³ Sobre este tema, *vid.* GUTHKE 1999.

²⁹⁴ GONZÁLEZ ZYMLA 2020b, p. 111 ; 2022, p. 252 y ss.

²⁹⁵ GONZÁLEZ ZYMLA 2020b ; 2022.

²⁹⁶ GONZÁLEZ ZYMLA 2020b, p. 112.

²⁹⁷ GONZÁLEZ ZYMLA 2022, p. 252 y s.

muertes femeninas hay un préstamo de la iconografía de la lujuria. En estos casos, la Muerte tiene senos, a menudo resecos que pueden alimentar ranas y serpientes, en relación con la iconografía de este pecado y, en algunos ejemplos, lleva larga cabellera, incluso collares, pendientes o joyas femeninas. La elección de una muerte femenina puede responder también al hecho de que la mujer es gestante, de la misma manera en que puede dar la vida, la puede arrebatarse. Esta idea se encarna perfectamente en la figura de Eva, madre de vida y muerte.

Independientemente de su género, para resultar aún más terrorífica, la Muerte puede ir, además, armada. Son habituales las representaciones en las que porta una larga flecha, de su misma altura, que enarbola como si fuese una lanza con la que dar caza a sus víctimas. También se la representa con frecuencia llevando un arco y un carcaj de flechas y en actitud de disparar. Esta modalidad tiene que ver con la asimilación de la epidemia de Peste Negra con una lluvia de flechas enviada por Dios como castigo a los hombres. Los proyectiles, además, indican, por su múltiple procedencia y dirección, un gran número de víctimas, pero también ofrecen precisión, lo que permite a la Muerte apuntar a un personaje en concreto y arrebatarse la vida. Existe un precedente clásico para esta representación iconográfica en la figura de Apolo, que envió la peste en forma de lluvia de flechas a los aqueos que asediaban Troya, a quien se invoca en los *Himnos Homéricos* como el certero con el arco²⁹⁸. La relación de la Muerte y la peste con Apolo, traedor de las enfermedades, justificaría la flecha entendida como en este mismo sentido por la cultura medieval.

La Muerte arquera, especialmente si monta a caballo, puede ser relacionada con la representación de la Muerte en los cuatro jinetes del Apocalipsis²⁹⁹. Puede aparecer también como enterradora, cargando con las herramientas de este oficio, normalmente una pala y un ataúd, para simbolizar el destino de la humanidad. La idea de la Muerte cazadora con arco y flecha genera otros atributos asociados a ella como aperos de pesca, anzuelos y redes, sin descartar a la Muerte leñadora con sierras, cuchillos o tijeras de podar, con lo que corta la vida de los árboles y arbustos con sus flores y sus frutos. También puede aparecer con una espada. Todos estos atributos la ponen también en relación con Tánatos y las Moiras, a la vez que confieren a su iconografía un carácter amenazante.

²⁹⁸ Edición de BERNABÉ 2017.

²⁹⁹ Según apunta GONZÁLEZ MONTAÑÉS 2002, p. 520, nota 147.

El atributo más reconocible de las representaciones de la Muerte es la guadaña³⁰⁰, que ya aparece asociado a ella en los siglos XI y XII³⁰¹. Esta herramienta de labranza puede ponerse en relación con el pasaje bíblico Isaías en el que se compara al pueblo judío con la hierba que se seca y la flor que se marchita, estableciendo un paralelismo entre la siega y la muerte., al decir: “Una voz dice: «¡Grita!» Y digo: «¿Qué he de gritar?» «Toda carne es hierba y todo su esplendor como flor del campo. La flor se marchita, se seca la hierba, en cuanto le dé el viento de Yahveh (pues, cierto, hierba es el pueblo). La hierba se seca, la flor se marchita, mas la palabra de nuestro Dios permanece por siempre.”³⁰². El uso de la guadaña requiere gran habilidad, el segador debe moverse a la vez que realiza la tarea para no herirse. Permite segar rápidamente, pero con violencia, de manera indiscriminada para almacenar la hierba. Tiene que ver con el carácter nivelador de la muerte, que siega las vidas de todos los hombres sin distinción. Otro atributo habitual de la Muerte es la hoz. A diferencia de la guadaña, permite segar con cuidado, sin perder la mies. La hoz es la herramienta que lleva Jesucristo en el Juicio Final, tal y como se recoge en el *Apocalipsis*: “Y otro ángel salió del templo gritando a gran voz al que estaba sentado sobre la nube: ‘¡Mete tu hoz y siega, porque la hora de segar ha llegado, pues la mies de la tierra está madura!’”³⁰³. Tanto la guadaña como la hoz nos hablan de una asimilación de la Muerte con la iconografía del dios Crono / Saturno, debida al hecho de que el Tiempo es auxiliador de la muerte. La hoz de acero es atributo de Crono ya que con ella cortó los genitales a su padre Urano³⁰⁴. La guadaña, por otro lado, tiene que ver con el carácter agrícola del dios clásico³⁰⁵. Estos atributos adquieren un carácter distinto al vincularse con la figura de la Muerte. El primero, alude a la muerte niveladora, que se lleva a todas las criaturas sin discriminar, mientras que el segundo tiene que ver con una elección cuidadosa de su próxima víctima. A partir del siglo XV, se creó una iconografía nueva para la personificación del Tiempo, deudora de la imagen clásica solo de manera tangencial. Consiste en la representación del Crono como un anciano cano y barbado, cubierto con un manto grisáceo, a menudo alado, ya que el tiempo vuela. Puede llevar el *uróboros* como atributo, pero, más habitualmente porta la hoz o guadaña y, en ocasiones, un reloj de

³⁰⁰ GONZÁLEZ MONTAÑÉS 2002, p. 581, nota 141.

³⁰¹ De acuerdo con GONZÁLEZ MONTAÑÉS 2002, p. 581, nota 141 La vinculación de la Muerte con la iconografía de Crono, ya presente en siglos medievales, cristalizará por completo en el Renacimiento.

³⁰² Isaías 40: 6-8.

³⁰³ *Apocalipsis* 14: 14-17.

³⁰⁴ Apolodoro, *Biblioteca*, I, 1.

³⁰⁵ ELVIRA BARBA 2008, p. 53 y s.

arena o uno mecánico. Todos sus elementos fueron asimilados, en mayor o menor medida, por la imagen de la Muerte en el arte bajomedieval. El reloj de arena simboliza, en contextos macabros, el paso del tiempo y el término de la vida. Éste se asocia a las representaciones de la Muerte personificada bajomedievales tardías, siendo más frecuente en las imágenes macabras renacentistas y barrocas. Lo mismo ocurre con el reloj mecánico. Por esta misma razón no debe sorprendernos que la Muerte esté representada en contextos figurativos relacionada con los relojes instalados en las catedrales y ayuntamientos. También pueden proceder de la iconografía de Cronos las imágenes de la Muerte alada, aunque en ocasiones se han vinculado con la imagen de las arpías, que, a pesar de estar presentes en la iconografía clásica, proceden del ámbito oriental³⁰⁶. Estas criaturas se vinculan con la muerte ya que acompañaban a los finados al Tártaro. Las alas también pueden tener relación con las representaciones de Thánatos, personificación del Dios Muerte sin violencia, así como con las alas de los *putti* que decoran los sepulcros³⁰⁷. Las alas pueden ser alas de ave cubiertas de plumas negras o alas membranosas similares a las del murciélago, asociando la oscura intención de la Muerte, arrebatar la vida, con el oscuro origen del hábitat nocturno de estas criaturas. A veces, la personificación de la Muerte se imagina montada en una cabalgadura. El animal, normalmente, es un caballo ballo y famélico, lo que seguramente tenga relación con el tercer jinete del Apocalipsis. De hecho, en los tapices del Apocalipsis, de hacia 1377-1382, el jinete que encarna la muerte se muestra como una momia reseca armada con una espada o una guadaña. Aunque se trata de una imagen bastante tardía, ratifica la existencia de esta relación y nos avisa de la herencia clásica presente en el arte medieval. El cuarto jinete carece de atributos en el texto bíblico, por motivos de simetría con los otros tres jinetes y para lograr una imagen más potente, los artistas suelen representar al último jinete armado con una guadaña, atributo característico de la Muerte, una espada, un tridente o una lanza³⁰⁸. Se trata de una representación heredera de los beatos del siglo X. También conviene recordar el papel del caballo como animal psicopompo, fuertemente vinculado al ámbito funerario de la cultura clásica en Occidente, lo que podría explicar su aparición en temas macabros como el Triunfo de la Muerte o el Encuentro de los tres vivos y los tres muertos. Junto al color ballo, otro color predominante es el negro, por el luto, en el pelaje del caballo.

³⁰⁶ OLIVARES MARTÍNEZ 2013, p. 4.

³⁰⁷ GONZÁLEZ MONTAÑÉS 2002.

³⁰⁸ RÉAU 2000, p. 718.

Ocasionalmente, la Muerte aparece montada en un buey. La elección de este animal, que posteriormente pasó a tirar del carro de la Muerte en sus representaciones triunfales, puede tener que ver con el arte asiático. Distintas culturas orientales consideran que los bóvidos son criaturas relacionadas con la fertilidad, pero también son psicopompas, el equivalente al caballo del arte Occidental clásico³⁰⁹. Laborde³¹⁰, por otra parte, trató de dar un origen francés a esta particularidad iconográfica, al considerar que procedía del célebre poema *La Dançe aux aveugles*, de Pierre Michaut de Taillevent³¹¹. En este texto, la Muerte, el Amor y la Fortuna montan sobre un buey. Sin embargo, la imagen de este animal asociada a la Muerte es anterior, ya aparece en una pintura de Agnolo Gaddi, datada hacia 1380 ó 90³¹². Se puede, también, hacer una interpretación más simbólica de esta criatura, considerando que se refiere al hecho de que la muerte llega con su paso lento, pero seguro, a todas las personas³¹³. Se trata de una persecución en la que la Muerte siempre saldrá victoriosa. El buey ofrece la certeza de la muerte, pero trae aparejada la esperanza en la Resurrección como símbolo del evangelista Lucas. En el ritual funerario de los emperadores romanos, por otra parte, los bueyes negros tiran de la yunta sobre la que se traslada el cadáver del emperador para su incineración.

La imagen de la muerte a menudo va acompañada de fauna mortuoria, normalmente gusanos, serpientes, batracios y otros seres vivos encargados de la descomposición de los cadáveres. Las criaturas más representadas junto a los cadáveres son los gusanos, ya que estos forman parte del proceso natural de descomposición. Aparecen en las imágenes macabras en cantidad muy variable y pueden poblar todo el cuerpo o aparecer en una zona localizada, normalmente en el estómago. San Isidoro de Sevilla³¹⁴ consideraba que estos animales se generaban de manera espontánea a partir del barro u otras sustancias siguiendo la tesis planteada por Aristóteles³¹⁵. San Isidoro afirma que existen distintas variedades de gusanos que habitan el cuerpo humano: aquellos que moran en el cerebro, en la piel, en los intestinos... Su inclusión en estas imágenes puede constituir simplemente un detalle desagradable que contribuye a producir rechazo en el espectador. Los gusanos, sin embargo, se

³⁰⁹ Teoría desarrollada por LABORDE 1923 Recogida por GUERRY 1950, p. 34.

³¹⁰ LABORDE 1923, p. 109 y ss.

³¹¹ SAUGNIEUX 1972, p. 35 ; GUERRY 1950, p. 37.

³¹² Mencionada por TENENTI 1977.

³¹³ SAUGNIEUX 1972, p. 35 ; RÉAU 2000, p. 664.

³¹⁴ *Etimologías*, libro 12, 5:1-18.

³¹⁵ *De generatione animalium*, libro 2: 732a25 - 733b16.

interpretan en el pensamiento cristiano como símbolo de humildad³¹⁶. De acuerdo con santo Tomás de Aquino, estas criaturas se comen el cadáver de los condenados y tienen que ver con la idea de remordimiento de conciencia³¹⁷. Por este motivo, son frecuentes en los sepulcros de *transi*.

Otros animales que acompañan a las imágenes de la muerte son las serpientes. Para la mentalidad medieval, la serpiente es el símbolo del pecado por antonomasia, por su papel en el *Génesis*, inculcando el pecado de desobediencia en la mente de Eva. La vinculación de este reptil con la Muerte tiene que ver, por tanto, con el recuerdo de vivir alejado de las tentaciones terrenales. Adicionalmente, se creía que estos animales participaban de la putrefacción del cuerpo. San Isidoro de Sevilla³¹⁸ llegó a considerar que algunas variedades de serpiente podían generarse en la columna vertebral de un hombre muerto, lo que justificaría aún más su presencia en un cadáver en descomposición, sobre todo manifestando su condición pecadora. Del mismo modo, la incorruptibilidad del cadáver de ciertos santos será expresión de una gracia divina especialmente concedida por Dios.

En cuanto a los batracios, desde el antiguo Egipto se asimilan a los cadáveres y el proceso de descomposición. Para el pensamiento medieval, la rana se relaciona con el pecado, apareciendo esta asociación en el *Apocalipsis* al decir³¹⁹: "Y vi salir de la boca del dragón, y de la boca de la bestia, y de la boca del falso profeta a tres espíritus inmundos en forma de ranas"³²⁰. Al igual que la serpiente, la vinculación de este animal con la imagen de la Muerte obedece a una admonición contra el pecado³²¹. Además, se creía que la rana también se alimentaba del cuerpo corrupto, lo mismo que los gusanos y las serpientes. En el *Eclesiastés* se explica que: "cuando muera el hombre, serpientes, sabandijas y gusanos, eso será lo que herede"³²². Aristóteles³²³ consideraba que algunas criaturas de baja condición podían nacer de forma espontánea de sustancias en proceso de putrefacción, lo cual reforzaba la vinculación de estos animales con la carne descompuesta en la que se ha dado en llamar teoría de la

³¹⁶ GONZÁLEZ ZYMLA, BERZAL LLORENTE 2015, p. 77.

³¹⁷ GONZÁLEZ ZYMLA, BERZAL LLORENTE 2015, p. 77.

³¹⁸ *Etimologías*, libro 12, 4:39-48.

³¹⁹ *Apocalipsis* 16:13.

³²⁰ Otras referencias a la rana hechas con un sentido negativo se advierten en la Biblia, *Éxodo* 8:2-13, *Salmos* 72:45; 104:30 y en el *Libro de Sabiduría* 19:10. Conviene recordar, que las ranas eran una de las siete plagas de Egipto.

³²¹ GONZÁLEZ ZYMLA 2004 ; 2007.

³²² *Eclesiastés*, 10:13.

³²³ *Generatione Animalium* III, 2.

generación espontánea. En la Edad Media, este pensamiento se ve desde una óptica moralizante, considerando que del cuerpo humano se generan alimañas ya que la carne tiende al pecado³²⁴. Con este mismo sentido aparecen sobre el rostro del yacente en el sepulcro de *transi* de François de Sarraz (fig. 18)³²⁵, hallado en una capilla de la iglesia parroquial de la La Sarraz, en Vaud y esculpido hacia 1400. La relación entre las serpientes y las ranas con el pecado concreto de la lujuria parece posterior, no tiene base textual bíblica ya estaba perfectamente establecida en el Románico³²⁶. La personificación de este pecado capital consiste en una imagen femenina de formas voluptuosas cuyos senos son mordidos por serpientes y lleva un batracio sobre los genitales, ya que la vagina se asimilaba a un sapo insaciable³²⁷. Esta iconografía es, a menudo, absorbida por la imagen de la Muerte, que se representa como un cadáver femenino con una rana sobre los genitales. Advierte contra el pecado de la carne al tiempo que recuerda que, con independencia de la mayor o menor belleza corporal, todas las personas acaban convirtiéndose en cadáveres descompuestos. Con este sentido de dualidad de sexo y muerte, la rana aparece en la tabla de *Los amantes muertos* (figs. 13 y 14)³²⁸. Seguramente un regalo de bodas, esta obra de arte consistía en dos tablas pintadas, que, en la actualidad, están separadas. La primera de ellas (fig. 13), en el Museo de Cleveland, muestra a dos jóvenes novios o esposos bien vestidos y de gran belleza sobre un fondo frondoso que simboliza la fertilidad. La segunda tabla (fig. 14), en el Museo de Estrasburgo, muestra al doble de estos personajes como cadáveres en proceso de descomposición. Ambos están cubiertos de serpientes y la mujer lleva una rana sobre su sexo. Las imágenes de sapos y serpientes en asociación con el pecado se hallan también en las figuras de *Der Tempter* y *Frau Welt* (fig. 15), ambas de origen germánico. La primera es un hombre y la segunda una mujer. En los dos casos se trata de personajes bellos de frente y en proceso de putrefacción en su espalda, cubierta de alimañas, mostrando así su auténtica naturaleza: el pecado. Tientan a los fieles que no sospechan nada, entregándoles una manzana, alusiva al pecado de desobediencia de Adán y Eva.

La representación de la Muerte con sus atributos puede aparecer aislada³²⁹, pero

³²⁴ GONZÁLEZ ZYMLA, BERZAL LLORENTE 2015, p. 82.

³²⁵ PANOFKY 1992, p. 64 ; COHEN 1973, pp. 77-78.

³²⁶ POZA YAGÜE 2009.

³²⁷ CORTÉS VÁZQUEZ 1978, p. 30.

³²⁸ KLEIN 2007, p. 240 ; CAMPBELL 1995, p. 53.

³²⁹ Este es el caso del Oficio de los Difuntos del *Libro de Horas de Bernat Martorell*, Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona, Libro de Horas MS. A-398, fol. 163v.

normalmente va acompañada de otros personajes formando una especie de séquito macabro. El cadáver suele representarse junto a una o varias figuras vivas para mostrar el contraste entre ambas. En ocasiones, la Muerte aparece como pareja de un personaje vivo, actuando como un espejo que le muestra su destino ineludible, es entonces cuando la Muerte asume la identidad especular del muerto. La dualidad de vivo y muerto tiene que ver con el tópico literario del *Ubi sunt?*, característico de la literatura medieval³³⁰. Este contraste se da también en las representaciones de santos cuyo atributo es una calavera, posible precedente y segura consecuencia de esta variedad iconográfica. Cuando la Muerte acompaña a un personaje femenino, se trata habitualmente de una admonición contra los pecados de la lujuria y la vanidad, simbolizando que la preocupación por la belleza característica de las mujeres es pasajera e incita al pecado, que, a su vez, conduce a la vanidad y a la mala muerte.

El componente macabro es aportado, en ocasiones, por una única calavera, a veces acompañada de huesos, a menudo dos tibias. Aunque se trata de una imagen de menor riqueza iconográfica, puede revestirse de los mismos atributos que las representaciones de la Muerte activa, como gusanos, serpientes o ranas, o hacer pareja con un personaje vivo. En todos los casos tiene idéntica simbología en nada diferente a las imágenes más complejas y funciona como *memento mori* de carácter marginal, quedando relegado su protagonismo a las figuras a las que acompaña. La calavera puede ser simplemente un elemento ornamental de significado funerario sin demasiada trascendencia metafórica o incluso heráldico, al indicar el acceso a un reino distinto gobernado por la Muerte.

Son variadísimas las técnicas y soportes en los que se representan las imágenes de la Muerte en el arte Bajomedieval, existiendo ejemplos en pintura mural, pintura sobre tabla, escultura exenta o relieve en madera y piedra —siendo este último soporte muy frecuente en sepulcros—, miniatura e incluso en eboraria y mosaico. Como es natural, las imágenes de la Muerte suelen decorar espacios de marcado carácter funerario. Aparece en cementerios o en espacios reservados para el enterramiento, como claustros o capillas funerarias. En el caso de insertarse en el interior del templo, la imagen macabra suele emplazarse en el muro norte, vinculado a la escatología de la oscuridad³³¹ o

³³⁰ GONZÁLEZ ZYMLA 2011, p. 55.

³³¹ SUÁREZ-FERRÍN 2003.

en el muro oeste, también reservado a escenas escatológicas relacionadas con la Pasión de Cristo, el Juicio Final o el Infierno. Este espacio mural, además, era lo último que el fiel veía al salir del templo, por lo que su carácter admonitorio quedaba en la memoria del espectador reteniendo mejor el mensaje que portaba³³².

El *transi*

Otra tipología iconográfica en las artes figurativas macabras es el *transi*, muy imbricada en la extensión de la imagen de la Muerte en la iconografía del muerto. También conocido como tránsito por la historiografía española. Se caracteriza por representar un cadáver en proceso de putrefacción. Se trata no de la Muerte personificada como el doble muerto, sino de un individuo concreto, inerte y en proceso de degradación que habitualmente es un retrato de un comitente, siendo más habitual su representación en las tumbas. Los *transi* a menudo están ligados al arte funerario, normalmente a la escultura, aunque, en ocasiones, puedan acompañar a otros temas macabros o aparecer en pintura. Como hemos dicho, lo más frecuente es que se trate de esculturas que decoran sepulcros. La imagen del cadáver suele representarse acostada sobre la tapa, a modo de yacente. En su estudio sobre este tipo de representaciones, Kathleen Cohen abarca únicamente aquellas imágenes del cadáver desnudo o amortajado, excluyendo las efigies funerarias vestidas, ya que es difícil saber si se trata de representaciones del yacente fallecido o simplemente durmiente, aunque en algunos casos está claro el proceso de degradación del cadáver a través de los gusanos y otras alimañas. Por mi parte, sin embargo, consideraré imágenes de *transi* aquellas en las que existan signos evidentes de descomposición, independientemente de la presencia o ausencia de indumentaria.

La palabra *transi* deriva del verbo latino *transire* (*trans* = a través, *ire* = ir), empleado entre los siglos XI y XVI en varias lenguas romances para hacer referencia a aquellos que habían fallecido e iniciado su viaje al Más Allá³³³. Esta palabra se utilizó en el contrato del sepulcro con el mismo sentido que hoy empleamos al hablar del *transi* de Philibert de Châlons al referirse a la imagen del

³³² GONZÁLEZ ZYMLA 2011, p. 65.

³³³ COHEN 1973, p. 10 ; GONZÁLEZ ZYMLA, BERZAL LLORENTE 2015, p. 68.

yacente³³⁴, por lo que resulta un término más apropiado que *gisant*, a veces considerado como sinónimo de *transi* usado en parte por la historiografía francesa, que en realidad alude a las efigies de los yacentes en general. Este tipo de representaciones se documentan en el arte funerario de los reinos de la Europa Occidental desde la segunda mitad del siglo XIV, prolongándose hasta el siglo XVI³³⁵.

Estos sepulcros suelen ser en piedra, tallados en distintos grados de profundidad e incluso a veces incisos con representaciones lineales. Existen también laudas sepulcrales de bronce, como la tumba de Gillebin de Pons, de hacia 1445, en Sant Maclou, Bar-sur-Aube (fig. 16)³³⁶, aunque son menos numerosas. Convivieron con los sepulcros góticos más habituales en los que se representaba un retrato más o menos idealizado del difunto. Fuera del arte funerario, se conservan imágenes de *transi* en miniaturas, xilografías, pinturas murales y pinturas sobre tabla³³⁷. Algunos ejemplos aislados se conservan bordados en paños litúrgicos³³⁸.

Al igual que las imágenes de la Muerte activa, de las que quizá tome inspiración, el *transi* no escatima en los detalles desagradables: presenta el vientre hundido, consumido por la muerte, o bien hinchado; gusanos, ranas y serpientes roen el cuerpo corrupto; sus miembros están retorcidos y la piel reseca. El cuerpo puede presentar muy distintos grados de putrefacción: algunos *transi* presentan los primeros indicios de la decadencia del cadáver, a través de un cuerpo inicialmente consumido, con las cuencas de los ojos muy marcadas y algunos signos de rigidez, en el otro extremo del espectro se hallan los cadáveres esqueléticos y las momias resacas, estas últimas relacionadas con los ritos de momificación y con el deseo de preservar los cadáveres para el día de la Resurrección de la carne³³⁹. Este tipo de imágenes tienen relación, en concreto, con la literatura del desprecio del mundo material, especialmente por el desprecio del cuerpo humano, considerado una fuente de inmundicia. El texto más influyente en este sentido fue el *De contemptu mundi* de Lotario de Conti, previamente mencionado³⁴⁰. Habla de la descomposición de los cadáveres en estos términos:

³³⁴ COHEN 1973, p. 10.

³³⁵ COHEN 1973, p. 1 ; GONZÁLEZ ZYMLA, BERZAL LLORENTE 2015, p. 85.

³³⁶ COHEN 1973, p. 74.

³³⁷ Aporta ejemplares sobre cada uno de estos soportes COHEN 1973.

³³⁸ GONZÁLEZ ZYMLA, BERZAL LLORENTE 2015, p. 86.

³³⁹ GONZÁLEZ ZYMLA, BERZAL LLORENTE 2015, p. 78.

³⁴⁰ SOTO POSADA 2018.

“Concebido es el hombre de la sangre putrefacta por el ardor de la libido, al cual en el cadáver de la libido sólo asisten los tétricos gusanos. Vivo generará cabellos y lombrices; muerto, gusanos y moscas. Vivo produce estiércol y vómito; muerto, putrefacción y hedor. Vivo engorda un único hombre; muerto, muchos gusanos. ¿Qué más fétido que el cadáver humano? ¿Qué más horrible que un hombre muerto?”³⁴¹.

El *transi* puede aparecer recostado sobre una figuración del propio suelo, al que se alude a través de la hierba y las flores, quizá en relación con el *Salmo* 23. También puede aparecer sobre una losa o sepulcro y, en ocasiones, tendido sobre una alfombra o esterilla de esparto. A diferencia del retrato yacente, no suele situarse sobre un lecho con almohadas, ya que el proceso de putrefacción es posterior al velatorio del cuerpo y eso es lo que se representa en numerosos yacentes. Estos sepulcros suelen ir acompañados de inscripciones que recuerdan al vivo la caducidad del mundo terrenal, sirviendo como *memento mori*, a la vez que suplican oraciones por el alma del finado³⁴². Son frecuentes las variantes de la respuesta de los vivos a los muertos en forma de epígrafe: “Era como tú, serás como yo”, De ese modo, el vivo se ve reconocido en el cadáver, se mira al espejo de la muerte a través del cuerpo en descomposición.

Su presencia en el arte bajomedieval es más abundante en Francia, Alemania, Islas Británicas y Países Bajos que en el ambiente artístico de los países mediterráneos y Suiza, aunque existen algunos ejemplos de indudable celebridad³⁴³. Esta dispersión geográfica puede deberse a la costumbre de exponer públicamente los cuerpos sobre el ataúd durante el velatorio con el cuerpo cubierto con un sudario, solo mostrando el rostro del finado. Desde el siglo XIII, en el norte de Europa, fue frecuente velar al cadáver durante al menos un día entero, para confirmar el fallecimiento, modificación del ritual que llevó a que se popularizasen las máscaras funerarias en cera evitando con ello ver el cadáver en la fase inicial del proceso de descomposición. A raíz de esto, se hizo habitual la creación de efigies de madera representando al finado al que sustituían en el funeral. Estas imágenes de valor puramente teatral, considerados peles de escenificación, pudieron llevar al desarrollo del sepulcro de *transi*, lo

³⁴¹ *De contemptu mundi*, libro 3, cap. I. Editado por SOTO POSADA 2018.

³⁴² Este no era el motivo primordial de su creación según COHEN 1973, p. 3 y ss.

³⁴³ GONZÁLEZ ZYMLA, BERZAL LLORENTE 2015, p. 85.

que explicaría una mayor presencia de estos en aquellas zonas en las que no se mostraba el rostro real del finado y viceversa³⁴⁴.

El deseo de elegir un sepulcro de *transi* para el propio sarcófago normalmente respondía a motivos de humildad. El comitente deseaba presentarse con modestia ante el Juicio de Dios y que sus vecinos así lo percibiesen, lo que demostraba un teórico arrepentimiento por los pecados cometidos y una supuesta facilidad para alcanzar la Gloria. El *transi* está en la misma línea que las últimas voluntades que expresan el deseo de ser enterrado con un paño basto o un hábito mendicante o enterrarse en el suelo del templo con losa llana para que el sepulcro fuera pisado por los fieles. Esta modestia en el desprecio al cuerpo como soporte vital conlleva una contradicción, ya que el encargo de un sepulcro pétreo constituía un lujo reservado solo a unos pocos. Se trata de una humildad de carácter performativo. Para poder ser enterrado dentro de un templo había que obtener el permiso de las autoridades eclesiásticas, erigir el lugar de la tumba, tener capacidad económica para hacer el encargo y, además, era necesaria la participación de un escultor con capacidad técnica y habilidad suficiente como para materializarlo. Un *transi* no estaba al alcance de cualquiera. Es significativo que los primeros en elegir este tipo de sepulcros fueran precisamente altos cargos eclesiásticos con capacidad económica y con cierta ansia por demostrar su modélica humildad³⁴⁵. Quizá escondan estas esculturas una cierta conciencia de la dificultad para conciliar el poder económico y político en esta clase de cargos con la humildad cristiana.

Existen distintas tipologías formales en los sepulcros de *transi* de acuerdo con sus principales características formales:

1. *Transi* simple³⁴⁶: González Zymla y Berzal Llorente subdividen este apartado en cuatro tipologías: el *transi* simple sepulcral; la calavera de Adán en la Crucifixión; el *transi* heráldico, asociado a escudos de armas y el *transi* en la danza macabra. La calavera de Adán trasciende el ámbito de este estudio y, por motivos de simplicidad, se estudiarán las otras tres subdivisiones de forma conjunta. Se trata de la tipología más frecuente. Consiste tan solo en representar el cadáver

³⁴⁴ De acuerdo con GONZÁLEZ ZYMLA, BERZAL LLORENTE 2015, p. 85.

³⁴⁵ COHEN 1973, p. 7.

³⁴⁶ GONZÁLEZ ZYMLA, BERZAL LLORENTE 2015, pp. 70-72.

putrefacto, normalmente tumbado decúbito supino sobre la lápida sepulcral, de forma análoga al yacente de los sepulcros bajomedievales, también puede representarse en una de las caras del sepulcro, simulando, en ambos casos, la descomposición real que tenía lugar dentro del sarcófago, en este caso, es frecuente el yacente dormido sobre el sarcófago y tránsito en el frontal. Menos frecuentes son los sepulcros en los que el *transi* está en pie sobre la tapa o en espacios marginales del sepulcro o de la lauda sepulcral tales como las caras laterales, las ménsulas o la verja que lo rodea. Uno de los primeros *transi* conservados, el del médico Guillaume de Harcigny, realizado en torno a 1393 (fig. 17), hoy en el Museo de Laon, se ajusta a esta tipología³⁴⁷. Se trata de un sepulcro de gran sencillez en el que el cadáver aparece demacrado, desnudo, cubriendo sus genitales con las manos. Tiene los ojos hundidos en sus cuencas y la boca entreabierta, regocijándose en la representación realista de la muerte. Probablemente su oficio y la avanzada edad que alcanzó contribuyeron a la elección de esta tipología iconográfica. Datación cercana debió tener el mencionado sepulcro de François de Sarraz, muerto en 1363 (fig. 18), pero cuyo sepulcro se data en los años 90 de ese mismo siglo³⁴⁸. Se trata también de un *transi* simple, pero es desde todo punto diferente al de Harcigny. El muerto apenas aparece degradado. Su cuerpo está cubierto de serpientes y cuatro ranas se asientan sobre su rostro. La representación de reptiles y batracios tiene el mismo significado aquí que en las imágenes de la Muerte activa: participan en el proceso de descomposición corporal a la vez que expresan sus pecados. A pesar de la cercanía cronológica, no parece haber una relación entre ambos sepulcros.

Existen casos en que el *transi* simple se representa fuera de contextos artísticos funerarios. Así, aparece en miniatura en el Llibre Vermell de Montserrat, acompañando al canto *Ad mortem festinamus*³⁴⁹, haciendo referencia a la naturaleza macabra de esa composición musical. No se trata de la Muerte personificada, como es más habitual en este soporte, ya que el cadáver se halla inerte dentro de su sepulcro, es decir, en el lugar que le corresponde. Es fácil encontrar el *transi* simple en el Oficio de Difuntos de los Libros de Horas, espacio precisamente reservado para esta clase de miniaturas de temática macabra o escatológica³⁵⁰. También se conservan representaciones de cadáveres putrefactos acompañando a escudos heráldicos, para expresar el carácter pasajero de las

³⁴⁷ COHEN 1973, pp. 103n-104n.

³⁴⁸ COHEN 1973, p. 77, nota 10.

³⁴⁹ Biblioteca de la Abadía de Montserrat, Manuscrito n.1, fol. 26v.

³⁵⁰ MEISS 1968.

glorias terrenas, sean estas de origen nobiliario o militar. El *transi* puede acompañar, además, a otros temas iconográficos. Este es el caso de la Danza Macabra, donde, en ocasiones, los vivos o los muertos bailan en torno a un cadáver dentro de su sepulcro de conformidad a dos tipos: vivos y muertos cogidos de la mano bailando alrededor del sepulcro o vivos cogidos de la mano en un baile de hermandad alrededor del muerto como sucede en Morella. Otra variante iconográfica incluye un personaje de elevado estatus social que lee el texto de la Danza a la vez que, con el dedo, señala a un *transi* en el suelo.

Un posible precedente para este tema es la Crucifixión, que habitualmente se representa emplazando la cruz sobre la calavera de Adán. En algunas representaciones de este tema, aparece el cadáver completo del primer padre, como ocurre, por ejemplo, en la Trinidad de Masaccio (fig. 19)³⁵¹. Las imágenes del *transi* también pueden estar en relación con aquellas que muestran a Cristo en la soledad del sepulcro, ajado, humillado y en proceso de descomposición. Otro posible precedente para estas imágenes es el tema de la Resurrección de Lázaro. A menudo se representa al santo como un verdadero cadáver en descomposición, no diferente del *transi* funerario. En esta misma línea se hallan las imágenes del rey muerto, que presentan al monarca fallecido sobre un lecho o *lit de parade*, a menudo acompañado de su séquito o allegados con gestualidad doliente³⁵². Se fundamentan en la práctica de la exhibición pública del cuerpo del rey sobre un lecho de parada decorado con lujosos textiles. Estas figuraciones movían a la meditación y también hablaban de la futilidad de las glorias terrenales. Aunque en general muestran al rey como yacente, en algunos casos representan ya los primeros signos de putrefacción.

2. *Transi doble*³⁵³: Consiste en la representación del cadáver en putrefacción acompañado de su doble viviente o alma³⁵⁴. Una imagen habitual es aquella que enfrenta la figura yacente del vivo con la del muerto superpuestas. El yacente vivo simboliza el alma, mientras que el *transi* es el cuerpo perecedero en proceso de degradación, mostrando la dualidad de la condición humana dentro del marco de la doctrina cristiana. Lo más frecuente es que el alma se imagine como el cuerpo idealizado

³⁵¹ GARCÍA SANGUINO 2010, p. 602 y ss.

³⁵² PANOFKY 1992, p. 57 y s.

³⁵³ Incluyen en esta categoría las representaciones del alma abandonando el cuerpo del difunto así como la *commendatio animae* GONZÁLEZ ZYMLA, BERZAL LLORENTE 2015, p. 72. Al tratarse de imágenes habitualmente dependientes de otros temas iconográficos y que no suelen representar la muerte en toda su crudeza, no se incluirán en el presente estudio.

³⁵⁴ GONZÁLEZ ZYMLA, BERZAL LLORENTE 2015, pp. 72-75.

recién fallecido y se represente en un plano superior y el cadáver en uno inferior, simbolizando que se halla bajo tierra y en proceso de degradación³⁵⁵. Además, se marca la jerarquía entre el cuerpo corruptible y el alma inmortal. Esta representación dual pudo venir dada por la propia estructura de los monumentos funerarios, consistentes en un túmulo cuyos laterales son decorados con relieves, y un yacente sobre su tapa. La ordenación en dos registros facilitaba la representación de un yacente idealizado en la cama y un *transi* en el túmulo, simulando los restos mortales auténticos que había dentro³⁵⁶. Permitía, además, conciliar el ideal de la fama, encarnado en la representación del finado idealizado revestido de sus dignidades terrenales, con la humildad aportada por el cadáver. Este desdoblamiento también pudo estar inspirado en la elección de algunos monarcas y altos eclesiásticos ingleses de representar su efigie duplicada durante la celebración de los ritos fúnebres con un falso humano de madera que les representaba, como si el difunto estuviera teatralmente asistiendo a sus exequias. Así, sobre el retrato yacente del sepulcro, se colocaba una estructura efímera con una imagen de madera, a la que habitualmente se vestía con las ropas del finado e incluso se decoraba con mechones de su cabello³⁵⁷. Al estar el espectador familiarizado con este tipo de imágenes duplicadas, es posible que el *transi* doble fuera su progresión natural, lo que conferiría a esta tipología un origen británico o, cuanto menos, su predominio o mayor desarrollo figurativo insular. Los sepulcros de *transi* doble más tempranos conservados, proceden de las primeras décadas del siglo XV, siendo los más importantes de esta tipología el del Cardenal La Grange (fig. 20)³⁵⁸, muerto en 1402, y el de Henry Chichele, hallado en la Catedral de Canterbury, datado en 1424 (fig. 21). En el caso del monumento funerario de John FitzAlan (fig. 22), emplazado en el Castillo de Arundel, el yacente se alza sobre una estructura cuajada de arcos, mientras que el *transi* queda en la tapa del sepulcro. Durante el siglo XIV y principios del XV, fueron exclusivamente miembros del alto clero y de la nobleza los que encargaban esta clase de sepulcros, los mismos que podían disfrutar del honor de tener su efigie duplicada durante los ritos postreros. El bajo clero, por el contrario, optó por el *transi* simple, sustancialmente más barato. A partir de mediados del siglo XV, el bajo clero empezó a construir también sepulcros dobles, lo que lleva a pensar que, en este momento, la costumbre

³⁵⁵ GONZÁLEZ ZYMLA, BERZAL LLORENTE 2015, p. 89.

³⁵⁶ GONZÁLEZ ZYMLA, BERZAL LLORENTE 2015, p. 89.

³⁵⁷ COHEN 1973, p. 39.

³⁵⁸ Localizada en la iglesia de San Marcial de Aviñón, *vid.* MC LEE MORGANSTERN 1973.

funeraria también se extendió a ellos³⁵⁹. De Inglaterra, el *transi* doble pasaría al continente, teniendo especial éxito en los países germánicos.

En Francia³⁶⁰ se da una variante de este tipo iconográfico en la que el vivo no se representa como yacente, sino en actitud orante dentro de un arcosolio, mientras que el *transi* reposa en la parte inferior. Detrás de esta variedad se observa una compleja relación entre el cuerpo vivo, el cadáver y el espectador, constituyendo el *transi* un doble espejo; por una parte, del finado y por otra del observador, lo que se relaciona con las representaciones del vivo y el muerto tan exitosas en la Edad Media, en las que se puede interpretar que vivo y muerto son la misma persona y quien los observa, ve en ellos un espejo en el que se refleja.

Un precedente para el *transi* doble puede buscarse en la leyenda de san Macario, —santo, por otra parte, de importancia en el contexto del arte macabro—. En el arte, aparece a veces tumbado sobre un esqueleto, duplicidad entre vivo y muerto que podría ponerse en relación con el *transi* doble. Este carácter dual puede hacerse extensivo a las imágenes de otros santos portadores de una calavera como atributo.

Desde el siglo XVI, se prefiere una representación del cadáver justo antes del momento de la putrefacción³⁶¹; un retrato mortuario realista que quizá tenga que ver con el desarrollo del tema artístico de la *vanitas*, que muestra alimentos en su punto de madurez, justo antes de empezar a pudrirse. También puede ponerse en relación con la importancia del retrato veraz del finado, de gran popularidad desde el siglo XV. En esta variante se suele preferir mostrar el cuerpo tendido sobre una losa o un lecho, quizá aludiendo así al velatorio perpetuo en forma de escultura³⁶². Estas nuevas formas de representación del cadáver convivieron, no obstante, con el *transi* descarnado de raigambre medieval³⁶³. De acuerdo con Cohen³⁶⁴, a partir del siglo XVI su sentido cambia. Ya no es un símbolo de la ansiedad de una época convulsa, sino expresión del apego vital, derivado de una mayor seguridad en el hecho de vivir. En este sentido deben entenderse los sepulcros de esta tipología de los reyes franceses como el de Luis XII y su esposa Ana de Borgoña en Saint Denis (fig. 23).

³⁵⁹ COHEN 1973, p. 40.

³⁶⁰ GONZÁLEZ ZYMLA, BERZAL LLORENTE 2015, p. 75.

³⁶¹ GONZÁLEZ ZYMLA, BERZAL LLORENTE 2015, pp. 79 y 90.

³⁶² GONZÁLEZ ZYMLA, BERZAL LLORENTE 2015, p. 79.

³⁶³ GONZÁLEZ ZYMLA, BERZAL LLORENTE 2015, p. 90.

³⁶⁴ COHEN 1973, p. 8 y s.

El encuentro de los tres vivos y los tres muertos

El tema artístico del Encuentro de los tres vivos y los tres muertos consiste en el descubrimiento fortuito de tres cadáveres por parte de tres hombres de elevada posición social y económica. Este encuentro les hace darse cuenta de la caducidad de la vida y los bienes terrenales, así como de la importancia de cultivar el bienestar del alma. Desde un punto de vista historiográfico, unánimemente se acepta que este tema gozó de notable difusión y una rica tradición literaria por la popularidad de su mensaje ascético en los siglos finales de la Edad Media³⁶⁵. Su origen, sin embargo, está aún sin resolver. Los primeros textos conservados que incluyen esta leyenda son de origen francés, mientras que los ejemplos artísticos más antiguos llegados a nuestros días de esta iconografía proceden del ámbito italiano y son anteriores a las tradiciones literarias. Algunas de estas representaciones en el arte italiano parecen preceder en antigüedad a los textos franceses, pero este hecho no descarta necesariamente la existencia de fuentes literarias anteriores que se hayan perdido y sirvieran de modelo al arte italiano antes que al francés³⁶⁶. Bien pudieran existir tradiciones orales que tardaron tiempo en adquirir soporte escrito, de las que derivasen, independientemente de su cronología. Tenga este tema artístico su origen en las artes figurativas o en la literatura, lo cierto es que imagen y texto siempre fueron de la mano³⁶⁷, por lo que conviene detenerse en ambas a la hora de abordar el tema iconográfico.

En cuanto a los textos literarios, los que han sobrevivido al paso del tiempo son poemas dialogados de contenido moralizante. Algunas de las versiones incluyen la palabra “*Dit*” que, para algunos especialistas, es equivalente al *exemplum*³⁶⁸. Se trata, en cualquier caso, de obras didáctico-sapienciales que se centran en advertir sobre el pecado del orgullo de los tres vivos. Los muertos asumen un papel activo, interactuando con los vivos, explicándoles que antes eran como ellos y ahora deben pagar sus pecados con las penas del infierno, usando la advertencia: “éramos lo que sois, lo que

³⁶⁵ Como opina ESPAÑOL BERTRÁN 1984, p. 66.

³⁶⁶ GONZÁLEZ ZYMLA 2011, p. 58.

³⁶⁷ GONZÁLEZ ZYMLA 2011, p. 61.

³⁶⁸ ESPAÑOL BERTRÁN 1984, p. 62.

somos seréis”³⁶⁹. Los muertos, por tanto, son una versión especular en la que se reflejan los vivos, anticipatoria de su futuro si no corrigen su conducta. Se trata de obras generadas dentro de la tradición de los *revenants*, o, lo que es lo mismo, muertos que vuelven a la vida para advertir a los vivientes que todavía están a tiempo de enmendar su comportamiento³⁷⁰. Deben interpretarse, asimismo, en el sentido del libro veterotestamentario del *Eclesiastés*, donde se dice: “¡Vanidad de vanidades! - dice Cohélet -, ¡vanidad de vanidades, todo vanidad!”³⁷¹.

Si analizamos las fuentes primarias llegadas a nuestros días, podemos afirmar que se conservan seis versiones francesas de la leyenda del Encuentro de los tres vivos y los tres muertos³⁷², cinco de las cuales nos han llegado completas. Se datan entre los siglos XIII y XIV, aunque la mayoría son de mediados del siglo XIII³⁷³. Dos de ellas están firmadas y el resto son anónimas. Aunque la línea argumental básica es muy similar, los textos presentan una serie de diferencias, que, en algunos casos, tuvieron reflejo en la iconografía. Por este motivo, conviene detenerse en cada uno de los poemas para sintetizar sus particularidades.

1. Poema I³⁷⁴: La más antigua de las versiones literarias es la de Baudoin de Condé, activo entre 1244 y 1280, trovador de la corte de Margarita de Flandes, que compuso su obra hacia 1275, entendiéndola ya como un relato aleccionador³⁷⁵. En ella, se identifica a los vivos como miembros del estamento nobiliario: un duque, un conde y un marqués. Estos se enfrentan a la visión de los muertos desde distintas perspectivas. Igualmente, los muertos ofrecen distintas enseñanzas a los vivos. Uno de ellos, explica que la muerte es consecuencia del pecado de desobediencia de Adán.

2. Poema II³⁷⁶: Escrito por Nicolás de Margival, debe datarse antes de 1310, siendo el tercer texto en antigüedad³⁷⁷. Identifica a los tres vivos con miembros del estamento privilegiado: un obispo, un conde y un rey. Los muertos explican a los caballeros que, por sus pecados de vanidad,

³⁶⁹ Se trata de una copia de una epigrama latina que puede leerse en numerosas laudas del período imperial. GONZÁLEZ ZYMLA 2011, p. 53, nota 7. Se conocen epitafios occidentales conteniendo esta leyenda desde el año 1072, GLIXELI 1914, p. 20 y s.

³⁷⁰ LE GOFF 1985.

³⁷¹ *Eclesiastés*, 1:2. GONZÁLEZ ZYMLA 2011, p. 53.

³⁷² Las transcribe y detalla GLIXELI 1914.

³⁷³ Se suele aceptar que el de Nicolás de Margival y el número III son los primeros, pero sin demasiada certeza científica, según ESPAÑOL BERTRÁN 1984, p. 108, nota 6. El único que investigó en este sentido fue GLIXELI 1914.

³⁷⁴ Transcrito en GLIXELI 1914, p. 53 y ss.

³⁷⁵ GLIXELI 1914, p. 14 ; GONZÁLEZ ZYMLA 2011, p. 482 y s.

³⁷⁶ Transcrito en GLIXELI 1914, p. 64 y ss.

³⁷⁷ GONZÁLEZ ZYMLA 2011, p. 58.

sufren las penas del Infierno.

3. Poema III³⁷⁸: Uno de los poemas más antiguos conservados³⁷⁹. Se trata de un texto cuyo contenido es dependiente del de Baudolin de Condé. Su principal diferencia con su modelo radica en el orden del diálogo: en lugar de hablar primero los vivos y, a continuación, los muertos; se alternan las imprecaciones de vivo y muerto en una suerte de diálogo. Glixeli considera, desde un punto de vista literario, que es una obra de valor muy limitado cuando no claramente mediocre³⁸⁰. Los vivos son, en este caso, tres príncipes, que se topan con los muertos en un cementerio. Estos les revelan las posiciones que ocuparon en vida: un papa, un cardenal y un notario del papa, así como su situación en el más allá penando sus faltas terrenales.

4. Poema IV³⁸¹: Seguramente esté basado en el poema de Nicolás de Margival³⁸², aunque carece de preámbulo y conclusión, solo se conserva el cuerpo central del relato en el que los vivos reflexionan sobre las penas que padecen en el infierno exhortados por los cadáveres.

5. Poema V³⁸³: Parece que este poema tuvo dos redacciones sucesivas. La primera consiste únicamente en el diálogo, mientras que la segunda, indudablemente posterior, incluye un preámbulo y una conclusión moralizante. Fue la segunda redacción la que gozó de mayor popularidad. El poema se inicia con las palabras de un ermitaño que incita a todo el mundo a escuchar la historia. A continuación, narra el encuentro de tres caballeros con tres cadáveres. A diferencia del resto de versiones, en este caso son los muertos quienes hablan en primer lugar, quizá para ganar dramatismo. La conclusión explica cómo la muerte llega a todos de manera universal e inesperada. Prólogo y epílogo hablan con formas vocativas dirigiéndose directamente al espectador.

La última de estas versiones del relato, incluye elementos anecdóticos como un halcón y varios lebreles que acompañan a los vivos como si hubieran sido sorprendidos por los muertos estando de cacería. El encuentro se produce junto a una cruz de término, en presencia de un ermitaño que reconduce la situación y suaviza la escena. Este actúa como intermediario, dirigiéndose

³⁷⁸ Transcrito en GLIXELI 1914, p. 75 y ss.

³⁷⁹ ESPAÑOL BERTRÁN 1984, p. 60.

³⁸⁰ GLIXELI 1914, p. 16.

³⁸¹ Transcrito en GLIXELI 1914, p. 83 y ss.

³⁸² GLIXELI 1914, p. 16.

³⁸³ Transcrito en GLIXELI 1914, p. 93 y ss.

directamente al lector³⁸⁴. La actitud de los muertos también es distinta, ya no dialogan pacíficamente con los vivos sino que se dirigen a ellos de un modo casi insultante. Estas diferencias añadidas al relato tuvieron gran repercusión en las representaciones iconográficas del tema siendo habitual la presencia del halcón y el ermitaño en las artes figurativas. Precisamente este fue el poema copiado por Guyot Marchand (figs. 24 y 25) en su edición de la *Danse Macabre* de 1486, lo que hizo que se convirtiese en la versión más popular, casi la única y predominante a partir de la fecha.

Existe, además, un texto latino con dos versiones y otro italiano³⁸⁵. Tradicionalmente se consideraba que estos textos eran más antiguos que los ejemplos iconográficos, un supuesto precedente literario de las primeras representaciones del tema. La historiografía actual, sin embargo, considera los testimonios escritos obra del siglo XIV y los iconográficos más antiguos de fin del XIII e inicios del XIV y, por tanto, posteriores a los poemas franceses³⁸⁶. Otra versión tomada como la más antigua, es un texto inglés escrito por Gauthier Map. Se dató en el siglo XII, constituyendo así la primera versión textual conservada. Esta datación, sin embargo, ha sido revisada y, en la actualidad, se fecha la composición de este poema en el siglo XIV, en una data posterior a los relatos franceses³⁸⁷. Se conservan, igualmente, al menos tres versiones de la leyenda en alemán, pero también son textos posteriores a los ejemplos franceses³⁸⁸. La datación se hace siguiendo criterios filológicos y paleográficos que nada tienen que ver con el método iconográfico.

En cuanto a los encuentros iconográficos³⁸⁹, los ejemplos más antiguos que conservamos son prácticamente contemporáneos entre sí y proceden de Francia e Italia³⁹⁰. El Encuentro más antiguo conocido es una miniatura francesa procedente de un poemario custodiado en la Biblioteca del Arsenal (fig. 26) que perteneció a María de Brabante³⁹¹. Se trata de una imagen que ilustra la leyenda de los tres vivos y los tres muertos, incluida en la colección de poemas. Se ha fechado entre 1280 y

³⁸⁴ La castellana *Dança General de la Muerte* incluye también a un eremita que actúa como intermediario entre la Muerte y el lector o espectador de la Danza, dirigiéndose directamente a él.

³⁸⁵ KÜNSTLE 1908, p. 33 ; GLIXELI 1914, p. 35 y ss.

³⁸⁶ ESPAÑOL BERTRÁN 1984, p. 60.

³⁸⁷ GONZÁLEZ ZYMLA 2011, p. 58.

³⁸⁸ GLIXELI 1914, p. 31 y s. ; KÜNSTLE 1908, p. 37 y ss. ; GONZÁLEZ ZYMLA 2011, p. 58.

³⁸⁹ Sobre el tratamiento artístico del Encuentro, *vid.* el catálogo elaborado por STORCK 1910. Textos que lo estudian son LONGPERIER 1845 ; LANGLOIS 1851 ; KASTNER 1852 ; ROTZLER 1961 ; COHEN 1973.

³⁹⁰ Sobre las miniaturas que acompañan a los poemas del encuentro, GLIXELI 1914, p. 37 y ss.

³⁹¹ Bibliothèque de l'Arsenal, 3142, fol. 311v.

1290³⁹². En esta representación, los tres vivos están imaginados de un modo homogéneo, de pie y ciñendo diadema. Sus vestimentas, peinado y postura son prácticamente idénticas. Demuestran su inquietud a través de su gestualidad. Dos vivos de la derecha se dan la mano, mientras que el de la izquierda entrelaza los dedos de sus manos en gesto de dolor. Uno de los vivos lleva un halcón sobre un brazo que alza, representado en un ángulo de noventa grados. Los muertos demuestran más variedad. Se trata de momias resacas. La primera, viste una mortaja raída por los bordes; la segunda, lleva un sudario con el que se cubre la cabeza y la tercera es una momia desnuda eviscerada. Hacen distintos gestos con las manos, alusivos al diálogo con los vivos buscando un cierto carácter especular. Otra antigua representación francesa es el fresco de la abadía de Mont Saint-Michel, un ejemplo temprano en la pintura mural francesa (fig. 27). Su datación no es precisa. Se ha fechado hacia mediados del siglo XIII, en todo caso en el último tercio del siglo. También se ha considerado la pintura de Sainte-Segolene de Metz, con una similar datación, desaparecida en 1896³⁹³.

En el arte italiano, el ejemplo más temprano que nos ha llegado es el fresco de la Catedral de Atri (fig. 28)³⁹⁴, de hacia 1260³⁹⁵. La pintura ocupa dos muros colindantes. En uno, se representa a los muertos, en un espacio mural limitado, generando una composición de marcada verticalidad. Los muertos se muestran aquí como dos momias rígidas³⁹⁶. El hecho de que en Atri se representen tan solo dos muertos en lugar de tres ha servido a Réau para defender la antigüedad de esta imagen y considerar una posible dependencia del tema iconográfico de la Epifanía³⁹⁷. Al igual que en el caso de los Reyes Magos, el número de muertos no aparecería fijado en las primeras fuentes escritas del tema. Quizá por contaminación con el tema de los Reyes Magos se aceptara el número de muertos en tres, unido a la simbología de este número y a los tres continentes conocidos en la época. El encuentro de los tres Magos transcurre, a su vez, en un cruce de caminos, representación idéntica a la del Encuentro. Sin rechazar una posible transmisión entre ambas imágenes, no hay que olvidar la posibilidad de que el número de muertos se fijase en tres al asimilarse a los tres vivos con los tres cadáveres, siendo estos su doble especular.

³⁹² ESPAÑOL BERTRÁN 1984, pp. 103-105, nota 2.

³⁹³ Así lo creyó GLIXELI 1914, p. 40.

³⁹⁴ SETTIS FRUGONI 1967, pp. 189-191 Existen otros ejemplos con dataciones anteriores, sin embargo, estas resultan más dudosas que la fecha dada para Atri. GONZÁLEZ ZYMLA 2020b, p. 482 y s.

³⁹⁵ GONZÁLEZ ZYMLA 2011, p. 53.

³⁹⁶ Esta idea es recogida por GONZÁLEZ ZYMLA 2011, p. 53, nota 9.

³⁹⁷ RÉAU 2000, p. 665.

Una de las momias mira al espectador y la otra hacia los vivos del muro frontero. Ambos unen las manos a la altura del vientre. Los vivos se representan en el muro siguiente, ocupando un espacio mucho mayor en el que predomina una composición horizontal. Los tres hombres van ricamente vestidos y están individualizados, diferenciándose entre ellos por la indumentaria, peinado, tocado y gestualidad. Se trata de figuras muy dinámicas que abren los brazos mostrando expresivamente su espanto ante la visión de los muertos. Detrás de ellos, hay dos pajes de menor tamaño que expresan su miedo a través de un lenguaje corporal perfectamente comprensible aún en la actualidad. Junto a ellos, los tres caballos, también espantados, están atados a un árbol, dando con ello sensación de ser una parada de descanso en medio de una cacería. Rëau considera que estos frescos constituyen necesariamente uno de los ejemplos más antiguos del tema. Se apoya en el hecho de que el artífice solamente representó dos muertos, en lugar de tres, alejándose de la fuente literaria de igual número de muertos. Considera que, a medida que evolucionó el tema artístico, el número de muertos se acabó fijando en tres, quizá para crear simetría con el número de vivos o acaso por contaminación con otros temas iconográficos como el de los Reyes Magos, expresando así la idea de lo universal³⁹⁸. Al igual que el número de Magos se estableció en tres, simbolizando que el mensaje de Cristo llegaba a los tres continentes conocidos (África, Asia y Europa), los tres muertos aluden al carácter universal de la muerte.

Aunque la temática es la misma, las formas de representación francesas más antiguas del encuentro difieren mucho del sistema figurativo italiano. Para empezar, en la primera predominan los ejemplos en miniatura mientras que en la segunda lo más habitual es la pintura mural. En aquella, los muertos se representan a la derecha de la composición, mientras que en esta lo hacen a la izquierda. En el encuentro italiano, los vivos suelen ir a caballo, mientras que en el francés predominan los ejemplos en los que van a pie. En la miniatura, además, los vivos aparecen temerosos pero dialogantes, mientras que en el fresco el miedo los hace estar despavoridos. La pintura de Atri muestra, además, las figuras anecdóticas de los pajes y el paisaje boscoso, mientras que el único elemento anecdótico en la versión francesa es el halcón, a fin de expresar la idea de que iban de caza. A nuestro juicio, las diferencias son tantas y tan señaladas que descartan la inspiración de ambos en un modelo común, ya sea artístico o literario tal y como había establecido la historiografía

³⁹⁸ RÉAU 2000, p. 665.

tradicional. Resulta interesante que, ya en los primeros ejemplos conservados, las variedades locales sean tan patentes³⁹⁹. Sin duda, la novedad formal a la hora de traducir el texto a la imagen se debe a que el tema no es doctrinal sino sapiencial y se adapta a la mentalidad del lugar que lo recibe.

La proximidad cronológica de los primeros ejemplos conservados ha llevado a dos tendencias historiográficas enfrentadas. Por una parte, están los partidarios de afirmar un origen literario del tema⁴⁰⁰, que consideran que las imágenes surgieron para ilustrar los poemas y progresivamente se fueron apartando de ellos. Los que defienden el origen artístico del tema, luego materializado en un soporte escrito, consideran que la popularidad de las representaciones del encuentro motivó la creación de la leyenda escrita, variable según las regiones, que partía de las inscripciones explicativas que a menudo acompañan la representación del tema⁴⁰¹.

De acuerdo con la datación propuesta para los frescos de Atri, estos son anteriores en cinco años a la versión I del encuentro literario francés⁴⁰². Esto parece implicar que el origen del tema literario está en la imagen, pero este no es el caso necesariamente, ya que lo más probable es que existieran textos anteriores que no hayamos conservado. La complicación reside no tanto en la datación de las obras sino en las diferencias que presentan los ejemplos más antiguos conservados. Admitiendo que la pintura de Atri (fig. 28) es el ejemplo iconográfico más antiguo del Encuentro que nos ha llegado, no sería en ningún caso la fuente de inspiración para los textos literarios conservados, ya que presenta numerosas diferencias y particularidades que no se reflejan en las versiones textuales. Igualmente, de existir una versión del poema anterior a las conservadas habiéndose perdido, que les sirviera de inspiración, no parece que las pinturas de Atri se basasen en ella teniendo en cuenta lo mucho que se apartan del texto. Con la información disponible en la actualidad, lo más prudente es admitir una distinta evolución del tema tanto en Italia como en Francia partiendo de un argumento aproximadamente común. Los encuentros italianos surgieron en la pintura en el siglo XIII. El tema iconográfico y el texto contenido en las filacterias promovió el desarrollo de una leyenda que englobase todos los elementos. En el caso francés, el origen del Encuentro sería literario, siendo las primeras representaciones del tema las miniaturas que

³⁹⁹ ESPAÑOL BERTRÁN 1984, p. 54.

⁴⁰⁰ Sobre un origen literario francés, *vid.* MÂLE 1952 ; GLIXELI 1914 ; GUERRY 1950.

⁴⁰¹ Sobre el origen iconográfico italiano del tema, *vid.* TENENTI 1977 ; BALTRUSAITIS 1983.

⁴⁰² Según la datación de los frescos de Atri propuesta por SETTIS FRUGONI 1967, pp. 189-191. Recogida por GONZÁLEZ ZYMLA 2011, p. 53. La datación para la versión I del poema es de GLIXELI 1914, p. 14.

acompañan a la leyenda escrita. Estas imágenes progresivamente se fueron independizando del texto hasta constituir un tema iconográfico en sí mismas ganando con ello plena independencia⁴⁰³. Según Francesca Español, el paso de la miniatura a la pintura mural no se dio en Francia hasta finales del siglo XIV⁴⁰⁴. Es probable que existiera un nexo común, ya sea artístico o literario, del que bebieran ambas versiones hasta que progresivamente adquirieron las particularidades que las acabaron diferenciando entre sí⁴⁰⁵. Estamos ante un ejemplo de la polémica propia de los estudios sobre iconografía que intentan dirimir si la fuente escrita genera la imagen o si la imagen, en los temas no doctrinales, precede a la fuente escrita.

Próxima a estas primeras representaciones conocidas del Encuentro estarían unas tablas pintadas con este mismo tema que no han llegado a nuestros días. La documentación conservada permite saber que Amadeo de Saboya V adquirió dos tablas en Londres en las que se representaba el Encuentro de los tres vivos y los tres muertos⁴⁰⁶. Dependiendo del autor, esta adquisición se fecha en 1295⁴⁰⁷ ó 1303⁴⁰⁸. Aunque la fecha de la compra fuera segura, es imposible saber con certeza el momento en el que se pintaron⁴⁰⁹. La pérdida de estas tablas resulta insoslayable para el estudio del Encuentro en el arte europeo, sin embargo, su sola mención permite sacar algunas conclusiones. De la proximidad en fecha de estos tres primeros encuentros iconográficos y de su dispersión geográfica se deduce que el tema estaba ya generalizado y popularizado en Europa porque de otro modo sería extraña la fluidez del intercambio. La variedad de soportes de estas tres piezas también avala esta idea, e incluso parece apuntar a que existieron ejemplos aún anteriores que se han perdido. Las imágenes, por tanto, tendrían difusión en Europa antes que los textos franceses conservados. Como ya se ha expresado, sin embargo, esto no significa necesariamente que la imagen precediera al texto, sino

⁴⁰³ SETTIS FRUGONI 1967, p. 166 ; ESPAÑOL BERTRÁN 1984, p. 67.

⁴⁰⁴ ESPAÑOL BERTRÁN 1984, p. 67.

⁴⁰⁵ ESPAÑOL BERTRÁN 1992, p. 57 considera probable que existiera un modelo italiano anterior, ya sea literario o iconográfico.

⁴⁰⁶ STORCK 1910 ; GLIXELI 1914, p. 41.

⁴⁰⁷ STORCK 1910.

⁴⁰⁸ GLIXELI 1914, p. 41.

⁴⁰⁹ Este hecho llevó a FREYHAN 1929 a teorizar que esta imagen, hoy perdida, pudo haber sido el modelo empleado por el miniaturista del Salterio de Robert de Lisle para el Encuentro, por lo que se consideró que esta miniatura era el ejemplo más antiguo de este tema iconográfico y, al menos quizá parece haber sido el más antiguo documentado, a pesar de que ya STORCK 1910, antes que él, hubiera considerado la miniatura inglesa como una copia, acaso réplica, de la francesa, cuya calidad es inferior. En la actualidad, esta hipótesis ha sido superada, ya que el códice se ha datado en una fecha posterior por FREEMAN SANDLER 1999. Un ejemplo más de lo poco fructíferos que resultan los debates basados simplemente en la opinión personal.

simplemente que se interrelacionan y se influyen mutuamente. La gran mayoría de ejemplos conservados son pinturas murales o miniaturas. Parece deducirse de este hecho que se trataba de un tema muy recurrente entre los pintores, por lo que seguramente también fue un tema muy representado en pintura sobre tabla en forma de retablos domésticos que no nos han llegado. Por otro lado, es probable que las tablas adquiridas por Amadeo de Saboya fueran fruto de una producción seriada, lo que explicaría la rápida difusión de este tema⁴¹⁰. En cualquier caso, sea como fuere, todas las hipótesis son razonables porque, al no conservarse estas pinturas, resulta verdaderamente imposible rastrear cuál fue su influencia.

Las representaciones del tema que se han conservado se datan entre los siglos XIII y XVI, pero este alcanzó su máximo esplendor en el siglo XIV y especialmente en el XV. En cuanto a su dispersión geográfica, la gran mayoría de ejemplos que han llegado a nuestros días procede de Francia, seguido de lejos por Inglaterra e Italia⁴¹¹. La abundancia de ejemplos da cuenta del éxito que debió tener el tema. El estudio de las representaciones del Encuentro conservadas ha permitido fijar dos grupos atendiendo a su iconografía⁴¹² arbitrariamente denominados el modelo francés y el modelo italiano, existiendo también un tercer modelo que podríamos denominar encuentros híbridos, donde se mezclan las características de ambos.

1. El modelo francés⁴¹³, es también conocido como “grupo Arsenal”, ya que sus representaciones se basan en la miniatura del códice conservado en la Biblioteca del Arsenal (fig. 26) anteriormente citada. A veces se llama a esta tipología “encuentro-diálogo”. Las representaciones francesas más antiguas del Encuentro responden a esta tipología. Siguen de cerca la leyenda según se describe en cuatro de los cinco poemas franceses conservados. La imagen normalmente se compone de manera especular: los tres vivos, habitualmente a la izquierda, se enfrentan a los tres muertos que aparecen a la derecha de la composición. El eje de simetría a menudo lo marca un crucifijo, indicando que la acción se desarrolla en un cruce de caminos, o un árbol, indicando un ambiente boscoso o agreste. Los hombres pueden ser tres jóvenes nobles o bien miembros de distintos estamentos sociales (religiosos, laicos o mezcla de ambos). Vivos y muertos están de pie, mirándose frente a frente, los

⁴¹⁰ ESPAÑOL BERTRÁN 1984, p. 69.

⁴¹¹ Se conservan 92 representaciones en Francia, 58 en Inglaterra, 16 en Italia, 13 en Alemania, 4 en Suiza, Países Bajos y Alemania y una en Suecia según FRANCO MATA 2002, p. 175.

⁴¹² ROTZLER 1961, pp. 73-123.

⁴¹³ SETTIS FRUGONI 1967.

últimos, a menudo, presentan distintos estados de putrefacción. Es raro que los vivos viajen a caballo, aunque existen algunos ejemplos de esta tipología. Los vivos suelen ir coronados y uno de ellos lleva un halcón en la mano. Este detalle parece tener un doble valor en su significación iconográfica al ser una alusión a la caza y un atributo que denota nobleza, única que ejercitaba las artes cinegéticas, empleado para demostrar el alto estatus social de los tres vivos⁴¹⁴. Una particularidad de esta tipología es la actitud de diálogo que mantienen los vivos con los muertos. Ambos grupos gesticulan con las manos y se miran, simbolizando de esta manera la conversación que mantienen.

2. El modelo italiano⁴¹⁵ es conocido también como “encuentro-meditación”. En este caso, no es una composición tan simétrica. Los vivos pueden aparecer de pie o a caballo y dejan de ser tres personajes de distintos estamentos sociales para convertirse en tres nobles que regresan de una cacería⁴¹⁶. Es probable que esta evolución tenga que ver con la representación del halcón en los ejemplos franceses. Aunque se trataba de un atributo de la nobleza, se interpretó de manera literal en el arte italiano⁴¹⁷. Los hombres se representan aterrorizados ante la visión de la muerte. Muestran este miedo de forma expresiva y a veces incluso huyen de los cadáveres. La idea fundamental es que no existe diálogo. Los muertos se representan tumbados en sus respectivos ataúdes. A menudo están en actitud pasiva, yacen inertes en sus sepulcros para que los vivos los observen. Pueden estar en el mismo estado de descomposición o en diferentes grados de putrefacción⁴¹⁸. En otros ejemplos, adoptan una actitud violenta, vuelven a la vida y salen de la tumba para perseguir a los vivos, a veces incluso con armas. La acción se suele desarrollar en un bosque, sugerido a través de la representación de uno o varios árboles⁴¹⁹. El modelo iconográfico italiano es más flexible que el francés, está abierto a introducir novedades⁴²⁰. Es frecuente la representación de los pajes que acompañan a los cazadores⁴²¹, los lebreles que asisten a la caza y el halcón, ya presente en los encuentros franceses, se

⁴¹⁴ ESPAÑOL BERTRÁN 1984, p. 57.

⁴¹⁵ Este grupo ha sido estudiado por SETTIS FRUGONI 1967, p. 173. Sobre los encuentros italianos, *vid.* GUERRY 1950.

⁴¹⁶ El ejemplo más antiguo es probablemente el de Santa María de Vezzolano, de 1354. *Vid.* RAGUSA, SALERNO 2003.

⁴¹⁷ ESPAÑOL BERTRÁN 1984, p. 64.

⁴¹⁸ GLIXELI 1914, p. 39.

⁴¹⁹ Esto tiene que ver con el carácter liminar del bosque, lugar donde a menudo se desarrollan los encuentros fantásticos en la literatura, ESPAÑOL BERTRÁN 1984, p. 64. También puede tener que ver con el hecho de que los vivos se representen como cazadores. La autora alude, además, al carácter del caballo como animal psicopompo para la mentalidad medieval.

⁴²⁰ ESPAÑOL BERTRÁN 1984, p. 59 ; GONZÁLEZ ZYMLA 2011, p. 54.

⁴²¹ Figuras que ya se representan en el primer encuentro italiano de Atri.

echa a volar, tan asustado como los hombres.

Lo más interesante de la versión italiana es la inclusión de un ermitaño que actúa de intermediario entre vivos y muertos, moviendo a los cazadores a reflexionar sobre su vida. Las representaciones artísticas a veces incluyen una ermita en forma de pequeña construcción o cueva. El eremita aparece ya en la pintura de Atri (fig. 28), considerada el Encuentro más antiguo que nos ha llegado frente a la violencia de los muertos que vuelven a la vida, el eremita añade calma y quietud. Este personaje solo aparece en el poema V, que es muy posterior a las representaciones iconográficas, por lo que seguramente el autor lo tomase de las imágenes. Su origen es difícil de explicar. La tradición lo ha identificado con san Macario⁴²², quizá por el episodio de su hagiografía a la que se ha aludido previamente. Esta identificación, sin embargo, es arbitraria, de modo que sería más correcto hablar de un ermitaño, más que de san Macario. La copia del poema V de mano de Guy de Marchant, donde se incluye al ermitaño para reforzar el carácter aleccionador, contribuyó a la popularidad de este personaje en el arte. El poema incluía un grabado que se basaba en la representación del tema que se encontraba en el hoy desaparecido Cementerio de los Inocentes de París, acompañando el mismo tema y la Danza Macabra⁴²³. Este grabado, copiado una y otra vez, propició la penetración de la figura del eremita en el arte francés.

3. Los encuentros mixtos⁴²⁴ combinan características de las modalidades supuestamente francesa e italiana y digo supuestamente porque en realidad no tiene límites geográficos claros. Así, el *Salterio de Bonne de Luxemburgo* (fig. 29) se considera el primer encuentro francés en representar a los vivos a caballo⁴²⁵, característica propia del encuentro supuestamente italiano. En Francia se conserva solo un ejemplo de los vivos dentro del ataúd, en Notre-Dame de Calirvaux en Metz y uno en el que está el eremita, en Meslay-le Grenet⁴²⁶. De 1354 es el Encuentro de Vezzolano (fig. 41)⁴²⁷, considerado la representación italiana más antigua en representar a los muertos en pie en lugar de en sus sepulcros como si estuvieran volviendo a la vida. Su datación se conoce gracias a la inscripción

⁴²² STORCK 1912, p. 249.

⁴²³ MÂLE 1952, p. 129.

⁴²⁴ ROTZLER 1961, p. 167 y ss.

⁴²⁵ ESPAÑOL BERTRÁN 1984, p. 89 ; RODRÍGUEZ ASTUDILLO 2007, p. 143, nota 119.

⁴²⁶ FRANCO MATA 2002, p. 175.

⁴²⁷ RAGUSA, SALERNO 2003.

que lo acompaña⁴²⁸. A esta categoría pertenecen todos los Encuentros peninsulares conservados y es por esta razón que su aceptación en el arte ibérico parece haberse producido vía Francia, acaso a través del Camino de Santiago.

Con independencia de su ámbito geográfico, el tema del encuentro de vivos y muertos adquirió variedad y riqueza a lo largo del tiempo. Los personajes vivos pueden representarse como reyes o príncipes coronados, como miembros del clero, como nobles cazadores o como representantes de distintos estamentos sociales, indicando, en este último caso, la naturaleza universal de la Muerte, que se lleva a todos por igual. Es interesante señalar la existencia de códigos visuales indumentarios que indican que los vivos visten a la última moda, quizá expresando así su vanidad y regocijo en la experiencia corporal. El sentido final es en todo similar al de la Danza Macabra. En cuanto a los Muertos, estos se empiezan a representar en distintos estadios de putrefacción, habitualmente hay un muerto reciente, un cadáver medio putrefacto y un esqueleto. González Zymla ha asociado esto a las epidemias, no solo a la de Peste Negra, que azotaron el continente europeo en los siglos XIV y XV. La visión constante de cadáveres en proceso de degradación proporcionó un modelo progresivamente más naturalista a los artífices⁴²⁹.

Una interesante novedad en el tema la introdujo el *Libro de Horas de María de Borgoña* (fig. 30), hija de Carlos el Temerario⁴³⁰. En este caso, el Encuentro se representa a página completa. Desde un punto de vista formal, este elemento es consecuencia de una hibridación del modelo francés e italiano. La escena transcurre en un cruce de caminos y los cadáveres persiguen violentamente a los vivos. La innovación más relevante consiste en que uno de los tres vivos es una mujer, haciéndose eco de que la muerte afecta por igual a hombres y mujeres y que las mujeres también participaban de las cacerías. Se trata, quizá, de una representación de la propia María de Borgoña, que murió en 1482 al caerse de su caballo durante una cacería. La mujer de la miniatura lleva un tocado cónico similar al que aparece en algunos retratos identificados como imágenes de la duquesa de Borgoña⁴³¹. Muy dependiente de esta miniatura es la representación del Encuentro del *Libro de Horas de Juana I de Castilla*, de inicios del siglo XVI, realizado por Gerard Horenbout y Sanders Bening. En él también

⁴²⁸ ESPAÑOL BERTRÁN 1984, p. 89.

⁴²⁹ GONZÁLEZ ZYMLA 2011, p. 54.

⁴³⁰ Berlin, Kupferstichkabinett-SMPK, MS 78 B 12, fol. 220v.

⁴³¹ GONZÁLEZ ZYMLA 2011, p. 62, nota 48.

se representa a una mujer entre los vivos, aunque, en este caso, su tocado es distinto, adaptándose a la moda castellana del momento, montada a la amazona sobre el caballo. El carácter no doctrinal del tema del Encuentro de vivos y muertos, al flexibilizar la iconografía, adapta la imagen a quien encarga la obra o a quién la va a recibir, en los casos que acabamos de citar, poderosas mujeres.

En cuanto a los soportes, lo más frecuente es que el Encuentro aparezca en pinturas murales, normalmente en el muro occidental de los templos, sobre todo, asociándose a espacios de uso funerario, pudiendo aparecer también en claustros, cementerios y, desde la epidemia de Peste Negra del siglo XIV, en las capillas penitenciales de los hospitales⁴³². Que este sea el soporte predominante en la actualidad no significa que no existiera el tema en otros soportes que se hayan perdido. Desde su origen, el tema se representó con asiduidad en la miniatura, primero en los poemarios y, más tarde, en Libros de Horas, acompañando al Oficio de Difuntos. Algunos ejemplos notables son las *Pequeñas horas* (fig. 31)⁴³³ y las *Muy Ricas Horas* del Duque de Berry (fig. 32)⁴³⁴, el *Libro de Horas de Bonne de Luxemburgo* (fig. 29)⁴³⁵ y el *Salterio de Robert de Lisle* (fig. 33)⁴³⁶. Estas miniaturas tenían una naturaleza admonitoria, lo mismo que los Encuentros presentes en pintura mural y escultura. Sin embargo, en este caso, se trataba de una advertencia particular al lector, persona de un alto estatus social y económico. La naturaleza de estas obras facilita su transporte, por lo que contribuyeron a la difusión del tema a lo largo de Europa. Tradicionalmente se consideraba que las miniaturas sirvieron de inspiración a los artífices de la pintura mural, sin embargo, en la actualidad, se admite una influencia mutua entre los resultados artísticos de ambos soportes⁴³⁷.

Las representaciones escultóricas del Encuentro, por otra parte, no son tan frecuentes. El Duque de Berry mandó esculpir este tema sobre las puertas de acceso al Cementerio de los Inocentes de París en 1408, en recuerdo de su sobrino, el duque Luis de Orléans, que había sido asesinado en 1407. Se trata de una metáfora, Luis de Orléans encontró la muerte de forma tan fortuita como los tres vivos encontraron a los tres muertos. El mismo comitente tenía, además, un rico códice con una

⁴³² De acuerdo con GONZÁLEZ ZYMLA 2011, p. 66.

⁴³³ BNF Ms. lat. 18014, fol. 282r. Vid. MEISS 1967, pp. 155-193.

⁴³⁴ Bibliothèque du Château de Chantilly, Ms. 65, fol. 86v. Vid. LONGHORN, CAZELLES 1969.

⁴³⁵ MET, n° 69.88, fols. 321v-322r. Vid. INGEBRETSON LERMACK 1999.

⁴³⁶ Ms. Arundel 83, fol. 127. Vid. FREEMAN SANDLER 1999.

⁴³⁷ GONZÁLEZ ZYMLA 2011, p. 61.

miniatura que representaba este tema⁴³⁸. Al ser frecuente en ámbitos funerarios, resulta sorprendente que aparezca en contadas ocasiones en el arte sepulcral⁴³⁹. Es posible que se representase en el monumento funerario del cardenal La Grange de Avignon, sepulcro con yacente en la tapa y *transi* en el frontal (fig. 20). El resto de los lados de la caja se decoraban con relieves de la Infancia de Cristo y del ciclo mariano. Sobre la tapa, se representaron varias cabezas en diferentes estados de putrefacción que podían haber sido parte de un encuentro de los tres vivos y los tres muertos⁴⁴⁰. Sin embargo, se trata de una identificación dudosa, ya que solo se conservan algunos fragmentos de la pieza, así como un dibujo de esta, no del todo clarificadores. El sepulcro de Adelaïs de Champagne en Saint-Jean de Joigny presenta un relieve representando el relato de la historia de Barlaam y Josafat, cuyo mensaje deriva y coincide con el Encuentro⁴⁴¹. En contraste con esta supuesta escasez de encuentros en el arte funerario europeo, en la Península Ibérica se conservan dos ejemplos escultóricos del Encuentro que decoran sepulcros. Sus diferencias formales e iconográficas y su lejanía cronológica y geográfica rechazan la existencia de un modelo anterior común para ambas.

Varios autores⁴⁴² han sugerido la posibilidad de un remoto origen oriental para esta leyenda, lo que ha suscitado una polaridad de opiniones con argumentos convincentes en uno y otro sentido⁴⁴³. Los defensores de la procedencia oriental del encuentro consideran que el origen último del tema se halla en la leyenda de los cuatro encuentros del príncipe Siddharta Gautama. Es posible que este relato, recogido en el canon Palí, fuera el germen de la leyenda medieval, que fue modificándose hasta convertirse en el Encuentro de los tres vivos y los tres muertos. Baltrusaitis fue un paso más allá, considerando que puede existir una relación formal entre el modo occidental y oriental de interpretar el tema, vinculando las pinturas procedentes de cuevas budistas con las representadas en algunos conventos franciscanos⁴⁴⁴. Glixeli⁴⁴⁵, por otra parte, consideró que la inspiración pudo estar en los relatos de apariciones de fantasmas de la Antigüedad grecolatina. En el contexto clásico, se conserva un relieve en Cumas que muestra a tres habitantes del Eliseo

⁴³⁸ *Muy Ricas Horas del Duque de Berry*, Musée Condé, Ms. 65, fol. 86v. LONGHORN, CAZELLES 1969.

⁴³⁹ ESPAÑOL BERTRÁN 1984, p. 70.

⁴⁴⁰ MC LEE MORGANSTERN 1973.

⁴⁴¹ BINSKI 1996, p. 135.

⁴⁴² El primero en proponerlo KÜNSTLE 1908. Esta idea fue recogida por TENENTI 1977 ; BALTRUSAITIS 1983 ; GUERRY 1950 ; GONZÁLEZ ZYMLA 2011 ; 2019. Este punto también ha sido discutido por STORCK 1910.

⁴⁴³ Sintetiza el estado de la cuestión ROTZLER 1961.

⁴⁴⁴ BALTRUSAITIS 1983. Esta idea también la recoge GONZÁLEZ ZYMLA 2011, p. 67.

⁴⁴⁵ GLIXELI 1914, p. 24 y ss. Sobre las apariciones en la Antigüedad, *vid.* LECOUEUX 1999.

enfrentados con tres cadáveres danzantes, acaso un posible precedente iconográfico del tema artístico que nos ocupa⁴⁴⁶.

Es posible que este relato espiritual pasase al terreno de lo literario en Persia, transmitiéndose de manera oral a través de las rutas comerciales hasta llegar a Occidente, siendo, como es lógico, muy difícil rastrear la evolución formal del relato precisamente por su oralidad. A lo largo del tiempo, la leyenda sufrió alteraciones, adaptándose al gusto del oyente. Hemos de pensar que la leyenda adquirió soporte escrito mucho tiempo después de que su potencial público se hubiera familiarizado con ella⁴⁴⁷. Parece que un eslabón en la misma fue el poema del encuentro del príncipe Norman con los muertos en un cementerio, del autor árabe Adi, que vivió hacia 580⁴⁴⁸. El poema narra cómo el príncipe Norman de Hira, amante de los placeres terrenales, acabó una noche en un cementerio y los cadáveres le advirtieron: “Fuimos lo que tú eres y tú serás lo que nosotros somos”. Esta advertencia, casi idéntica a la que está documentada en los epígrafes latinos, llevó a Norman a cambiar su conducta y a centrarse en la vida espiritual. Este encuentro entre un rey y varios cadáveres — habitualmente tres— es relativamente frecuente en la literatura islámica con un fin aleccionador. Este relato sintetiza algunas de las ideas básicas del Encuentro de los tres vivos y los tres muertos, como la admonición ante el pecado del orgullo y la contraposición del cuerpo vivo y el muerto putrefacto a través del diálogo entre ambos. La advertencia de los muertos es idéntica a la que se halla en el arte y epigrafía macabros en Europa. En el arte islámico carecemos de ejemplos figurativos. Otra versión del relato de Siddhartha que tuvo gran popularidad en el mundo medieval fue la leyenda de Barlaam y Josafat, recogida en el *Speculum Humanae Salvationis* de Vicente de Beauvais⁴⁴⁹ y en la Leyenda Dorada de Santiago de la Vorágine⁴⁵⁰. El hijo del rey de la India, Josafat, está recluido por su padre en un palacio rodeado de todo tipo de placeres. Sin embargo, es instruido en el ascetismo por Barlaam. La visión de un cadáver humano le hace reflexionar al príncipe sobre la caducidad de la vida. Estos episodios tienen reflejo en el arte a través de las miniaturas que acompañan los textos. Un códice miniado de procedencia italiana que se conserva en la Biblioteca Nacional ilustra estos

⁴⁴⁶ Así lo propone GONZÁLEZ ZYMLA 2011, p. 68.

⁴⁴⁷ GONZÁLEZ ZYMLA 2011, p. 67.

⁴⁴⁸ Recogido por GONZÁLEZ ZYMLA 2011, p. 67 ; 2020b, p. 480 y s.

⁴⁴⁹ Libro 16, caps. I-LXIV.

⁴⁵⁰ *Leyenda Dorada*, cap. CLXXX.

temas⁴⁵¹. En el folio 6r se representa el encuentro con el cadáver (fig. 34). La escena transcurre en un exterior frondoso. A la izquierda de la composición, un jinete, presumiblemente Josafat, con un desarrollado tocado de color rojo, se encuentra con el cadáver, que se trata de un cuerpo ensangrentado, aún sin signos de descomposición, como es frecuente en los temas del arte macabro. En la parte derecha de la miniatura, un grupo de cinco jinetes observa la escena desde la distancia. En la parte baja de la miniatura se representa a varios lebreles, indicando que se trata del regreso de una cacería. El detalle de los perros es constante en las representaciones del Encuentro de vivos y muertos.

El folio 10r muestra el encuentro con el ermitaño (fig. 35). Este se representa como un anciano de larga barba cana y bífida vestido con ropajes de tejido basto, se apoya sobre un bastón. Esta figura se enfrenta a la de los tres jinetes ricamente vestidos, el central, coronado, señala con el dedo al ermitaño en un gesto de extrañeza. Existen varias similitudes de estas escenas con las representaciones del Encuentro, por lo que es posible que este tema iconográfico sea un precedente directo de los Encuentros italianos, cuanto menos, nos parece clara la relación. Ya en Occidente, puede que haya cierta relación entre el Encuentro de los tres vivos y los tres muertos y el tema de la coincidencia del rey y el eremita en soledad, procedente de la literatura hagiográfica de origen monástico⁴⁵².

La transformación definitiva de estos relatos hasta convertirse en el Encuentro es una incógnita porque hemos perdido los puntos intermedios de ese viaje literario e iconográfico. Es posible que los textos franceses se basasen en modelos literarios anteriores, pero las particularidades locales del tema, a las que se aludió anteriormente, ya desde sus inicios, parecen rebatir esta idea. Es posible que el núcleo primitivo fuera incorporando y eliminando elementos del relato según los gustos de quiénes lo escuchaban en cada versión propios en cada región⁴⁵³. También es probable que la leyenda oriental tuviera una tradición oral previa de la que acabaron derivando todas, lo que explicaría las diferencias geográficas que se advierten en la literatura y el arte. Cabe la posibilidad de que esta leyenda se difundiera, además, desde el púlpito, en una especie de oralidad doctrinal⁴⁵⁴. También es posible que se transmitiera a través del Mediterráneo, llegando de la literatura islámica al

⁴⁵¹ BNE (Res/239).

⁴⁵² ESPAÑOL BERTRÁN 1984, pp. 59 y 60.

⁴⁵³ ESPAÑOL BERTRÁN 1984, p. 65.

⁴⁵⁴ ESPAÑOL BERTRÁN 1984, p. 66.

arte italiano⁴⁵⁵. Baltrusaitis⁴⁵⁶ defendió que la representación de los cadáveres en tres estadios de descomposición existía también en el mundo oriental y podía derivar de ella. Sin embargo, comparto la opinión de González Zymła en que el arte occidental pudo llegar a esta solución por su cuenta, a partir de la familiar observación de los cuerpos muertos precisamente durante la epidemia de Peste Negra⁴⁵⁷.

El Encuentro artístico, a raíz de su popularidad, se fue tipificando. Pronto proliferaron los encuentros híbridos. El tema, que en un comienzo era una reflexión sobre la *vanitas*, pasó a tener un sentido puramente macabro, es decir, pasó de ser una historia con un contenido moral a ser un simple relato sobrecogedor de miedo, adquiriendo cada vez más protagonismo los cadáveres en descomposición, asumiendo paulatinamente un rol más activo, hasta llegar a perseguir a los vivos de manera violenta, asemejándose a las representaciones de la Muerte personificada y del Triunfo de la Muerte, que atacan con armas a los vivos. El Encuentro gozó de un gran éxito en los *Libros de Horas*, donde a menudo se representa ilustrando el *Oficio de Difuntos*, aunque la máxima difusión de este tema fue a través de la ya aludida edición de la *Danse Macabre* de Guyon de Marchant, en la que se incluía este relato. Su éxito como variante textual impresa, garantizó su éxito iconográfico en el siglo XVI. En Italia, Inglaterra y España se conservan encuentros de finales del siglo XIII y principios del XIV y un menor número de ellos del siglo XV. En Francia y Alemania sucede lo contrario, habiendo un número reducido de encuentros tempranos, el tema alcanzó un gran desarrollo en los siglos XV y XVI⁴⁵⁸.

En Inglaterra⁴⁵⁹, el tema del Encuentro de los tres vivos y los tres muertos muestra una considerable dependencia del arte francés, quizá debido a la relación entre sus casas reales, aunque no por ello carece de particularidades. En muchos casos, los vivos se identifican a través de las inscripciones conservadas como descendientes directos de los muertos, que serían sus antepasados⁴⁶⁰. Este cambio podría deberse al deseo de hacer ganar en dramatismo al Encuentro. Predominan,

⁴⁵⁵ GONZÁLEZ ZYMLA 2011, p. 58 ; 2019, p. 19.

⁴⁵⁶ BALTRUSAITIS 1983.

⁴⁵⁷ GONZÁLEZ ZYMLA 2011, p. 54. También es de esta opinión INFANTES 1997, p. 110.

⁴⁵⁸ FRANCO MATA 2002, p. 175.

⁴⁵⁹ Sobre los encuentros en el arte inglés, *vid.* STORCK 1912.

⁴⁶⁰ FRANCO MATA 2002, p. 175 ; GONZÁLEZ ZYMLA 2011, p. 62.

además, los encuentros con los personajes vivos de pie⁴⁶¹, respondiendo a la tipología del Encuentro diálogo, aunque existen también ejemplares que se adscriben a la variedad italiana del tema con los vivos a caballo y los muertos en sus sepulcros. Desgraciadamente, el aniconismo de la reforma anglicana provocó la pérdida de numerosos ejemplos en pintura y escultura⁴⁶², lo que solo permite hacerse una idea parcial de sus variantes iconográficas. En Alemania y Europa Central, los encuentros conservados son más tardíos, aunque hay ejemplos del siglo XIV, la mayoría son del siglo XV⁴⁶³. Al tratarse de imágenes de cronología tardía, conviven las características de los modelos francés e italiano e incluso se fusionan. Lo más habitual es que los vivos viajen a pie, exactamente igual que en Inglaterra⁴⁶⁴.

En los reinos de la Península Ibérica, se han conservado varias imágenes de este tema. La mayoría responden a la tipología del Encuentro mixto, habiendo algunos ejemplares de cronología muy temprana. A pesar del buen número de ellos conservados, no se han descubierto Encuentros literarios. Se conservan en la Península tres encuentros escultóricos: un capitel de la portada de la iglesia de Santa María del Mar, el frontal de un sepulcro procedente de la iglesia parroquial de Fraga y un relieve del sarcófago de Pedro Vélaz de Guevara. En pintura mural, se conserva un encuentro en el atrio del castillo calatravo de Alcañiz, otro en la iglesia de San Juan y San Pablo de Peñafiel y un tercero en la iglesia de Ujué. En este estudio se analizará otra posible pintura de este tema procedente de la iglesia de San Martín de Ecay. Sobre todos ellos hablaremos en la presente investigación. Es probable que existieran ejemplos que han desaparecido o que el *dit* se transmitiera aquí de manera oral. Es igualmente posible que el desarrollo del tema en los reinos peninsulares se diera prioritariamente a través de las imágenes. Esto explicaría por qué en Castilla y Navarra parece haber una vinculación mayor con los modelos franceses mientras que en Aragón, por su mayor cercanía, se relacionan con los encuentros italianos⁴⁶⁵. Este hecho arroja muchas dudas sobre la penetración del tema en la Península. La gran variedad de los encuentros hispanos, así como las marcadas diferencias en los programas iconográficos donde se integran y el soporte que presentan, en algunos casos, con respecto a los ejemplos europeos conservados, hacen que el panorama resulte aún incierto

⁴⁶¹ FRANCO MATA 2002, p. 175.

⁴⁶² GONZÁLEZ ZYMLA 2011, p. 62.

⁴⁶³ GONZÁLEZ ZYMLA 2011, p. 63.

⁴⁶⁴ FRANCO MATA 2002, p. 175.

⁴⁶⁵ Como ya apunta GONZÁLEZ ZYMLA 2011, p. 64.

y precisamente esa falta de referentes lo hace también más estimulante.

La danza macabra

La Danza macabra es un tema iconográfico que consiste, en su significación más simple, en un número variable de personajes vivos y muertos que bailan juntos y hermanados. He preferido el término Danza Macabra ya que lo considero más preciso que las denominaciones Danza de la Muerte o Danza de los Muerte, ya que cada una de ellas se refiere a una tipología iconográfica distinta, estando la primera formada por personajes vivos que bailan con la Muerte personificada y la segunda por personajes vivos y cadáveres animados. El término Danza Macabra, además, no solo engloba estas dos tipologías, sino que incluye otros tipos de danza, como el baile de los vivos en torno a un cadáver. Puede representarse un único cadáver animado que ha de entenderse como la Muerte personificada, en cuyo caso adquiere los atributos propios de las representaciones de la Muerte activa ya descritos. La muerte invita a los vivos a bailar, a menudo dirigiéndose a ellos con duras palabras. En algunas ocasiones, la Muerte se sustituye por un cadáver inanimado que es, en realidad, un *transi* en proceso de putrefacción. En este caso, el muerto no invita a los vivos a bailar, sino que los vivos bailan a su alrededor y permanece inerte, de modo que únicamente lleva a la reflexión del espectador sobre la fugacidad de la vida. Lo más habitual, no obstante, es la representación de varios muertos, todos idénticos o con distintos atributos, que actúan como emisarios de la Muerte o como dobles especulares del vivo en el otro mundo. Por lo general, los vivos se quedan inmóviles ante la presencia de la muerte y se resisten a participar del baile. Contrasta esa rigidez con los enérgicos cadáveres, llenos de ritmo, que les invitan a bailar e interactúan con ellos. Se invierte, así el orden natural, en el que el muerto se caracteriza por la rigidez y el vivo por el dinamismo y la vitalidad del movimiento. La propia danza constituye una ironía ya que es terrible, al contrario de la sensación de gozo, alegría y optimismo que se supone expresa el acto de bailar.

El número de vivos en este tema iconográfico es variable y muy flexible. Normalmente son múltiplos de tres, al haber tres estamentos y ser la Danza Macabra un reflejo de la estructura de la sociedad estamental. Los vivos aparecen habitualmente en grupos de seis, nueve, doce, veinticuatro

o cuarenta y cinco personajes. Las danzas más reducidas suelen incluir nueve figuras, tres por cada estamento⁴⁶⁶. Frecuentemente, los vivos son una sucesión de personajes del clero y del ámbito secular ordenados siguiendo la estricta jerarquía de los grupos sociales de los estamentos medievales, alternando siempre un muerto danzarín entre un miembro del clero y un personaje laico. Los personajes se identifican a través de sus atributos, que corresponden con su dignidad, oficio, religión o papel que juegan en la sociedad⁴⁶⁷. Así, el Papa, máximo poder espiritual en la Tierra, aparece representado con la triple corona o tiara, las bulas y el báculo mientras que el campesino con aperos de labranza (mallas, arados, azadones...). La iconografía del rey es especialmente interesante, ya que varía según el país, adquiriendo los símbolos y emblemática propios de cada familia real⁴⁶⁸. A veces, se incluye en la danza a miembros de minorías religiosas o étnicas, como judíos y musulmanes. También figura, en algunos casos, un bebé, que aún no ha pecado y que no es consciente de la jerarquía estamental y apenas ha podido disfrutar de la vida. Quizá su presencia esté en relación con la alta tasa de mortalidad infantil en la Edad Media. La gran variedad de los personajes de la danza alude a la universalidad de la muerte, que es niveladora y llega a todos por igual, independientemente de su estatus económico y social o de su edad, dando cuenta, además, de la futilidad del éxito y los bienes terrenales. Al llevarse a los personajes según la jerarquía, se establece una relación entre opuestos típica del arte medieval: la Muerte que arrebató la vida es opuesta a Dios, que la otorga a través de la promesa de la redención⁴⁶⁹. Aunque se suele considerar este tema iconográfico como una revancha de los pobres frente a los ricos, —y en parte así es dada la ironía con que los temas son tratados—, no deja de ser significativo que la Muerte se lleve junto a los personajes más poderosos, a los menos relevantes, lo que sugiere una cierta desigualdad aún después de la vida y es que la iconografía subraya que la muerte se comporta sin piedad con todos.

En su origen, las danzas macabras estaban integradas únicamente por personajes vivos masculinos. Las danzas mixtas no surgieron hasta el siglo XV. Las mujeres que se incluyen en la danza suelen ser el doble femenino de la imagen masculina representada, así, el emperador va acompañado de la emperatriz, el rey va seguido de la reina, el abad de la abadesa, etc. La mujer siempre va después

⁴⁶⁶ GONZÁLEZ ZYMLA 2014, p. 28.

⁴⁶⁷ GONZÁLEZ ZYMLA 2015.

⁴⁶⁸ GONZÁLEZ ZYMLA 2014, p. 28 ; 2015, p. 84.

⁴⁶⁹ De acuerdo con la interpretación de DEYERMOND 1970.

del hombre subrayando la idea de subordinación, tal y como corresponde a la jerarquía social de las Edades Media y Moderna. Normalmente las danzas mixtas incluyen un número menor de personajes femeninos que masculinos. Sus atributos denotan distintos arquetipos de la mujer en la Edad Media que han sido analizados desde la perspectiva de género: la monja, la madre, la doncella... Guyot Marchant publicó la primera danza completamente femenina en 1485 en el *Miroir Salutaire*⁴⁷⁰. Este texto incluía, además, una danza masculina, en la que se integraba un Encuentro de los tres vivos y los tres muertos. Los tres textos se ilustraban con xilografías de modo que esas estampas han servido para resolver la composición de relieves, pinturas y toda clase de obras. Como es bien sabido, las estampas proporcionaban a los artistas modelos que aseguraron la proyección en el tiempo de esta clase de obras. En 1491, el mismo impresor publicó una edición más depurada que contenía un número mayor de imágenes, *La danse macabre des femmes* (figs. 36 y 37)⁴⁷¹. Se basaba en una danza conocida a través de varios poemas anteriores, uno de ellos atribuido a Martial d'Auvergne, de hacia 1470 o 1480⁴⁷². La danza de mujeres de Marchand se componía de treinta parejas de mujeres con su doble muerto bailando. Incluía arquetipos femeninos como la anciana, la bruja o la loca.

El tema iconográfico de la Danza Macabra se suele ambientar en una pradera florida, comparando el carácter efímero de la vida con la fugacidad de la floración de la hierba y las flores que en ella se crían. Este campo suele contener huesos humanos simulando a veces la idea de un camposanto de tierra removida. González Zymla relaciona este paisaje con el salmo 23, la pastoral celeste, que se leía en la misa de difuntos y con el salmo 103 que compara la vida con la belleza efímera de las flores⁴⁷³. La danza también puede transcurrir en un espacio funerario, normalmente un atrio cementerial con *charniers*, —entendido este término en el sentido medieval bajomedieval, es decir, como las galerías que recorrían el patio de la iglesia y que estaban coronadas por osarios—, o con un paisaje desolado coherente con el pesimismo que se presupone a la muerte. A veces se completa con una o varias escenas previas en las que los muertos emergen de sus tumbas o, más frecuentemente, de un osario, como es el caso de las xilografías de este tema de Michael Wolgemut de 1493 empleadas en la Crónica de Nüremberg (fig. 38)⁴⁷⁴. Los cadáveres tocan instrumentos musicales, entre los que

⁴⁷⁰ BNF RES-YE-189.

⁴⁷¹ BNF RES-YE-86.

⁴⁷² Citado por TENENTI 1977, p. 145.

⁴⁷³ GONZÁLEZ ZYMLA 2014, p. 27.

⁴⁷⁴ FÜSSEL 2001.

predominan los de viento y percusión, creando sensación de estruendo y fiesta popular⁴⁷⁵. La música de cámara palaciega solía interpretarse con cuerda, siendo suave y delicada. La música apoteósica, de desfile o de triunfo, suele marcar el paso con el ritmo percusivo. Los instrumentos elegidos para acompañar la Danza Macabra son coherentes con esta iconografía. Las danzas complementan su significado con una serie de inscripciones, normalmente en lengua vulgar, expresadas en verso y rimadas, para que fueran fáciles de recordar por parte del fiel a manera de sentencias. La Muerte lanza un mensaje de carácter universal y admonitorio para los vivos. Se incluye, además, una breve estrofa que acompaña a cada personaje invitándole a la danza, con alusiones mordaces a los pecados y vicios propios de su dignidad u oficio, vistos siempre con ironía y humor.

Las primeras danzas se representaron sobre soporte mural, y estaban habitualmente relacionadas con ámbitos funerarios. En el siglo XV, se popularizaron las representaciones en miniatura, especialmente en *Libros de Horas*, ilustrando el *Oficio de Difuntos*. Posteriormente, las danzas se difundieron mediante la xilografía, bien anexos a los libros sapienciales, bien en forma de hoja volandera. Esta evolución de los soportes es análoga a la del Encuentro y se interrelaciona con él.

Atendiendo a la disposición de los personajes, las danzas macabras pueden dividirse en distintas tipologías.

1. Danzas procesionales de vivos y muertos: Estas danzas consisten en una hilera de personajes vivos, dispuestos en estricto orden jerárquico, alternando miembros del clero y personajes del mundo secular con cadáveres animados que avanzan como si fuera una procesión, idea precisamente de la que toman el nombre. Estas comitivas pueden ir encabezadas por la Muerte en forma de cadáver como parece que ocurría en la pintura del desaparecido convento de Santa Eulalia de Pamplona⁴⁷⁶, o bien se dirigen hacia una figura que les aguarda en actitud de recibirles Como en la fachada del *Oratorio dei Disciplini* de Clusone (fig. 39)⁴⁷⁷. Una variedad de esta tipología es la que presenta a los personajes de manera lineal con los brazos entrelazados, haciendo una especie de danza encadenada. Quizá debiéramos hablar de un baile de hermandad. Existen también danzas de esta

⁴⁷⁵ GONZÁLEZ ZYMLA 2014, p. 27.

⁴⁷⁶ ITURRALDE Y SUIT 1911b ; 1911a.

⁴⁷⁷ SCANDELLA 2016.

tipología en las que se alternan las figuras de los vivos con cadáveres rígidos animados, como es el caso del Clusone o la de la iglesia de Santa Maria delle Lastre en Beram (Croacia) de 1474 (fig. 40)⁴⁷⁸.

2. Danzas circulares: En esta tipología iconográfica, un grupo de personajes bailan en corro, a menudo cogidos de las manos o encadenando sus brazos. La Muerte personificada es, frecuentemente, uno más de los danzantes, aunque también puede haber varios muertos intercalados entre las figuras vivas, que, en este caso concreto, no son exactamente sus dobles. A veces, incluso, hay representaciones en las que los vivos bailan en torno a un *transi* situado en el centro del corro en una suerte de baile de hermandad. Como es lógico, el *transi* central no participa de la danza, subrayando con ello el carácter meditativo del tema. Este es el caso de la Danza de Morella y dos miniaturas de datación posterior, seguramente vinculadas a ella.

Esta tipología, no demasiado habitual en Francia, Inglaterra y Alemania, está bien representada en la Corona de Aragón a través de la Danza de Morella y de varias miniaturas, lo que llama poderosamente la atención. Se trata de la Danza Macabra de San Francisco de Morella y la tallada en un capitel de la casa Estorch de Gerona, a las que se aludirá más adelante.

3. Parejas especulares de vivos y muertos: Se organiza la danza emparejando vivos con sus dobles muertos. Esta dualidad debe entenderse con un sentido especular, es decir, el muerto y el vivo son la misma persona desdoblada. Para subrayar este sentido, en algunas danzas macabras, cada cadáver lleva algún atributo complementario del personaje vivo al que acompaña definitorio de su dignidad u oficio. Esta es la tipología a la que pertenece la Danza Macabra del Cementerio de los Inocentes de París, considerada una de las más antiguas y generadora de un tipo asumido como propio en muchos lugares. Esta variante fue la preferida en Francia y se hizo muy habitual en la miniatura, este es el caso de la Danza del Libro de Horas francés datado entre 1430-1435 custodiado en la Morgan Library (fig. 42)⁴⁷⁹ o la Danza del código francés ya dependiente de la de Guyot Marchand (fig. 43)⁴⁸⁰. También fue habitual en la xilografía alemana a partir del siglo XV, sin duda por la gran difusión que tuvo el texto impreso de Guyot Marchand, sirvan de ejemplo el incunable de la Universidad de Heidelberg (fig. 44)⁴⁸¹ y la Danza conservada en la Bayerische Staatsbibliothek

⁴⁷⁸ SCANDELLA 2016.

⁴⁷⁹ MS. M. 359. Vid. KINCH 2013, pp. 212-226.

⁴⁸⁰ BNF Français 995. Vid. KINCH 2013, pp. 188, 266, 278 y 287.

⁴⁸¹ Cod. Pal. germ. 438. Vid. DAVIDSON, OOSTERWIJK 2021, p. 61.

(fig. 45)⁴⁸². Algunas danzas por parejas, como la de la iglesia de Kermaria-en-Isquit (fig. 47), inspirada en el ciclo iconográfico desarrollado en el Cementerio de los Inocentes, resultan de gran linealidad, presentando a cada personaje, vivo o muerto, dentro de su propio arco, de tal manera que la división en parejas se hace menos evidente y llega a parecer una danza lineal con alternancia personajes vivos y muertos. Quizá las danzas lineales surgieran precisamente como una evolución de esta tipología, al unir una sucesión de parejas con sus dobles. La mencionada danza de Kermaria, al igual que la de los Inocentes de París, se extiende por todos los muros de la capilla en cuyo marco arquitectónico se inserta, pudiendo asimilarse también a las danzas circulares porque, si quien contempla el conjunto está situado en el centro de un claustro, o en una habitación con las paredes pintadas con este tema a la manera de un friso crearían la ilusión óptica de danza girando alrededor del individuo.

4. Danzas de muertos: Existe también una última tipología de Danza Macabra poco abundante integrada exclusivamente por bailarines muertos, esqueletos o cadáveres resacos en proceso de degradación. Normalmente son danzas circulares que hacen o intentan hacer partícipe al espectador. Pueden incluir un cadáver reciente que aún no ha empezado a descomponerse, pero este no necesariamente participa de la danza. Estos bailes de muertos a veces funcionan como encabezamiento de las Danzas Macabras más desarrolladas por sistema de parejas o dobles⁴⁸³. El relato figurativo imagina que los cadáveres salieran del cementerio para, posteriormente, ir a buscar a los vivos en la danza propiamente dicha, tal y como sucedía en la Danza de Albrecht Kauw de Berna, hoy desaparecida (fig. 48)⁴⁸⁴.

Gerstmann diferenció entre tres categorías de danzas macabras teatrales que se pueden mencionar por sus similitudes con las danzas figurativas. La autora distinguió entre una danza procesional, en la que la Muerte encabezaba una comitiva; una danza circular, que incluye una o varias figuras de la muerte y la danza encadenada, en la que los participantes (vivos y muertos o una única Muerte) bailan cogidos de la mano pero sin formar un círculo. Aunque esta clasificación no abarca exactamente las distintas tipologías de la danza iconográfica, considero que es de interés para categorizar la relación entre el teatro y la imagen⁴⁸⁵.

⁴⁸² BSB Im. mort 1. Vid. TAUTZ 2011.

⁴⁸³ Así ocurre en las xilografías de Wolgemut previamente mencionadas.

⁴⁸⁴ KETTLER 2009.

⁴⁸⁵ GERTSMAN 2010.

La historiografía no ha conseguido aclarar si estos tipos nacen de un tronco común del que derivan o si cada una de estas tipologías pudiera presentar orígenes distintos. Nos faltan fuentes y ejemplos para madurar una respuesta, aunque la intuición nos hace pensar que confluyen en un mismo tema tradiciones diversas y quizá de lejano origen pagano. El origen último de la Danza Macabra, por otra parte, ha sido objeto de numerosas investigaciones, produciendo opiniones encontradas. Se ha debatido si la danza surgió como forma teatral, literaria o iconográfica. Cada una de estas tres variantes tiene sus propios precedentes y evolución formal, que acaba confluyendo en una misma idea: El temor a la muerte como realidad vital omnipresente e inquietante. Aunque hay importantes puntos de conexión entre las diversas fórmulas iconográficas, a nuestro juicio deben ser analizadas por separado.

Por una parte, se ha intentado buscar la inspiración de los artistas en un hecho histórico, en concreto en las documentadas epidemias de danzantes. Según las crónicas, en 1374 hubo un episodio de coreomanía en Aquisgrán que llevó a que hombres, mujeres y niños no pudieran parar de bailar de manera descontrolada hasta que caían desfallecidos. Esta epidemia se propagó rápidamente por otros países europeos. A este fenómeno se le conoció como tarantismo, ya que se creía, sin fundamento científico, que estaba ocasionado por la mordedura de la tarántula europea que inyectaba un veneno que obligaba a bailar al paciente infectado. Se ha propuesto que este comportamiento pudo tener relación con la enfermedad del ergotismo, causada por la intoxicación alimentaria producida por la ingesta de centeno infectado con el hongo parásito del cornezuelo. Una variante de esta enfermedad es convulsiva, provocando bruscos movimientos involuntarios en la persona afectada como si bailara desacompasadamente. También se ha propuesto que las epidemias de danza pudieron ser una forma de histeria colectiva. Los especialistas que dan credibilidad a este posible origen de la danza macabra a menudo admiten que las epidemias de danzantes no originaron el tema iconográfico macabro, sino más bien, que contribuyeron a aportarle ciertos contenidos como la torsión arrítmica del cuerpo⁴⁸⁶.

Este tema, además, se puede poner en relación con relatos y creencias de procedencia pagana acerca de comitivas de muertos y aparecidos que se presentan ante los vivos para darles avisos. En algunos países del ámbito germánico se habla del cortejo infernal, integrado por los fantasmas de

⁴⁸⁶ DEYERMOND 1970.

criminales y no bautizados⁴⁸⁷ y de las cacerías nocturnas de Holda, seguida de un ejército de almas en pena, a las que se ha aludido previamente.

En algunos países del ámbito germano, la danza macabra se entendía en el marco de la tradición de la fiesta de Walpurgis, que se acabó convirtiendo en un relato popular. Se centraba en la creencia para afirmar que, la noche de difuntos, los muertos salían de sus tumbas para llevarse a sus familiares junto a ellos, es decir, al reino de los muertos. En principio se llevaban a todos aquellos que estuvieran fuera de su casa en aquella noche. Esta creencia se puede relacionar con la apertura del *mundus* en el mundo clásico⁴⁸⁸. Este era una cámara subterránea que comunicaba con el mundo de los muertos que se abría tres días al año: el 24 de agosto, el 5 de octubre y el 8 de noviembre. En estos días, la conexión entre el mundo de los vivos y de los muertos era muy cercana y, por tanto, se consideraba estos días como de mala suerte en los que no se legislaba, no se hacían ritos religiosos, no abrían los negocios y no se celebraban bodas entre otros⁴⁸⁹. En este caso, al igual que en el Encuentro inglés, puede entenderse que los muertos que se llevan a los vivos son también sus antepasados⁴⁹⁰. La idea trascendental que bajo este relato se encierra es la seguridad de no estar solo cuando se hace este viaje.

Sin embargo, un precedente más directo para las danzas seguramente se halle en las representaciones teatrales o bailes de carácter popular. Baltrusaitis, que defendió que lo macabro procedía del arte oriental, encuentra un precedente para este tema iconográfico en ciertos bailes rituales llevados a cabo en China⁴⁹¹. En la corte de Kublai Khan, a mediados del siglo XIII, se representaban danzas bailadas por hombres disfrazados de esqueletos que pretendían enviar un mensaje moralizante al espectador sobre la caducidad de la vida. Los franciscanos europeos que ejercieron como embajadores en este país, fuero quizá quienes, a su regreso a Europa, introdujeron la danza macabra en el drama litúrgico cristiano por su vitalidad aleccionadora⁴⁹². Solà-Solè⁴⁹³ propuso que el origen remoto de estas danzas pudo estar en la costumbre musulmana de bailar en

⁴⁸⁷ LECOUEUX 1999, p. 106.

⁴⁸⁸ MICHELS 1967, p. 66, nota 12.

⁴⁸⁹ MICHELS 1967, p. 63 y ss.

⁴⁹⁰ GONZÁLEZ ZYMLA 2014, p. 62.

⁴⁹¹ BALTRUSAITIS 1983, pp. 249 y 250.

⁴⁹² GONZÁLEZ ZYMLA 2019, p. 10 y ss.

⁴⁹³ SOLÀ-SOLÈ 1981, p. 28.

torno al cuerpo del difunto cuando, habiendo muerto en la yihad, era seguro su acceso al Paraíso y el baile era signo de alegría. Fundamenta su hipótesis en la posibilidad de que la palabra “macabro” proceda del árabe *maqbara*, que significa cementerio. De acuerdo con esta teoría, el tema de la Danza Macabra penetraría en Europa a través de la Península Ibérica.

En el mundo cristiano, según hipótesis de Mâle, la Danza Macabra literaria e iconográfica pudieron tener su punto de partida en las representaciones teatrales, especialmente en el drama litúrgico⁴⁹⁴. Aunque frecuentemente se ha criticado al autor por buscar un origen escénico a muchos temas artísticos, en el caso concreto de la Danza, la mayoría de especialistas le dan la razón⁴⁹⁵. Según la tesis de Mâle, la danza se originó como un sermón mímico⁴⁹⁶ que trataría de aleccionar a los fieles a través de un ejemplo visual en el atrio del templo y no desde el púlpito. Varios actores representarían a la Muerte y a personajes de diferentes estamentos sociales, siendo escenificaciones que incorporarían el componente del baile y la mímica con todo lo que eso significa para el teatro. Los predicadores también usaban la representación teatral para que su mensaje quedase mejor fijado en la conciencia de los espectadores⁴⁹⁷. Muchos expertos coinciden en la importancia de las órdenes mendicantes en la difusión del tema⁴⁹⁸. Que este tipo de representaciones teatrales existía se sabe con certeza gracias a los pagos realizados a actores itinerantes detallados en los libros de contabilidad de catedrales y colegiatas con capacidad económica para ello⁴⁹⁹. Tenemos, además, testimonios escritos de haberse representado una obra de este tipo en la Catedral de Besançon en 1453⁵⁰⁰ y Clark aporta documentación sobre un drama litúrgico procedente de la iglesia de Caudebec⁵⁰¹. Aunque se desconoce el contenido exacto de esta representación, se sabe que la escena incluía a miembros de distintos estamentos que hablaban sobre el inevitable destino humano de la muerte, de modo que este texto podría ponerse en relación directa con la Danza Macabra. Esta teoría sobre el origen mendicante del tema artístico puede explicar el hecho de que varias danzas iconográficas y literarias incluyan la figura del predicador o un ermitaño introduciendo la escena. El tema también pudo

⁴⁹⁴ MÂLE 1952.

⁴⁹⁵ INFANTES 1997 ; CLARAMUNT RODRÍGUEZ 1986 ; GONZÁLEZ ZYMLA 2014 ; SAUGNIEUX 1972 ; VUOLO 1942 ; CLARK 1950.

⁴⁹⁶ BALTRUSAITIS 1983, pp. 249-250.

⁴⁹⁷ SAUGNIEUX 1972, p. 32.

⁴⁹⁸ GENNERO 1974 ; KERKHOF 1995, p. 191 ; SAUGNIEUX 1972 ; RÉAU 2000, p. 665.

⁴⁹⁹ HUIZINGA 2008, p. 205 ; MÂLE 1952 ; GONZÁLEZ ZYMLA 2014, p. 34.

⁵⁰⁰ CLARAMUNT RODRÍGUEZ 1986, p. 97.

⁵⁰¹ CLARK 1950.

surgir como representación plástica de la danza del *chorea macchabeorum*, lo que pondría la Danza en relación con el *Libro de los Macabeos* del Antiguo Testamento, remitiendo al posible origen del término macabro⁵⁰². No considero que la propuesta de Mâle descarte necesariamente ninguna de las otras teorías sobre un posible origen oriental de estas escenificaciones.

Las representaciones escatológicas debieron pasar del púlpito a las festividades laicas por el humor que en ellas se encerraba y por el carácter irónico. Así, se escenificó una danza macabra en el Hôtel de Brujas en 1449⁵⁰³ y, en la Península, conocemos una de estas representaciones gracias a la *Crónica de Juan II* de Álgvar García de Santa María⁵⁰⁴. El autor describe en detalle la ceremonia de coronación de Fernando I de Aragón, hecha en Zaragoza en 1414. Un actor representaba a la Muerte, *muy fea e muy espantosa, e con la mano faziendo semejanças, a todas partes que llevara a unos e a otros por la sala*⁵⁰⁵. La fecha tan temprana de esta escenificación demuestra que, ya a principios del siglo XV, la Danza Macabra era bien conocida por el público. La coronación de un rey es un acto festivo, máxime cuando el citado monarca llegó al trono electo en el Compromiso de Caspe. La muerte sombría, y la visión pesimista del mundo que presuponemos a la muerte, no encaja con el desfile lúdico y triunfal, salvo que su interpretación se hiciere con un tono jocoso. Igualmente, Clark da cuenta de una representación macabra escenificada durante la celebración de la boda de Alejandro II de Escocia con la hija del conde de Dreux en 1285⁵⁰⁶. En un momento dado, apareció una figura como una sombra que hizo enmudecer a los asistentes y los movió a la reflexión. Bien podría tratarse de la Muerte o de un actor representando a un espíritu de ultratumba. Su intención era doble: que todos teman a la muerte y que disfruten del banquete mientras vivan. De ser este el caso, sin embargo, sería un ejemplo extraordinariamente temprano de una manifestación macabra de este tipo.

Se tiene noticia también de bailes de posible contenido macabro. Los peregrinos y romeros que viajaban a Montserrat acompañaban la canción *Ad mortem festinamus* con una danza en círculo. El *Llibre Vermell*, custodiado en la biblioteca de Montserrat, recoge los versos y tetragrama de esta canción, acompañados de una miniatura que representa un cadáver en proceso de descomposición

⁵⁰² VUOLO 1942.

⁵⁰³ SAUGNIEUX 1972, p. 31.

⁵⁰⁴ BNF Ms esp. 104, fol. 201r.

⁵⁰⁵ ESPAÑOL BERTRÁN 1984, p. 24. Recogido por GONZÁLEZ ZYMLA 2014, p. 34.

⁵⁰⁶ CLARK 1950.

dentro de su tumba, lo que le acerca al *transi*⁵⁰⁷. En la iglesia de San Francisco de Morella se copiaron algunos de sus versos junto a la imagen de una danza macabra con los vivos cogidos de la mano y bailando en círculo en torno a un *transi*. Es posible que estos bailes fueran habituales en ciertos contextos monacales en el reino de Aragón, aunque se tienen noticias escritas de representaciones semejantes en distintos municipios catalanes como Ripoll, Beget, Sant Feliu de Pallerols, Les Planes d'Hostoles, Cadaqués, Perpinyá y Rupia⁵⁰⁸. Residualmente ennegrecidos con elementos de los siglos XIX y XX, se han seguido celebrando hasta nuestros días. Especialmente relevante es la llamada *Dansa de la Mort* celebrada el Jueves Santo en el municipio de Verges⁵⁰⁹. En ella, cinco personas, — dos adultos y tres niños—, se disfrazan de esqueletos y portan atributos que permiten su identificación con la Muerte: una guadaña en la que se lee el lema *Nemini Parco* (a nadie perdono); un estandarte con este mismo lema en una de las caras y, en la contraria, las palabras *Lo temps és breu* (el tiempo es breve); platillos de ceniza y un reloj. Habitualmente se considera que esta danza es de origen medieval, aunque la iconografía de los atributos portados por los integrantes remite a la Edad Moderna y Contemporánea.

Teófilo Ruiz, por su parte, creyó que los bailes que acompañaban a la celebración de la fiesta del *corpus* podían ser un precedente para estos temas literarios e iconográficos. En Valencia, en 1425, se estableció que estas danzas debían bailarse por orden jerárquico manteniendo la idea de inalterable orden estamental⁵¹⁰. Se sabe, además, que se contrataba a actores disfrazados para que acompañaran el baile. En un sentido similar, Martín-Martínez establece una relación entre la Danza Macabra y el carnaval, ya que ambos aúnan a miembros de diferentes grupos sociales todos con una igualdad que difícilmente se podía conseguir en la sociedad feudal. De hecho, la muerte es la única que trata por igual a todos los vivientes. En ambos casos, además, se desafía la jerarquía humana pero a la vez se reafirma, ya que, aunque todos los estamentos participan del carnaval y de la Danza Macabra, están suficientemente diferenciados. Los muertos de la Danza encarnan lo grotesco que en el carnaval se logra a través de las máscaras. Por último, la presencia de muertos entre vivos, transgrede el orden normal de las cosas, al igual que ocurre en el carnaval. Hay, por tanto, muchos elementos de la fiesta

⁵⁰⁷ Sobre el *Llibre Vermell*, vid. GÓMEZ MUNTANÉ 1990 ; 2017.

⁵⁰⁸ GONZÁLEZ ZYMLA 2014.

⁵⁰⁹ KOVACS, MASSIP BONET 2001.

⁵¹⁰ RUIZ 2012, p. 275.

profana del triunfo del Don Carnal en el Triunfo de la Muerte⁵¹¹.

En cuanto a la Danza Macabra literaria, se han hallado precedentes para ella en la literatura clásica, en concreto en textos que anteceden sus principales líneas ideológicas: la universalidad de la Muerte y la vanidad de las glorias terrenales. En primer lugar, debemos ver los elementos comunes con el género literario del *Ubi sunt?* que proporciona una relación de personajes gloriosos a los que ha alcanzado inexorablemente la Muerte pese a su supuesta relevancia. Igualmente, Horacio escribió que la muerte era el destino ineludible de toda la humanidad, versos que fueron retomados por Boecio y, posteriormente, traducidos al francés por el poeta francés Hélinand de Froidmont⁵¹², acaban generando los *Vers de la Mort*, publicados entre 1194 y 1197. El autor detalla que la muerte se lleva a personajes de distintos estamentos sociales. Robert le Clerc se basa en estos versos para crear una obra propia con idéntico título datada en 1269⁵¹³. En este texto, la Muerte viaja hasta Arrás, llevándose consigo a miembros de todos los estamentos sociales a los que previamente ha reprendido por sus excesos y mal comportamiento, siendo especialmente dura con la burguesía. Este texto es muy gráfico en su descripción de la descomposición corporal. También debemos citar un poema que responde al tópico del *vado mori*, de principios del siglo XIV, dado a conocer por Emil Mâle⁵¹⁴. En él, un conjunto de personajes, ordenados jerárquicamente, se encaminan hacia la muerte. Todos ellos se lamentan de tener que morir y pronuncian sentencias alusivas a su condición social. Esta jerarquía social es coincidente con la que estructura la Danza Macabra. Además, al tratarse de un diálogo, da pie a que se representase como un drama litúrgico⁵¹⁵. Sin embargo, el poema adolece de la presencia de la Muerte personificada. Aun así, es fácil ver cómo estos textos sentaron las bases para las Danzas posteriores. Aunque las fuentes de las que bebe la danza literaria no admiten duda, no se conoce el modo en que estas ideas cristalizaron en el tema literario de la Danza Macabra propiamente dicha, sin duda porque hemos perdido los puntos intermedios de esta evolución.

Rosenfeld propuso que la danza más antigua era la que figuraba en un manuscrito que había redactado un monje del monasterio dominico de Würzburg hacia 1350⁵¹⁶. Esta teoría ha sido

⁵¹¹ MARTÍN-MARTÍNEZ 2008.

⁵¹² IBÁÑEZ RODRÍGUEZ 2003.

⁵¹³ Editado por MARTÍNEZ PÉREZ 2016.

⁵¹⁴ MÂLE 1952.

⁵¹⁵ FRANCO MATA 2002, p. 191.

⁵¹⁶ ROSENFELD 1954.

superada en la actualidad y, generalmente, se cree que el texto de la danza más antiguo conservado son los versos que acompañaban a las imágenes pintadas al fresco en los pórticos del Cementerio de los Inocentes de París, cuya data debe establecerse en 1424. Por su calidad, es de suponer que estos versos proceden de una versión literaria anterior que no ha sobrevivido. El Cementerio de los Inocentes fue destruido, y con él la danza pictórica que decoraba sus *charniers*. Sin embargo, conocemos su contenido textual gracias a dos copias prácticamente contemporáneas a su elaboración reproducidas en dos códices conservados en París: BNF Ms. 14904 y Ms. 25550. La danza fue transcrita, una vez más, por Guyot Marchand en 1484, que añadió modificaciones sobre el texto original y lo ilustró con xilografías basadas en las pinturas originales, de modo que contenido y composición no son conocidos de forma bastante precisa.

Una teoría, aceptada sobre todo por los filólogos hispanos, considera que la más antigua manifestación literaria de este género es la Danza Macabra hispana, en cuya composición merece la pena detenerse ya que la problemática que presenta su historiografía es central en el debate sobre el papel que ocupan las danzas macabras figurativas ibéricas en el contexto europeo.

La más antigua de las danzas macabras peninsulares conservadas es la *Dança General de la Muerte*⁵¹⁷. Esta Danza Macabra consta de setenta y nueve estrofas de ocho versos de Arte Mayor con rima ABAB BCCB, conocida también como octava castellana o copla Juan de Mena. La danza se inicia con un párrafo introductorio en prosa en el que se presenta la Muerte hablando de su personalidad e intenciones. A continuación, el predicador aporta el contenido moralizante a la pieza. Después de esta intervención, la Muerte introduce en la danza a dos hermosas doncellas. A partir de ahí, comienza la Danza de la Muerte propiamente dicha. Siguiendo un estricto orden jerárquico, alternando personajes religiosos y laicos, la Muerte invita al baile a los distintos miembros de la sociedad burlándose con ironía de su afán por vivir. En cada uno de los casos, emplea una estrofa para lamentarse o intentar zafarse de la Muerte. Esta le replica en la siguiente estrofa, utilizando para ello estereotipos que nos demuestran una cierta conciencia de pertenencia a un grupo social determinando percibidos con bastante ironía. En los dos últimos versos, invita al siguiente participante, en una estructura encadenada que los filólogos definen en espiral⁵¹⁸. El baile está

⁵¹⁷ Biblioteca del Monasterio de El Escorial, manuscrito bIV. Transcrita por SOLÀ-SOLÈ 1981 ; MORREALE 1991.

⁵¹⁸ De acuerdo con FRANCO MATA 2002, p. 188.

integrado exclusivamente por personajes masculinos, exceptuando las dos doncellas iniciales, que no interactúan con la Muerte. Se incluyen, además, personajes que representan minorías étnicas propias de la composición demográfica de la ciudad medieval hispana: el rabí y el alfaquí. La *Dança* termina con una imprecación “a los que non nonbró”, es decir, a todos aquellos que existen porque nadie puede escapar de la Muerte.

Su datación ha sido objeto de debates acalorados. Clark⁵¹⁹ consideró que la danza era tardía, basándose especialmente en el hecho de que no se conocían, por aquel momento, danzas pictóricas hispanas, por lo que creía probado que lo macabro en la Península Ibérica se encontraba rezagado con respecto a su desarrollo en otros países europeos y afirmando la dependencia de los modelos hispanos respecto al resto de Europa. El descubrimiento de variados ejemplares iconográficos de la Danza Macabra en la Península ha invalidado este argumento que en realidad era poco sustancioso, aunque a su favor tiene la data de la mayoría de ejemplos pictóricos ibéricos dentro de la segunda mitad del siglo XV. Para apoyar la teoría del origen musulmán del tema de la Danza Macabra, Solà-Solè propuso adelantar la fecha de composición a una datación más temprana para la *Dança*, hacia finales del XIV⁵²⁰, considerando la Danza de la Muerte hispana anterior a la del Cementerio de los Inocentes de París. Saugnieux, sin embargo, la dató hacia 1400⁵²¹. Su autoría también es desconocida, se ha atribuido, sin demasiados indicios, a un monje benedictino de San Juan de la Peña⁵²². Solà-Solè consideró que el autor era un rabí llamado Sem Tob, autor de otro de los textos que acompañan a la danza en el manuscrito encuadernado que conserva la Biblioteca del Monasterio de El Escorial⁵²³. Saugnieux se mostró en desacuerdo con esta teoría, basándose en la dificultad de que este personaje siguiera vivo y en la Península en la fecha propuesta para la creación de la *Dança*, y en el marcado antisemitismo que se respira en varias estrofas del poema, inapropiadas si el autor hubiera sido un rabino⁵²⁴.

La fuente de inspiración para la danza macabra también ha sido un asunto muy discutido y

⁵¹⁹ CLARK 1950.

⁵²⁰ SOLÀ-SOLÈ 1981, p. 14 y s.

⁵²¹ SAUGNIEUX 1972. Esta datación la acepta de manera provisional INFANTES 1997 y no se ha rebatido después.

⁵²² SAUGNIEUX 1972.

⁵²³ SOLÀ-SOLÈ 1981, p. 50 y ss.

⁵²⁴ SAUGNIEUX 1972, p. 52 y s.

polémico. Clark⁵²⁵, basándose en el supuesto vacío iconográfico hispano, consideró que se trataba de un texto inspirado en la Danza literaria francesa, si bien admitió que no había una relación directa entre ambas composiciones, especificando que el autor hispano se inspiró en el texto galo, pero que fue capaz de crear algo novedoso y hasta cierto punto diferente. Esta opinión la compartieron Kurtz y Rosenfeld⁵²⁶. La Danza española incluye once personajes más que la Danza del Cementerio de los Inocentes, lo que supondría una desviación considerable de la obra en que supuestamente se inspira. Saugnieux⁵²⁷, sin embargo, consideró que el modelo para la *Dança* hispánica es un texto anterior, distinto de la danza francesa. Si ambas danzas —francesa y española— partieron del mismo o de un distinto modelo, no conservado, está aún por determinar. Es tan solo una suposición hipotética. Solà-Solè⁵²⁸, por su parte, precisó que la *Dança General* procede de un perdido texto catalano-aragonés anterior, asunto que también es debatible y discutible por no existir fuentes fehacientes. Stammer⁵²⁹, en cambio, creyó que el texto hispano procedía de otro latino de procedencia alemana. Quizá debiéramos simplemente reconocer que no sabemos y que aún está por esclarecer esta cuestión y que, provisionalmente, lo único que podemos afirmar es que la danza hispana es anterior a la francesa.

La segunda danza hispana debió componerse hacia 1460 y se conoce por una versión impresa en Sevilla por Juan Varela en 1520⁵³⁰. Esta edición, que lleva el título de *Dança de la Muerte*, añade dieciocho vivos a los de la danza hispana originaria, incluyendo personajes femeninos. Por tanto, estaríamos ante una danza macabra mixta, característica de finales del siglo XV a principios del XVI. Se trata de la danza macabra más extensa conservada en Europa⁵³¹. Por otra parte, Pere Miquel Carbonell tradujo en 1497 la danza francesa al catalán⁵³². Añadió cinco personajes, varios de ellos femeninos adaptados a la sensibilidad y al auditorio catán que la iba a recibir. Esta danza es la única que tiene versiones iconográficas de entre las danzas macabras literarias conservadas en la Península Ibérica. Estos debates se fundamentan en el hecho de que España es vista por la historiografía europea

⁵²⁵ CLARK 1950.

⁵²⁶ KURTZ 1975 ; ROSENFELD 1954.

⁵²⁷ SAUGNIEUX 1972, p. 46.

⁵²⁸ SOLÀ-SOLÈ 1981, p. 29.

⁵²⁹ STAMMLER 1926.

⁵³⁰ GONZÁLEZ ZYMLA 2014, p. 33.

⁵³¹ SAUGNIEUX 1972, p. 43.

⁵³² ACA Manuscrits Miscel·lània, núm. 26.

como un lugar periférico en lo tocante a la creatividad artística, por eso no admite el posible origen ibérico de la Danza Macabra.

Existen también algunos precedentes iconográficos para la Danza Macabra. Se pueden considerar posibles antecedentes clásicos *memento mori* de la Antigüedad, en concreto, las representaciones de esqueletos danzantes, presentes, por ejemplo, en los vasos del tesoro de Boscoreale y en los mosaicos de suelo pompeyanos como ha señalado González Zymla⁵³³. Estos podrían haber servido de inspiración o más bien de raíz de remoto origen a las danzas de los muertos o a las escenas introductorias de ciertas danzas, en las que los cadáveres salen del cementerio bailando y tocando instrumentos musicales. La visión hedonista de los esqueletos epicúreos es consistente con la Danza Macabra civil, interpretada en contextos laicos no vinculables con tiempos litúrgicos penitenciales⁵³⁴.

El propio Encuentro de los tres vivos y los tres muertos, cuya aparición en el arte es previa a las Danzas, pudo contribuir al desarrollo iconográfico de este tema. La reflexión en torno a la muerte, la idea de la caducidad de la gloria terrenal y la presencia de personajes vivos y cadáveres especulares que son su doble son elementos característicos de la iconografía de la Danza que ya introdujo el Encuentro⁵³⁵. Es verosímil que la dualidad de vivo y muerto tuviera su reflejo en las Danzas organizadas por parejas. Ángela Franco considera improbable este origen, teniendo en cuenta que, aunque el Encuentro de vivos y muertos es anterior, cuando se populariza la Danza, el Encuentro no había desaparecido, es decir, los temas coexistieron⁵³⁶. De hecho, parece que ocurre precisamente lo contrario, ya que ambos temas comparten espacios con frecuencia, incluso se representan juntos formando parte de un mismo ciclo. Sin embargo, la evolución de un tema no implica necesariamente la sustitución del modelo representativo anterior, por lo que no terminamos de ver la opinión de Franco Mata y creemos hay objeción a esta hipótesis que no debería descartarse. Es posible también que el tema artístico se originase en las imágenes especulares de vivo y muerto. Estas imágenes se multiplicarían en varias parejas y se las dotaría de un contexto en el que el movimiento tendría importancia glosado con las inscripciones que acompañan a las imágenes y con los códigos visuales

⁵³³ GONZÁLEZ ZYMLA 2019.

⁵³⁴ GONZÁLEZ ZYMLA 2019, p. 29.

⁵³⁵ GONZÁLEZ ZYMLA 2014, p. 40.

⁵³⁶ Como reflexiona FRANCO MATA 2002, p. 177. Ya dudaba de esta propuesta STORCK 1910, p. 249 y s.

indumentarios⁵³⁷. Estas inscripciones serían, a su vez, la base de las danzas macabras literarias que nos han llegado. Quizá debamos admitir primero la tradición oral y, a partir del espectáculo efímero, el surgimiento de la iconografía y la toma de soporte escrito, tal y como sugiere Réau⁵³⁸.

Otro precedente iconográfico claro son las ilustraciones que acompañan al poema *La mors de la pomme* (fig. 49). Este texto francés debió realizarse en la primera mitad del siglo XV, a pesar de que los dos manuscritos conservados donde se contiene este poema datan de las décadas de 1460 y 1470⁵³⁹. Su título se traduce como “El bocado de la manzana”, aludiendo al pecado original y sus consecuencias. No es exactamente una Danza Macabra, ya que comienza con un hombre precipitándose desde una torre y termina con el Juicio Final, pero, a lo largo del poema, la figura personificada de la Muerte se lleva a personajes muy variados, de toda edad y condición. No se trata aquí de miembros de distintas clases sociales, sino de una variedad de personajes aleatorios sin ordenación jerárquica alguna. A pesar de sus diferencias, los elementos coincidentes hacen que se trate de una representación iconográfica muy ligada a la Danza de la Muerte.

Saugnieux⁵⁴⁰ indicó otra posible influencia para el tema iconográfico que nos ocupa. Se trata de las ilustraciones del texto *La Dançe aux aveugles* (fig. 50), de Pierre Michaut de Taillevent cuya datación debe fijarse en 1466. El poema se centra en las personificaciones del Amor, la Fortuna y la Muerte, todas ellas ciegas y con comportamientos aleatorios. En un momento dado, la Muerte hace bailar a los hombres. Su personificación y el acto de bailar llevaron a Saugnieux a establecer una relación causa-efecto entre estas dos danzas. Tanto las ilustraciones de este poema como las de *La mors de la pomme* son muy cercanas en fecha a las primeras danzas iconográficas conocidas, por lo que podría tratarse de manifestaciones macabras surgidas de una forma más o menos simultánea o, cuanto menos, resultante del mismo contexto, que aportan contenido plástico a la espiritualidad y la literatura macabras.

Como ya se ha dicho, se considera que la primera representación plástica de una danza macabra es la procedente del desaparecido Cementerio de los Inocentes de París, pintada por Jean Le

⁵³⁷ GONZÁLEZ ZYMLA 2015.

⁵³⁸ RÉAU 2000, p. 669.

⁵³⁹ SAUGNIEUX 1972, p. 34.

⁵⁴⁰ SAUGNIEUX 1972, p. 35.

Fevré en 1424 y finalizada en menos de un año⁵⁴¹. Esta pintura contaba con diecisiete escenas y debió ser verdaderamente impresionante. Desgraciadamente, fue destruida en el siglo XVII cuando el cementerio se derribó para ampliar las calles adyacentes. Como ya hemos señalado, los versos que acompañaban estas pinturas son la expresión más antigua conservada de la Danza Macabra en francés en su doble vertiente escrita y visual⁵⁴². Un acercamiento a sus imágenes y al contenido literario se puede hacer a través de la *Danse Macabre* de Guyot Marchand, publicada en 1484 con xilografías de Le Rouge (fig. 46), que copiaban las imágenes del cementerio añadiendo modificaciones y un mayor número de personajes. No se sabe hasta qué punto es fiel esta reproducción, ya que el original lo hemos perdido y la indumentaria de los personajes se corresponde con la época de Marchand y no con la moda de 1420, fecha de realización de las pinturas originales, detalle ya señalado por Mâle⁵⁴³. En cualquier caso, es claro que la danza representaba parejas de personajes muertos y vivos y solo rompía esta simetría la figura del usurero, que aparece en la Danza junto a su víctima, es decir, habría tres personajes. El baile se encabeza con un actor, lo que refuerza la relación del género pictórico con la representación dramática. El último grabado presenta un esqueleto inerte en el suelo con una corona, se trata del tema macabro del rey muerto, que ahonda en el mismo mensaje moral de la Danza en la vana gloria y en la fugacidad de la vida. La danza del Cementerio de los Inocentes ejerció una influencia considerable en toda Europa. Se basaron en ella las pinturas de Kermaria y la Chaise Dieu (fig. 51), así como numerosas danzas de Suiza, el norte de Alemania e Inglaterra⁵⁴⁴. La influencia en España, no obstante, fue muy limitada.

En realidad, los orígenes y evolución del género de la Danza Macabra teatral, literaria e iconográfica no están del todo bien definidos y los límites entre uno y otro no son claros ni hay un consenso sobre la cronología de las obras más antiguas conservadas o sus vías de transmisión geográfica. Tampoco han sido concluyentes los estudios que han tratado de determinar en qué disciplina —teatro, literatura o arte— surgió la Danza Macabra. Quizá el punto de vista más acertado sea el que propone una relación mutua entre el drama, el texto escrito y la imagen prolongada en el tiempo y pluridireccional⁵⁴⁵. Así, las danzas populares, los sermones glosados con mima y

⁵⁴¹ MÂLE 1952, p. 126.

⁵⁴² SAUGNIEUX 1972, p. 17.

⁵⁴³ Así lo apuntó ya MÂLE 1952, p. 129.

⁵⁴⁴ FRANCO MATA 2002, p. 197.

⁵⁴⁵ INFANTES 1997.

gestualidad, el drama litúrgico, la literatura macabra y las danzas escritas y pintadas o generadas sobre cualquier otro soporte de las artes visuales, convivieron en el Occidente Bajomedieval, ejerciendo influencia los unos sobre los otros, participando de un mismo contexto ideológico y, como es evidente, reflejando las inquietudes de la sociedad a través de distintos medios, en lugar de tener un punto de partida concreto a partir del que evolucionarían de manera lineal⁵⁴⁶.

La búsqueda de un origen último para la danza macabra ha sido objeto de controversias y debates, convirtiéndose en una verdadera pugna nacionalista, cuyas consecuencias sigue arrastrando la historiografía actual. Franceses, ingleses y alemanes han querido apropiarse de la Danza Macabra y han negado, entre otros, el poderoso influjo ibérico. Es posible que, en esta búsqueda de un punto de partida bien definido geográfica y cronológicamente que zanjase la cuestión, se haya ignorado la variedad iconográfica de las danzas macabras y una interculturalidad transfronteriza que nada tiene que ver con los límites geográficos de las naciones modernas. Esta diversidad representativa bien podría deberse a una pluralidad de puntos de origen para la danza, en cuyo caso debería considerarse un producto híbrido e intercultural por encima de regiones concretas. Al igual que se admite que, en el caso del Encuentro de los tres vivos y los tres muertos, la tipología francesa y la italiana tuvieron un origen y evolución distintos, pero muy cercanos en el tiempo, más o menos fáciles de codificar por la abundancia de ejemplos, lo mismo podría ocurrir en el caso de la Danza Macabra, debiendo trazarse distintas líneas de evolución para la danza constituida por parejas, la circular, la lineal... Sea como fuere, aún quedan aspectos por definir y estudiar y releer en la revisión de esta temática.

El triunfo de la Muerte

El tema iconográfico del Triunfo de la Muerte parte de la idea de que la muerte llega a todas las personas por igual, con independencia de su edad, género o estatus socioeconómico, un aspecto que comparte con el sentido y mensaje final de la Danza Macabra. El Triunfo de la Muerte ofrece una visión más violenta y terrorífica que la Danza de la Muerte, prescindiendo, generalmente, de los elementos satíricos de la Danza y de su sentido del humor burlesco. La Muerte aparece como

⁵⁴⁶ INFANTES 1997 plantea esta hipótesis, que considero la más acertada en el caleidoscopio polimórfico de lo macabro.

aniquiladora, causando devastación a su paso. Las primeras representaciones de esta iconografía se centran en los estragos causados por la guerra y el hambre. Los Triunfos de la Muerte iconográficos más tempranos son habitualmente tripartitos. En el centro, la Muerte campea sobre una montaña de cadáveres con atributos que demuestran su pertenencia a distintos estamentos sociales —coronas reales e imperiales, tiaras papales, mitras obispales...—. La parte izquierda suele estar reservada a personajes vivos en actitudes de súplica, normalmente mendigos que, por su extrema necesidad, desean la muerte y no la consiguen porque la muerte desea victorias de más sustancia. En el lado derecho del espectador, por el contrario, aparecen personas apegadas a los bienes terrenales que, en actitud gozosa, disfrutan de la comida, la bebida y el juego⁵⁴⁷ sin advertir que la muerte está a punto de llegarles. Un precedente para esta representación del Triunfo de la Muerte puede ser la pintura *Alegoría del pecado y la redención* de Pietro Lorenzetti (fig. 52)⁵⁴⁸, en la que Cristo crucificado se yergue sobre un montículo de cuerpos inertes apiñados.

Más adelante, el tema iconográfico evolucionará para convertirse en una verdadera escena de Triunfo, en la que la Muerte desfila sobre un carro tirado por animales, acompañada de una comitiva al modo del triunfo de los dioses clásicos del mundo pagano. La imagen se completa, frecuentemente, con el Infierno, subrayando el mensaje moralizante, o con otras representaciones macabras, como el Encuentro de los tres vivos y los tres muertos.

Los especialistas coinciden en que el Triunfo de la Muerte tuvo un notable éxito iconográfico en Italia y suponen esa procedencia porque allí se encuentran los ejemplos más antiguos conservados y se originaron sus principales variaciones iconográficas, además de las versiones literarias más complejas. Quizá el ejemplo más antiguo conservado es el conjunto pintado en una de las paredes del Camposanto de Pisa (figs. 53 y 54), célebre ya en su época. Se trata de una pintura mural de gran formato. En el centro de la composición, la figura de la Muerte, de mayor tamaño que ninguna otra en aplicación de la ley de jerarquía visual, se abalanza blandiendo su guadaña, atributo de Crono, sobre una montaña de cadáveres apilados. Una serie de diablos de apariencia variada sobrevuelan la escena, abalanzándose sobre los cuerpos a modo de buitres, como si se alimentaran de ellos. Se llevan las almas antropomorfas al Infierno, plasmado en el registro superior de la pintura, yuxtapuesto al Triunfo. En el lado izquierdo de la composición, un grupo de ermitaños, ancianos y

⁵⁴⁷ GUERRY 1950, p. 29.

⁵⁴⁸ Precedente apuntado por GUERRY 1950, p. 26.

tullidos suplican a la muerte que acabe con sus sufrimientos terrenos, mientras en el lado contrario sus opuestos, jóvenes esbeltos de hermoso aspecto, se entregan a los placeres pasajeros. En el extremo izquierdo, se representa la escena independiente del Encuentro de los tres vivos y los tres muertos. La datación de este fresco ha sido muy debatida, oscilando entre 1330 y 1380. Su autoría también ha sido discutida. Vasari atribuyó los frescos a Orcagna mientras que autores posteriores los han adscrito a Bernardo Daddi, Francesco Traini y Buonamico Buffalmaco⁵⁴⁹. Sorprende en esta pintura que la Muerte no se represente como un cadáver en descomposición, sino que se personifique en la figura de una mujer viva de larga cabellera, envuelta en telas oscuras, portadora de guadaña. Si por la mujer viene la vida a este mundo, la mujer trae también la muerte. Queda suspendida en el aire gracias a sus dos grandes alas de murciélago. Esto presenta una doble novedad con respecto al resto de temas macabros: por una parte, la representación de la Muerte como persona viva y activa, y, por otra, el hecho de que la Muerte sea femenina, especialmente en una representación tan temprana. El resto de temas iconográficos macabros surgen con representaciones de la Muerte como cadáver putrefacto o momia reseca de género sexualmente indeterminado. Esta peculiaridad se ha tratado de explicar por una influencia del poema del *Triunfo de la Muerte* de Petrarca a la hora de realizar las pinturas. Petrarca escribió sus *Triunfos* entre 1356 y 1374, ya que parece que seguía trabajando en ellas en el año de su deceso. El *Triunfo de la Muerte* se centra en la muerte de Laura, amada del poeta, en 1348, a consecuencia de la epidemia de Peste Negra. El texto petrarquiano describe una serie de desfiles triunfales —Amor, Fama y Tiempo— en los que la figura principal monta sobre un carro acompañado por una comitiva variopinta. Son textos de marcada influencia clásica en relación con el carácter de pensador y literato prehumanista del primer Renacimiento del autor. Aunque la literatura triunfal no era nueva, sí lo fue el asociar a estos triunfos la idea de la Muerte. El Triunfo de la Muerte del autor resulta peculiar con respecto al resto, ya que comienza con un bellissimo pasaje en que la Muerte, personificada, se enfrenta a Laura, acabando con su vida después de arrancarle un cabello. Esta evocadora imagen, sin embargo, no tuvo repercusión directa en el arte⁵⁵⁰, aunque sí se vincula a la costumbre de guardar mechones de cabello de los seres queridos. La Muerte se describe en el poema como una mujer demacrada, de larga cabellera negra, suelta, que se cubre con vestiduras negras. Se trata de la antítesis de Laura y el color del vestido de la amada se contrapone al luto negro

⁵⁴⁹ INFANTES 1997, p. 113 y ss.

⁵⁵⁰ Sobre las repercusiones del Triunfo vid. TENENTI 1977, p. 468 y ss.

de la muerte oscura. Es sugerente imaginar que esta visión de la Muerte es la que inspiró al artífice de la pintura del Camposanto de Pisa, sin embargo, esta opción solo puede tenerse en cuenta si se admite una cronología tardía para las pinturas. En realidad, la mayoría de los especialistas se han decantado por una datación anterior, hacia 1348-1353. Por otra parte, también cabe la posibilidad de que la relación sea la inversa, es decir, Petrarca se habría inspirado para su obra literaria en la célebre representación del cementerio de Pisa cuando concibió la figura de la Muerte en el poema.

Si la influencia petrarquiana como origen de la Muerte femenina en la pintura pisana resulta problemática, también lo es buscar un precedente artístico. La representación de la Muerte como mujer viva en el arte italiano es excepcional. Un ejemplo similar se encuentra en Francia, en una pintura mural hallada en la abadía de Saint-André-de-Lavaudieu (fig. 55)⁵⁵¹. La totalidad de la nave principal de esta abadía está decorada con frescos, uno de los cuales representa a una mujer vestida de rojo con capa blanca que lleva el cabello cubierto con un velo negro. Sostiene manojos de flechas en sus manos cerradas. A ambos lados de la figura, se representa a personajes moribundos, heridos con flechas, todos ellos vestidos con los atributos propios de sus dignidades terrenales. Sobre la figura femenina, se lee la palabra *mors*. A menudo se ha relacionado a este personaje con la peste, al ser portador de proyectiles. Se ha considerado, además, que las flechas han alcanzado a los personajes en las zonas de aparición de los bubones: cuello, axilas e ingles, aunque no siempre es así, de hecho la gran mayoría de los personajes tiene la flecha clavada, bien en la boca abierta, bien en el pecho. Por estos motivos, así como por la propia cartela que acompaña al personaje, parece probable que se trate de una personificación de la Muerte, encarnada en la figura de una mujer, en lugar de una representación de la Peste Negra como a veces se ha sugerido. Confirma esta teoría la datación de las pinturas, aportada por una inscripción, que las fecha en 1315, décadas antes de la llegada de la epidemia al continente europeo. Aunque las diferencias entre las pinturas del Camposanto de Pisa y las de la abadía de Saint-André-de-Lavaudieu son tales que descartan una filiación de cualquier tipo, he considerado que merecía la pena detenerse en este particular por ser dos imágenes medievales excepcionales al representar a la Muerte como personaje femenino vivo. Cabe la posibilidad de que existieran más ejemplos de esta variante iconográfica que no hayan llegado a nuestros días, aunque también es posible que ambos artífices llegasen a una solución similar por distintas vías. De acuerdo

⁵⁵¹ ÉNAUD 1970.

con Guerry⁵⁵², en las regiones de influencia sienesa, por otra parte, la Muerte se representa como un diablo, no en figura femenina ni como cadáver.

A pesar de la novedad de la representación pisana, el tema iconográfico del Triunfo de la Muerte pronto evolucionó para representar a la Muerte como cadáver putrefacto, quizá por influencia de otras manifestaciones del arte macabro, aproximando la representación de este tema al Encuentro de vivos y muertos y a la Danza Macabra. A pesar de que la Muerte en el Triunfo pronto se convirtiera en una momia, a menudo mantuvo la característica de tener una larga cabellera que la identifica como cadáver aparentemente femenino⁵⁵³. En realidad, la aparición de estas iconografías es deudora de un doble fenómeno: la preocupación por una representación progresivamente más naturalista de la realidad circundante y la existencia de unas técnicas pictóricas y escultóricas que hacían posible tal representación.

Igualmente, en la segunda mitad del siglo XIV, la Muerte dejó de volar para representarse montada a caballo, aunque no siempre perdió sus alas de murciélago. La asociación de esta con un caballo debe proceder de los jinetes del Apocalipsis. Aunque estos suelen plasmarse en el arte de la Alta Edad Media como hombres vivos, no es difícil imaginar una evolución del tema tendiendo hacia lo macabro, degradando el aspecto de los jinetes de la muerte y transformando al caballo en un animal famélico. Estos jinetes, además, se representan a menudo con armas, unas veces un arco o una ballesta, otras veces una espada. Ambas fórmulas son la imagen habitual del Triunfo, el arco y la flecha, sin duda, asumidas de la iconografía de Apolo. La Muerte también puede montar sobre un buey o viajar en un carro tirado por animales, con el mismo sentido que las representaciones de la que se ha dado en llamar la Muerte activa.

A pesar de estos dos significativos cambios que podemos resumir en el paso de una Muerte viva y voladora a una momificada y cabalgando sobre montura, el resto de elementos que componen la escena quedaron prácticamente inalterables o evolucionaron muy poco. La imagen, por tanto, quedaba integrada por la figura de una Muerte cadavérica con larga cabellera, montada sobre una cabalgadura, a menudo un caballo famélico, campando sobre un montón de cuerpos muertos, miembros de distintos estamentos sociales, identificables por sus atributos e indumentaria, o sobre un fondo de paisaje estéril. Igual que en el Camposanto de Pisa, es habitual en esta iconografía que

⁵⁵² GUERRY 1950, p. 29.

⁵⁵³ Es el caso del fresco del Sacro Speco de Subiaco y el del Palacio Davanzati.

haya personajes vivos en actitud suplicante con gesto aterrorizado. Este es el caso del fresco del *Sacro Speco* de Subiaco (fig. 56), en el que la Muerte, como cadáver desnudo, con melena negra, monta un caballo famélico que salta sobre una montaña de cadáveres apilados. En la pintura del palacio de Sclafani de Palermo (fig. 57), aparece la Muerte a caballo, aunque ya no se trata de un cuerpo de apariencia femenina sino de género indeterminado. Los que sí son perfectamente reconocibles son los muertos apilados, entre los que se encuentran el Papa y el rey recibiendo las flechas que les han de costar la vida en partes simbólicas de sus cuerpos.

A partir de 1441⁵⁵⁴, las representaciones del Triunfo de la Muerte sufrieron una evolución definitiva que cambió radicalmente el tema iconográfico. En estas nuevas imágenes, la Muerte aparece montada sobre un carro, habitualmente de madera pintada de negro, decorado con motivos macabros (huesos, calaveras sonrientes, etc.) y colgaduras de telas ricas bordadas en dorado sobre el terciopelo del mismo color⁵⁵⁵. En ocasiones, el carro se sustituye por una especie de pedestal que aporta un cierto carácter escultórico a la representación de la Muerte⁵⁵⁶, cuanto menos la resalta y la realza. A veces, la Muerte va acompañada de una gran comitiva de personajes célebres de distintos periodos históricos. En estos casos, el Triunfo de la Muerte se reconfigura con el prisma del *Ubi sunt?*, es decir, interroga a quién lo ve acerca de las glorias del pasado que de nada sirvieron a sus artífices para conservar su vida y, tan pronto como existieron, fueron olvidados. Lo más frecuente es representar el carro avanzando sobre un suelo cubierto de cuerpos muertos, como si los arrollase a su paso. Se trata de un auténtico triunfo de carácter militar, pero aplicado al ámbito macabro. Es decir, en lugar de ser el general el que arrollara a los enemigos a su paso, es la muerte que pasa encima de los vivos, atropellándolos y acabando con ellos. A menudo, la Muerte triunfante va armada con un arco y flechas, quizá por contaminación con el tema literario y artístico del Triunfo del Amor⁵⁵⁷. Conviene, no olvidar que la flecha es un importante símbolo de la Peste Negra, así como un atributo muy habitual de la Muerte en otro tipo de representaciones heredado de la iconografía de Apolo. A esta variante del Triunfo de la Muerte se la conoce como triunfo petrarquesco a pesar de no seguir fielmente el texto de Petrarca y no ser exactamente una materialización de su escrito.

⁵⁵⁴ De acuerdo con GUERRY 1950, p. 81.

⁵⁵⁵ Un ejemplo se puede hallar en el salterio alemán BL, Harley 2953, fol. 20, de la primera mitad del siglo XVI.

⁵⁵⁶ Como en la pintura de Guidi Giovanni Di Ser Giovanni llamado Scheggia en el Palacio Davanzati, de hacia 1440-1460.

⁵⁵⁷ Así lo cree RÉAU 2000, p. 680.

Gerry explica un posible origen de este tema en la numismática, al existir monedas clásicas en las que se representa a distintos dioses montados en carros tirados por diferentes animales: Cibeles, sobre un carro tirado por leones; Afrodita, sobre una tirado por palomas; Poseidón sobre uno tirado por hipocampos... Esto conferiría al tema iconográfico del Triunfo de la Muerte un posible origen clásico, lo cual tiene sentido al tratarse de un tema surgido en Italia. Tampoco se descarta la influencia de la representación del traslado del cadáver de los emperadores romanos a la pira para incinerarlos, en cuyo protocolo el carro debía ser un tiro con bueyes negros. Esta misma autora aporta una imagen de una piedra basilidiense en la que se representa un esqueleto sobre una biga, azuzando a los caballos con un látigo y en el suelo hay otros dos esqueletos⁵⁵⁸. Se trata de una imagen visualmente muy similar a esta segunda tipología de Triunfos cuya coincidencia es sorprendente, aunque no sea parte de la influencia causa-efecto. Otra posible inspiración para el tema son los triunfos militares de la Antigüedad, recuperados en la Italia medieval. Eran actos de carácter festivo, dotados de una fuerte naturaleza simbólica y propagandística, consistían en la Antigua Roma en el desfile triunfal de un militar o del emperador sobre un carruaje, acompañado de una procesión que incluía músicos, danzantes y el traslado de los *expolia* de los vencidos en lo que se ha dado en llamar el *adventus*. En esta línea estaba en la Baja Edad Media el llamado *carroccio*, un carro enviado a varias ciudades italianas en el contexto de la guerra para que sirviera de punto de referencia a las tropas⁵⁵⁹. En estos desfiles parece haberse inspirado Petrarca al elaborar sus *Trionfi*. Estas celebraciones pronto abarcaron el ámbito macabro celebrando, o lamentando, el triunfo de la muerte sobre la vida. González Montañés⁵⁶⁰ menciona precisamente un Triunfo de la Muerte organizado por Piero di Cósimo, en el que se hacía desfilar un carro cubierto con colgaduras negras, precisamente tirado por búfalos, sobre el que campeaba la muerte con su guadaña por las calles de Florencia, durante el Carnaval, justo antes de comenzar la Cuaresma. Vasari atribuyó precisamente a Piero la invención de este tipo de triunfos⁵⁶¹. Si se da crédito a esta afirmación, el desfile de la Muerte triunfal sería muy posterior tanto a los versos petrarquianos como a los triunfos pictóricos, incluso podríamos pensar que la escenificación teatral imitó la composición iconográfica. Por otra parte, al igual que ocurre con otros temas macabros, también se puede buscar un posible origen al Triunfo de la Muerte en el

⁵⁵⁸ GUERRY 1950, p. 32.

⁵⁵⁹ GONZÁLEZ MONTAÑÉS 2002, p. 522.

⁵⁶⁰ GONZÁLEZ MONTAÑÉS 2002, p. 522.

⁵⁶¹ Vasari, *Vidas* (ed. de 1568), 3, 1.

drama teatral, en concreto, en aquellas piezas representadas sobre carros, llevadas a cabo al aire libre, propias de las fiestas populares y de las compañías itinerantes con pocos recursos⁵⁶². No conozco ninguna mención a un drama de temática macabra representado sobre carro, sin embargo, no me parece aventurado suponer su existencia dependiente del ajuste de la oferta y la demanda. Aunque se trata de un testimonio tardío, no se ha de olvidar del encuentro del Quijote con un carro de actores, uno de los cuales interpreta a la Muerte⁵⁶³.

Sea como fuere, parece haber en el caso del Triunfo de la Muerte, al igual que en la Danza Macabra, una confluencia de representaciones iconográficas, literarias y dramáticas que conviven y ejercen influencia las unas sobre las otras. No se puede saber cuáles de ellas son anteriores y cuáles posteriores y tampoco creemos que ese detalle tenga verdadera trascendencia. Lo relevante es constatar el hecho de la mutua influencia y la condición internacional del lenguaje estético de lo macabro.

Independientemente de lo mencionado, parece que las primeras imágenes del Triunfo de la Muerte de esta tipología surgieron en el contexto de las miniaturas y xilografías que acompañaban e ilustraban los versos de Petrarca. Los primeros manuscritos de los Triunfos no ilustran las escenas, pero, a partir del siglo XV, aparecen miniaturas en la mayoría de las ediciones⁵⁶⁴. De este modo, el Triunfo de la Muerte se representaría incluyendo un carro y una comitiva para lograr una perfecta simetría con la representación del resto de los triunfos. Al igual que el Amor, la Fama y el Tiempo, la Muerte se reviste de sus propios atributos para conseguir una imagen de gran impacto visual. El triunfo macabro se fue desembarazando, poco a poco, de los otros triunfos para constituir un tema iconográfico propio e independiente, ya perfectamente definido y de plena madurez, que tuvo cierto éxito en la miniatura francesa y flamenca del siglo XV y notable repercusión en las artes figurativas de comienzos del siglo XVI.

Al otro lado de los Alpes, el tema llegó de manera tardía, en la segunda mitad del siglo XV. Es en detalles como este donde se observa el origen Mediterráneo de la iconografía. El Triunfo se representa siempre con una Muerte cadavérica, nunca como una mujer viva (fig. 58). En algunas representaciones, sin embargo, conserva aún la melena que la identifica como mujer. En todo caso,

⁵⁶² LADERO QUESADA 2004 ; GONZÁLEZ MONTAÑÉS 2002, p. 522.

⁵⁶³ *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, parte 2, cap. XXI.

⁵⁶⁴ GONZÁLEZ MONTAÑÉS 2002, p. 522.

la muerte es un hecho universal, al margen del género, la edad y la escala socioeconómica. Por lo general, hay una preferencia por el carro triunfal tirado por bueyes, aunque también existen imágenes en las que la muerte se alza sobre un pedestal o monta sobre un buey o sobre un caballo. En todos los casos, se mantiene el suelo cuajado de cuerpos muertos. En algunas imágenes (fig. 59)⁵⁶⁵, sobre el carro, permanece tendido e inerte un cadáver femenino, a menudo vestido de blanco, resaltando su pureza. Este cuerpo es bello e idealizado, lo que nos lleva a varios tópicos del arte macabro: la contraposición del cuerpo vivo y el cadáver en putrefacción, el carácter pasajero de la belleza y la juventud y la advertencia contra los pecados de la vanidad y la lujuria como conducentes a la muerte y la condena eterna. El cadáver femenino, además, puede hacer alusión a la muerte de Laura en la flor de la juventud.

Hay autores que consideran triunfales las representaciones de la muerte sobre una montura o disparando flechas. Aunque este tipo de imágenes muestren el triunfo de la muerte de una manera muy literal, en este estudio solamente consideraré muertes triunfales aquellas en las que la personificación de la Muerte protagoniza una comitiva triunfal al modo de los desfiles clásicos o aquellas de clara inspiración italiana. Considero que las imágenes de la Muerte arquera, caminando sobre un suelo lleno de huesos o sobre una cabalgadura, son herederas de influencias diversas, a menudo completamente ajenas a la evolución de este tema surgido por primera vez en el Camposanto de Pisa, y a los *Trionfi* de Petrarca. Dentro de la limitación expuesta, considero que no existe en la Península Ibérica ningún ejemplo conservado de estas características en el terreno de la pintura mural, lo que resulta especialmente insólito teniendo en cuenta la estrecha relación del Reino de Aragón con Italia.

El Árbol de la Vanidad

El Árbol de la Vanidad, es un tema iconográfico macabro también conocido como Árbol vano o Árbol de los Estamentos, denominación que prefiere Santiago Sebastián⁵⁶⁶. Consideramos que esta última nomenclatura puede llevar a error ya que las representaciones conservadas de este

⁵⁶⁵ Como en el código BNF Fr. 594, fol. 135r.

⁵⁶⁶ SEBASTIÁN LÓPEZ 1981.

tema suelen limitarse a la élite social, excluyendo al tercer estado. El Árbol de la Vanidad ha suscitado poco interés entre los investigadores porque sus iconografías son bastante escasas⁵⁶⁷. Mientras existen acalorados debates sobre el origen y evolución del Encuentro, la Danza o el Triunfo de la Muerte, el Árbol de la Vanidad ha tenido una fortuna historiográfica muy limitada. La ausencia y dispersión del estudio no se corresponde con la existencia de un buen número de obras que representan este tema en el territorio europeo y lo frecuentemente que aparece el Árbol de la Vanidad asociado a otras iconografías macabras. Quizá por esta razón, eclipsado por la potencia visual de otros temas macabros, no ha recibido la atención que hubiera merecido. En el presente estudio trazaremos las líneas básicas del desarrollo de esta representación, que quizá en el futuro sea objeto de estudios más pormenorizados.

El tema se centra en la representación del árbol que le da nombre, en cuya copa se encuentran miembros de distintos estamentos sociales de ambos sexos (fig. 71). A diferencia de la Danza de la Muerte, en la que se incluyen personajes de los estratos sociales más bajos, en el Árbol de la Vanidad se detecta una preferencia por aquellos que pertenecen a grupos sociales elevados, que disfrutan de sus privilegios y consideración económica, sin pararse a pensar en el pecado y la muerte. Estas personas se muestran en actitud gozosa, a menudo comiendo, conversando e incluso jugando a los dados y a los naipes. Los vivos ignoran la presencia de la Muerte que, desde el suelo, les lanza flechas, tratando de darles caza, actuando como un cazador, armada con un hacha, está talando el tronco, a punto de caer en lo que podemos denominar una muerte leñadora. En algunas imágenes, algunas flechas de la Muerte cazadora han alcanzado a uno de los vivos, que cae del árbol. En otras, se representa la caída de las distintas dignidades de la sociedad estamental: triple tiara papal, corona imperial, mitra arzobispal, etc. En las representaciones más sinópticas del tema, se sitúa un único personaje en la cima del árbol, habitualmente un hombre laico de clase acomodada, lo que queda patente por sus ricas vestiduras (fig. 60)⁵⁶⁸. El mensaje moralizador, sin embargo, queda inalterado. Esta variedad iconográfica es muy similar a otras representaciones en la que se muestra una pareja de un vivo y un muerto, este último encaramado sobre un árbol. Existen también imágenes en las que la Muerte, personificada, aplica directamente un hacha al tronco (fig. 61), haciendo peligrar la

⁵⁶⁷ El estudio de VETTER 1960 es de los pocos que ha vuelto su atención hacia este tema.

⁵⁶⁸ De esta tipología es la representación del código BC Cod. Cas. 1404, fol. 6r.

estabilidad del hombre que hay en su copa puesto que va a derribarlo⁵⁶⁹. Esta representación iconográfica se puede relacionar⁵⁷⁰ con las palabras de Amós: “Pretendéis lejano el día de la calamidad, agarrándoos al presente de un reposo pernicioso. Ved cómo se tienden en marfileños divanes, e, indolentes, se tumban en sus lechos. Comen corderos del rebaño y terneros sacados del establo. Bailan al son de la cítara e inventan instrumentos musicales. Beben vino en copas y se ungen con el más exquisito óleo, y no sienten preocupación alguna con la ruina de José”⁵⁷¹. En este pasaje se describe el regodeo en los placeres sensuales sin preocuparse del cuidado del alma, actitud que demuestran los personajes de la copa del árbol. El propio árbol se puede vincular con el siguiente pasaje de Mateo: “Ya está puesta el hacha a la raíz de los árboles, y todo árbol que no de buen fruto será cortado y arrojado al fuego.”⁵⁷². Del mismo modo que el pecador se compara con un árbol estéril que será talado, el Árbol de la Vanidad, en cuya cima las clases elevadas se entregan a los goces pasajeros, se vendrá abajo.

El núcleo del tema se enriquece, en ocasiones, con elementos añadidos. Es habitual que, haciendo pareja con el esqueleto, se represente un ángel, mostrando al espectador la posibilidad de la redención a través de la práctica de la fe y la piedad. La existencia de un ángel junto al demonio leñador permite generar un sistema basado en la simetría análogo al de Adán y Eva en torno al árbol de la Ciencia. Por el contrario, en otros casos, el árbol aparece flanqueado por sendos demonios de características monstruosas, que le recuerdan al fiel que debe vivir alejado de la tentación. También es frecuente que se representen dos roedores, a menudo ratas, en la base del árbol, royendo sus raíces. Plinio el Viejo⁵⁷³ describe que estos animales nacen de la tierra, creencia recogida por Isidoro de Sevilla⁵⁷⁴, cualidad que comparten con todas las criaturas mencionadas previamente. Las ratas no eran animales apreciados ya que podían constituir una plaga y robaban la comida del hogar, especialmente el grano.

Una curiosa variante del tema es la que muestra el árbol sobre una embarcación, actuando el árbol como si fuere su mástil. Esta tipología iconográfica, a la que se adscriben algunos de los

⁵⁶⁹ Como la miniatura del BL, Royal 15 D V, fol. 26r.

⁵⁷⁰ SEBASTIÁN LÓPEZ 1981, pp. 123-125.

⁵⁷¹ Amós, 6: 3.

⁵⁷² Mateo, 3:10.

⁵⁷³ Plinio el Viejo, *Historia Natural*, libro 8, 82.

⁵⁷⁴ San Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, libro 12, 3.

ejemplos hispanos conservados, pone el tema del Árbol de la Vanidad en relación con el de la Nave de los Locos, revistiéndolo de significación. *La nave de los locos* fue un texto satírico escrito por Sebastián Brant, impreso en Basilea en 1494⁵⁷⁵ en el que la humanidad loca se traslada en una barca, símbolo del devenir de la fortuna. En la edición española del poema, el mástil del barco, cuando se representa, es el árbol de la ciencia del Bien y del Mal, en torno a cuyo tronco se enrosca la serpiente y a sus lados se representan Adán y Eva, los primeros pecadores (fig. 62)⁵⁷⁶. Conviene no olvidar que el texto es posterior a la mayoría de representaciones del Árbol de la Vanidad conservadas, por lo que no debe considerarse un precedente, sino, más bien, otra forma de presentar el mismo mensaje aleccionador, empleando elementos simbólicos similares. Algo así como variaciones y permutaciones sobre el mismo modelo.

Por otra parte, el tema iconográfico del Árbol de la Vanidad tiene cierta similitud con el cuento moralizante que actúa como parábola, integrado dentro del relato de Barlaam y Josafat, antes aludido, en el que un hombre es perseguido por un unicornio (fig. 12)⁵⁷⁷. Aunque hay grandes diferencias con el Árbol de la Vanidad, las imágenes que acompañan al texto muestran, a menudo, la figura de un hombre encaramado a un árbol bajo el cual hay un unicornio y un dragón. La base del árbol está siendo mordida por dos ratas. La inclusión de los dos roedores en el tema macabro ratifica una cierta dependencia respecto de este relato, ya que cumplen la misma función en el Árbol de la Vanidad: simbolizar el paso del tiempo. Además, el mensaje enviado por ambos temas es idéntico: se condena el pecado, recordando la cercanía de la muerte.

Es posible que el tema del Árbol de la Vanidad sea una plasmación plástica de la idea bíblica del árbol como símbolo del pecado y de éste como motor que conduce a la condena eterna. Este, además, tiene relación con Adán y Eva, a través de los cuales la muerte entró al mundo. El mismo sentido tiene el arbusto al que se ase el hombre del relato contenido en la narración de *Barlaam y Josafat*, otro posible precedente para este tema macabro. La figura de la Muerte pudo incluirse en su iconografía a raíz de la popularidad de los temas artísticos macabros. Consistiría en una evolución de la figura de la Muerte arquera, de cuyas flechas nadie se libra, enriqueciendo el tema iconográfico a

⁵⁷⁵ Edición de REGALES SERNA 2011.

⁵⁷⁶ Se trata de *Stultiferae naves* de Badius Ascensius, publicada por Fadrique de Basilea, BNE INC/843(2). La xilografía representando a Adán y Eva se halla repetida en el folio de título, así como en el fol. 4r.

⁵⁷⁷ Cuento de gran difusión en la Baja Edad Media, incluido, entre otros, en la *Leyenda Dorada*, cap. CLXXX.

través de un código visual reconocible por la sociedad bajomedieval. No se puede suponer que la situación del árbol sobre un barco tenga que ver con el tema literario y artístico de la Nave de los locos, posterior a la mayoría de ejemplares conservados del Árbol vano que incluyen este elemento, como es el caso de la pintura de este tema de El Bosco (fig. 63). No se debe descartar la existencia de fuentes de tradición oral comunes y precedentes a los modelos visuales y textuales. Es posible, sin embargo, que ambos tuvieran un origen común, o bien que el autor de *La nave de los locos* se inspirase en las imágenes del Árbol de la Vanidad. También es posible que ambos temas iconográficos llegasen a una solución similar aplicando la simbología del devenir del navío⁵⁷⁸. La barca es, metafóricamente hablando, una barca que navega sin rumbo y a la deriva.

Programas iconográficos frecuentes

La libertad representativa que permiten los temas macabros puede ser extensiva al conjunto de programas iconográficos en los que se insertan sus temas, existiendo una gran variedad de temáticas, cuyos límites sólo parecen marcados por el gusto del comitente, la imaginación del artista o la intención admonitoria. Naturalmente, las representaciones macabras pueden aparecer aisladas, pero no es lo habitual. Por su temática, las imágenes de la Muerte suelen acompañar al Juicio Final. Se trata de un tema salvífico consistente en representar el momento en el que el alma será juzgada para dirimir si debe o no resucitar. La inclusión de la Muerte recuerda la importancia de vivir alejado del pecado para poder alcanzar la salvación. El Juicio Final, además, suele acompañarse de una representación del Paraíso y otra del Infierno, normalmente más desarrolladas que la anterior, a través de las cuales se recuerda al espectador los premios castigos que conllevan sus faltas⁵⁷⁹. Estos programas iconográficos no son sino una plasmación de los novísimos, ya que incluyen la muerte, el Juicio, el Infierno y el Paraíso. Se trataba, por tanto, de un código visual fácilmente identificable por el espectador y muy conveniente dada la teología del temor y la oscuridad predominante en la mentalidad colectiva. Los sermones y las prédicas en la Baja Edad Media, además, se centraban a

⁵⁷⁸ La relación de la *Nave de los locos* con los temas macabros queda patente en algunas xilografías de la edición de Sebastián Brant, de la cual la Biblioteca Nacional conserva tres ejemplares (con las signaturas INC/287, INC/338 e INC/1079). Hay imágenes de la Muerte personificada en los fols. 24r, 94r, 104v y 130v.

⁵⁷⁹ RÉAU 2000, p. 759 ; PASCUAL ÁLVAREZ 2019 ; BARRAL RIVADULLA 2003.

menudo en el pecado, el arrepentimiento, la muerte y el castigo, por lo que este tipo de imágenes servían de apoyo visual a un discurso muy repetido que pretendía infundir en las almas de quienes lo escuchaban el temor ante el pecado y el rechazo al mal. En esta misma línea se encuentra la representación de los pecados capitales. A veces se opta por mostrar el castigo de estos en el Infierno, otras veces se individualizan estas representaciones entendidas como composiciones independientes, en otras, por el contrario, se prefiere representar el tema de la *psicomaquia*, el enfrentamiento del bien y del mal usando símbolos. En realidad, este tema iconográfico consiste en la lucha de los pecados capitales y las virtudes cardinales, normalmente figuras femeninas acompañadas de atributos. Estas representaciones no suelen participar de los programas iconográficos macabros⁵⁸⁰, sin embargo, tienen su eco en el Juicio Final a través de la lucha de ángeles y demonios.

Completan el sentido salvífico las escenas de la vida de Cristo, que con mucha frecuencia acompañan los temas tanatológicos. Estas pretendían servir de ejemplo a los fieles, en la misma línea que la literatura de imitación de la vida de Jesucristo que tanto éxito tuvo en los siglos finales del periodo medieval. Predominan las escenas del ciclo de la Pasión, por su gran carga dramática, en relación con la nueva espiritualidad, pero también por ser los momentos en que Cristo se enfrentó a las peores tribulaciones. El ciclo culmina con la Crucifixión, momento en el que la Santa Sangre derramada por el hijo de Dios salvó a la humanidad, de acuerdo con la doctrina. Si Cristo asume su carácter moral, el hombre común también debe hacerlo con naturalidad. En la representación de la Resurrección, por contra, suele tener menos relevancia comparativamente, a pesar de existir el tema del triunfo sobre la muerte. Precisamente, la esperanza de la resurrección es el fracaso del Triunfo de la Muerte, solo temida por quienes habían pecado, son conscientes de su doble muerte anímica corporal. También abundan las sugerencias macabras a través de imágenes del ciclo de la Infancia de Jesús, a menudo buscando producir ternura en el espectador y mostrar un fuerte contraste con el final de su vida. La elección de estos programas iconográficos no obedece a una evolución o criterio unificado, se entremezclan e inter-influyen. Los temas macabros se insertan en ciclos de contenido salvífico y moralizante porque completan su significado y hablan del inminente final de una manera muy evidente para el hombre medieval.

Si Cristo salvó a la humanidad del pecado, Adán y Eva fueron los culpables de su entrada en

⁵⁸⁰ A excepción del programa iconográfico de San Julián de Moraime que se detallará más adelante.

el mundo. Por ese motivo, es frecuente que la Muerte aparezca en los ciclos relacionados con los primeros padres. A través del pecado de desobediencia de los primeros padres, no solo se privó a la humanidad del Paraíso, sino que se introdujo la muerte en el mundo como castigo para los hombres. En la Baja Edad Media, estaba difundida la idea de que Adán era el culpable de la muerte a través de las palabras de san Pablo: “Por un hombre [Adán] el pecado entró en el mundo y por el pecado la muerte y así la muerte pasó a todos los hombres, porque todos pecaron”⁵⁸¹. Esta misma enseñanza la transmite uno de los muertos en el poema I del Encuentro de los tres vivos y los tres muertos⁵⁸², por lo que la vinculación es directa y así aparece en los sermones y en el pensamiento teológico bajomedieval. La vinculación con el arte macabro es tan directa que, en ocasiones, se llegó a representar a la Muerte en el tema de la Expulsión del Paraíso⁵⁸³. En estas imágenes, la Muerte a menudo porta un instrumento musical y está en actitud de baile o burla.

Igualmente, Adán y Eva fueron los primeros salvados, por lo que se cierra el círculo de la redención a través de la Anástasis. Esto se traduce iconográficamente en la situación de la calavera de Adán bajo la crucifixión de modo que, si por la imprudencia de Adán se introduce el pecado y con la expulsión del Paraíso su carácter mortal, por la Santa Sangre que cae sobre la calavera de Adán se limpia el pecado y se alcanza la vida eterna.

Los programas iconográficos de naturaleza macabra pueden también contar con la presencia de santos. Estos cumplían una doble función: de una parte, su vida servía de modelo de virtud para el espectador y, siguiéndolo, darían un paradigma para alcanzar la Salvación; de otra, los santos, al igual que la Virgen, se consideraban importantes intercesores entre Cristo y el hombre. Algunos de ellos, además, eran de carácter profiláctico, es decir, protegían contra la enfermedad y la muerte súbita, lo que favorecía su representación. Un santo muy vinculado a la otra vida es san Miguel, normalmente presente en la iconografía bajomedieval a través del pesaje de las almas en el Juicio Final, acompaña a menudo los conjuntos macabros. Su culto reemplazó al del dios egipcio Anubis y al Hermes clásico⁵⁸⁴. Durante una epidemia de peste que arrasó Roma, el papa san Gregorio Magno ordenó una procesión para rogar por el fin de la enfermedad. El papa vio aparecer al arcángel sobre

⁵⁸¹ *Epístola a los romanos*, 5: 12 y *Corintios*, 15: 21.

⁵⁸² GLIXELI 1914, p. 15.

⁵⁸³ RÉAU 1999, p. 114.

⁵⁸⁴ RÉAU 2001, p. 68 ; RODRÍGUEZ PEINADO 2012, p. 14.

el mausoleo de Adriano, secando su espada de sangre y volviéndola a enfundar después de una epidemia de peste⁵⁸⁵. Este episodio hace que se invoque al santo como protector contra las enfermedades epidémicas. Al igual que otros santos antipestosos, su hagiografía cuenta también con un episodio relacionado con las flechas. Según la leyenda, un toro escapó del rebaño de Garganus y se introdujo en una caverna de una montaña. Al no volver el animal, Garganus le disparó una flecha, pero esta se dio la vuelta en el aire y se volvió en su contra. El obispo ordenó tres días de ayuno y, al finalizar estos, san Miguel se apareció en la entrada de la caverna y declaró que ese sería su santuario⁵⁸⁶.

San Miguel, además, fue especialmente relevante por su importancia en la Psicostasis, pesando las almas de los finados el día del Juicio Final⁵⁸⁷. Esto se debe a que había disputado a Satanás el alma de Moisés, pero posteriormente adquiere la función de pesador de almas⁵⁸⁸. Esta función es la que hacía que se considerase un importante intercesor.

San Sebastián fue un santo de gran devoción en la Edad Media, sus dos martirios dan cuenta de su vida virtuosa. Según su relato hagiográfico, fue asaeteado vivo en el Campo de Marte en Roma por orden del emperador Diocleciano. Sin embargo, sobrevivió a este tormento y fue sanado por santa Irene. Al darse cuenta de que había sobrevivido, el emperador ordenó que se le apaleara vivo y su cadáver fuera arrojado a la cloaca máxima. El arte ha preferido la representación del primer martirio frente al segundo que le dio muerte.

En ocasiones, se ha establecido una relación del primer martirio de san Sebastián con el de Cristo, identificando sus heridas con las de la Pasión y el árbol al que le ataron con la cruz⁵⁸⁹. Se consideraba un poderoso santo intercesor. Gozó de gran éxito en los siglos XIV y XV. Esto se debe en parte a su papel de santo antipestoso, es decir, un santo invocado para la protección contra la Peste Negra y otras enfermedades infecciosas. No en vano es el primero de los trece *pest heiligen* (santos de la peste) alemanes, considerado el *depulsor pestilitatis* (expulsor de la peste). La *Leyenda dorada* reproduce unos versos de san Ambrosio que ya le consideraba un santo taumaturgo:

⁵⁸⁵ RÉAU 2001, pp. 69 y 75.

⁵⁸⁶ RÉAU 2001, pp. 69 y 75.

⁵⁸⁷ RODRÍGUEZ PEINADO 2012.

⁵⁸⁸ RÉAU 2001, p. 74 ; 2000, p. 765.

⁵⁸⁹ RÉAU 2002, p. 197 ; CARVAJAL GONZÁLEZ 2015, p. 56.

“¡Oh Señor adorable! La sangre de tu santo mártir Sebastián fue derramada por dos motivos: porque él confesó tu nombre, y para dar ocasión a que manifestase tu poder milagroso. Por eso, mediante el testimonio del martirio de este santo y por su intercesión, conviertes nuestra debilidad en fortaleza, nos haces crecer en virtud y otorgas salud a los enfermos.”⁵⁹⁰

Hay dos teorías principales sobre el motivo por el que el culto de san Sebastián estuvo tan relacionado con la Peste Negra. La primera de ellas se basa en la creencia de que la epidemia era una lluvia de flechas enviada por la divinidad como castigo por los pecados de la humanidad. La flecha como símbolo de la enfermedad aparece ya en la Antigüedad clásica, con el Apolo flechador. En el mundo cristiano, el *Salmo 7* se dice que Dios “tiende su arco y apunta / Apareja los instrumentos de la muerte, / hace encendidas sus saetas”⁵⁹¹. Por este motivo resulta lógico pedir la protección de un santo que sobrevivió a un asaetamiento⁵⁹².

La segunda teoría está en relación con una epidemia de peste que asoló la ciudad de Roma en el año 680. Se tuvo la revelación de que la peste cesaría cuando se erigiera un altar en honor a san Sebastián en Pavía. En efecto, al construirse un altar al santo en *San Pedro ad vincula*, la epidemia terminó⁵⁹³. Además, los *Hechos de san Sebastián* del año 590 nada mencionan del carácter antipestoso del santo, lo que parece demostrar que su culto en relación con las epidemias empezó en el siglo VII. Esta segunda teoría es la que goza de más credibilidad entre los especialistas, pero no deja de ser significativo que muchos de los santos protectores contra la peste como san Antonio, san Cristóbal o el arcángel Miguel cuenten con episodios relacionados con flechas en sus hagiografías. Sea como fuere, el culto a este santo en momentos de enfermedades epidémicas fue muy relevante. Junto a san Cristóbal y san Antonio Abad, forman una tríada de santos antipestosos.

San Cristóbal también fue muy representado, debido a la creencia de que con tan solo observar su figura se prevenía la muerte súbita, lo que le confería un carácter taumaturgo. Además, el santo estaba incluido en el grupo de los Catorce intercesores, lo que avala el carácter apotropaico

⁵⁹⁰ Santiago de la Vorágine, *Leyenda dorada*, cap. XXIII.

⁵⁹¹ Salmo 7: 13-14.

⁵⁹² CARVAJAL GONZÁLEZ 2015, p. 60.

⁵⁹³ Santiago de la Vorágine, *Leyenda dorada*, cap. XXIII.

de su culto⁵⁹⁴. En cuanto a su naturaleza de santo antipestoso, cabe destacar un episodio de su hagiografía en el que el santo es apresado, atado y asaetado, sin embargo, las flechas erraron su trayectoria o se debilitaron antes de tocar su cuerpo. Una de ellas se dio la vuelta en el aire para clavarse en el ojo del emperador romano. Este relato hagiográfico, además, mezcla elementos de las vidas de san Miguel y san Sebastián. Por todos estos motivos, san Cristóbal se consideraba un eficaz protector contra la Peste Negra.

San Antonio fue un eremita que entregó sus riquezas a los pobres para retirarse al desierto a hacer penitencia. Sufrió numerosas tentaciones de mano de los demonios, pero siempre supo salir vencedor de ellas. Se trata de un santo taumaturgo y protector contra varias enfermedades como el ergotismo, afección a la que se conocía con el nombre de fuego de san Antón, quizá por las alucinaciones que provoca, relacionadas con las tentaciones del santo. También era invocado contra la Peste Negra, siendo uno de los santos antipestosos más populares a pesar de que ningún episodio de su hagiografía alude de manera directa a esta epidemia. Según Réau⁵⁹⁵, es posible que su carácter antipestoso derive de su iconografía, en concreto del bastón en forma de tau, símbolo con el que Aarón marcó las casas de aquellos a los que el ángel exterminador debía respetar. Ezequiel también refiere que Dios ordenó a un ángel poner este símbolo en la frente de los justos. Además, la orden de los Hermanos Hospitalarios de san Antonio se encargaba de cuidar a los enfermos de Peste Negra. Este santo también cuenta con un episodio relacionado con proyectiles en su hagiografía. Según la leyenda, san Antonio pidió a un arquero que disparase flechas a fin de poder explicarle una parábola en relación con la vida eremítica.

Sin pertenecer al grupo de los santos antipestosos, santa Catalina fue una santa que gozó de extraordinaria devoción y que aparece con frecuencia en los programas iconográficos de temática macabra. Se consideraba una importante intercesora, lo que se explica por el episodio de su muerte según se recoge en la *Leyenda Dorada*. Antes de su martirio, la santa pidió al cielo:

‘¡Oh Jesús, rey de bondad! ¡Te suplico que me escuches benigne y favorablemente despaches las peticiones y deseos de cuantos, puestos en cualquier tribulación o a la hora de su

⁵⁹⁴ MANZARBEITIA VALLE 2009, p. 45.

⁵⁹⁵ RÉAU 1997, p. 112.

muerte, recordando mi martirio invoquen mi nombre!’ Respondiendo a esta plegaria, oyóse entonces una voz procedente de lo alto que decía: ‘¡Yo te prometo que ampararé con mis divinos auxilios a todos los que recuerden lo mucho que has sufrido por mí y honren tu memoria!’⁵⁹⁶.

Esto explica su extraordinario éxito como santa intercesora en la Edad Media, solo por detrás de la Virgen María. La confianza en su poder intercesor también estaba fundamentada en sus desposorios místicos, los fieles creían que Dios no le negaría nada que la santa le pidiese, ya que esta era su esposa⁵⁹⁷.

Estos santos llegaron a incluirse en el grupo de los Catorce intercesores. Este grupo está integrado en su práctica totalidad por santos mártires, muchos de los cuales fueron médicos o sanadores. Su culto colectivo se desarrolló en el siglo XIV en los reinos germánicos, pero todos ellos gozaban de fama milagrera desde siglos anteriores. Los santos integrados en este grupo son Acacio, Bárbara, Blas, Catalina, Ciríaco, Cristóbal, Dionisio, Erasmo, Eustaquio, Gil, Guido, Jorge, Margarita y Pantaleón. Estos santos habían recibido la promesa de Dios de atender las súplicas de cualquiera que les invocase⁵⁹⁸. Sin embargo, esta relación es flexible, a menudo se sustituye alguno por san Antonio, san Sebastián y san Roque, invocados contra la peste, y por san Leonardo y san Nicolás⁵⁹⁹. También pueden ser sustituidos por patronos locales. El culto grupal a estos santos alcanzó su apogeo en el siglo XV, sin duda por la amenaza de las epidemias de Peste Negra y decayó rápidamente en el siglo XVI⁶⁰⁰.

Un santo profiláctico posterior es san Roque de Montpellier⁶⁰¹. Nacido hacia 1350, se contagió de Peste Negra y un ángel le anunció que iba a sufrir fuertes dolores. El santo se retiró a un bosque para morir en paz sin transmitir la enfermedad. Un perro proveedor le traía el pan que necesitaba para su sustento. Totalmente sanado, volvió a Montpellier donde nadie le reconoció y murió encarcelado. Al haber sobrevivido a la enfermedad, se le consideraba un importante protector contra la epidemia, sin embargo, su culto no se popularizó hasta el siglo XV, ya que tenía que

⁵⁹⁶ Santiago de la Vorágine, *Leyenda dorada*, cap. CLXXII.

⁵⁹⁷ GONZÁLEZ HERNANDO 2012, p. 42.

⁵⁹⁸ RÉAU 1997, p. 117.

⁵⁹⁹ RÉAU 1997, p. 116.

⁶⁰⁰ RÉAU 1997, p. 117.

⁶⁰¹ RÉAU 2002, pp. 147-148.

competir con san Sebastián que era un santo internacional de gran relevancia⁶⁰². Dos fueron los motivos para la difusión de su culto: El hecho de que en el Concilio de Ferrara se prescribieron plegarias al santo ante la amenaza de la peste y el traslado de sus reliquias a Venecia⁶⁰³.

Un tema profano que a menudo completa los programas iconográficos macabros es la Rueda de la Fortuna. A menudo, hace mover la rueda la personificación de la Fortuna, en forma de mujer con los ojos vendados. Mientras que en Roma la personificación de la Fortuna se veía como una deidad positiva, esta pasa al mundo cristiano con connotaciones negativas, era considerada caprichosa y dadora de bienes terrenales. Para la iconografía cristiana, se trata de una representación plástica de la advertencia *vanitas vanitatum*⁶⁰⁴. Al simbolizar el devenir de los bienes y glorias terrenos, a menudo se la representa con una rueda. Tiene que ver con el devenir de la vida y el carácter pasajero de los bienes y las glorias terrenales, por lo que resultaba especialmente apropiado para subrayar el mensaje latente dentro de los temas iconográficos tanatológicos. Así la describió Boecio en su *Consolación de la filosofía*⁶⁰⁵. A la rueda se asen personajes que ven cómo su fortuna va cambiando, estos se pueden interpretar también como un mismo personaje. La figura que asciende hacia el cénit de la rueda lleva a menudo la inscripción *regnabo*, en el punto más alto se halla un personaje que a menudo se atavía como rey acompañado de la inscripción *regno*, el siguiente personaje es derribado y cae acompañado de la palabra *regavi*. El último personaje se encuentra bajo la rueda, aplastado por su peso, con la inscripción *sum sine regno*⁶⁰⁶. Esta figura suele ser un hombre pobre o desnudo. En algunas imágenes, los personajes que se encaraman a la rueda son la personificación de las tres edades del hombre, un bebé asciende, un joven se emplaza en la parte más alta y un anciano cae de la rueda. En estos casos, en la parte inferior, se suele representar un *transi*.

Para finalizar, en ocasiones se incluyen varios temas macabros en un mismo conjunto. Destacan en este contexto el Cementerio de los Inocentes de París, que incluía una Danza Macabra y un Encuentro; el Camposanto de Pisa (figs. 53 y 54), que también aunaba ambos temas y el claustro del Oratorio del Disciplini en Clusone (fig. 39), con un Triunfo de la Muerte, una Danza Macabra

⁶⁰² RÉAU 2002, p. 148.

⁶⁰³ RÉAU 2002, p. 148.

⁶⁰⁴ *Eclesiastés*, 1:2.

⁶⁰⁵ Boecio, *Consolación de la filosofía*, 2, 1.

⁶⁰⁶ RÉAU 2000, p. 662

y un Encuentro.

ANÁLISIS

Andalucía

Sevilla

San Isidoro del Campo

San Isidoro del Campo es un conjunto monacal que se halla en el municipio de Santiponce, cerca de Sevilla, a unos doce kilómetros. Comenzó a construirse en 1298 y fue fundado en 1301⁶⁰⁷ bajo el patrocinio de Alonso Pérez de Guzmán y su esposa María Alonso Coronel⁶⁰⁸, primeros Duques de Medina Sidonia, para servir de panteón familiar. Es posible que la motivación de esta fundación fuera la dramática muerte en Tarifa de Pedro Alonso de Guzmán, hijo del promotor⁶⁰⁹, asesinado por las tropas del infante Don Juan a fin de lograr que su padre rindiese la fortaleza. Su marcado carácter defensivo tiene que ver con el hecho de que su construcción se llevó a cabo en tiempos de la Reconquista y debe estudiarse dentro de la arquitectura monacal defensiva⁶¹⁰. Según la tradición, se erigió sobre una iglesia mozárabe anterior en la que se habían venerado los restos de san Isidoro de Sevilla antes de ser llevados a la basílica leonesa, lo que explica la popularidad del santo tanto en el norte como en el sur peninsular⁶¹¹. El traslado de las reliquias fue ordenado por Fernando I de Castilla en 1063, aunque su canonización fue tardía, en 1598⁶¹². El monasterio pertenecía, en origen, a la orden cisterciense, siendo el templo del Císter más meridional construido en la Península Ibérica. El complejo arquitectónico cuenta con distintas dependencias y dos iglesias adosadas distribuidas en torno a un claustro procesional, conocido como Claustro de los Muertos, nombre que delata su uso funerario y su carácter penitencial. A escasos kilómetros de la capital andaluza,

⁶⁰⁷ RESPALDIZA LAMA 1996, p. 25.

⁶⁰⁸ Sobre los personajes enterrados en el templo, *vid.* BARRANTES MALDONADO 1998.

⁶⁰⁹ RESPALDIZA LAMA 1996, p. 25.

⁶¹⁰ SOBRINO GONZÁLEZ 2013, p. 488 y s.

⁶¹¹ MATUTE Y GAVIRIA 1827, p. 152 ; GESTOSO Y PÉREZ 1889, p. 545 ; FERNÁNDEZ LÓPEZ 1992, p. 289 ; RESPALDIZA LAMA 1996, p. 25.

⁶¹² RÉAU 2001, p. 130.

formaba parte del camino mozárabe, usado por los peregrinos andaluces que iban a Santiago de Compostela y pasaban por Mérida, Ávila, Salamanca y León.

En 1429, don Enrique de Guzmán, II conde de Niebla, solicitó una bula para relegar la comunidad cisterciense del monasterio, alegando su mal gobierno⁶¹³. En 1431, los monjes del Císter fueron sustituidos por los de la orden reformada de san Jerónimo de Lope de Olmedo⁶¹⁴. Se trata del clásico desplazamiento de las órdenes contemplativas por órdenes más activas, como la de los jerónimos, en cuyas manos se depositó el edificio. El monasterio perteneció a esta orden hasta su exclaustación en 1835, convirtiéndose una parte en cárcel y vendiéndose la otra a particulares⁶¹⁵. Esto precipitó la decadencia del complejo arquitectónico y sus pinturas, que sufrieron importantes mutilaciones⁶¹⁶.

El conjunto pictórico de San Isidoro del Campo está constituido por imágenes de los siglos XV a XVIII, correspondiéndose con el período en que el conjunto monasterial estuvo en manos de los jerónimos. La decoración se ideó como una manera de legitimar la orden y como forma de dar importancia a la figura de san Jerónimo y su posible vinculación con Santiponce, a través de su epístola LXXI⁶¹⁷. El ciclo fue restaurado en la década de 1990, lo que permitió un mayor conocimiento de los aspectos técnicos, aunque conviene advertir que la restauración quedó interrumpida⁶¹⁸. Las pinturas medievales conservadas se hallan en el Claustro de los Muertos, en el Patio de los Evangelistas, en el Refectorio y en la Sala Capitular. No hay homogeneidad de estilo, de autoría o de datación, sin embargo, el programa puede ser leído en su conjunto dado que se articula a través de una serie de motivos decorativos de influencia islámica que se repiten constantemente. Dentro de este conjunto iconográfico, se documenta un tema macabro, el Árbol de la Vanidad, pintado del Patio de los Evangelistas (fig. 64). Esta escena difiere del resto de pinturas del conjunto en técnica, estilo formal y estado de conservación, lo que arroja dudas sobre si este tema pertenecía originalmente al mismo conjunto programático que el resto. La autoría de la pintura es muy discutida; sin embargo, vale la pena su estudio ya que las distintas hipótesis permiten dar una

⁶¹³ Documento transcrito por GESTOSO Y PÉREZ 1889, p. 551 y s.

⁶¹⁴ RESPALDIZA LAMA 1998, p. 72.

⁶¹⁵ FERNÁNDEZ LÓPEZ 1992, p. 289.

⁶¹⁶ Así lo describen SENTENACH Y CABAÑAS 1885, p. 36 ; POST 1934, p. 320.

⁶¹⁷ Edición de VALERO 1993.

⁶¹⁸ RESPALDIZA LAMA 1998, p. 70. Sobre los resultados del análisis de las pinturas en este proceso de restauración, *vid.* RALLO GRUSS 1992.

datación aproximada a la obra así como identificar las escenas pintadas por una misma mano o taller dentro del conjunto. Por otro lado, para lograr un acercamiento a esta pintura y su significación dentro del conjunto pictórico del monasterio, se analizará en relación con el resto de imágenes representadas en los claustros.

Por la relevancia y monumentalidad del conjunto pictórico, este ha suscitado el interés de numerosos especialistas. Ya Francisco Pacheco en 1649 hizo una breve mención a las pinturas hispalenses⁶¹⁹. A finales del siglo XIX se llevaron a cabo varios acercamientos a las pinturas, siendo los más relevantes los de Claudio Boutelou⁶²⁰, Narciso Sentenach y Cabañas⁶²¹ y, especialmente, el de José Gestoso y Pérez⁶²². El estudio más importante vino de mano de Pedro J. Respaldiza Lama en 1998, que analizó el conjunto pictórico medieval y analizó la historiografía anterior, constituye un referente aún en la actualidad⁶²³. El mismo autor ya había hecho una primera aproximación a estas pinturas dos décadas antes⁶²⁴. En el contexto de la pintura andaluza, las pinturas de Santiponce han sido estudiadas por Chandler Post⁶²⁵, José Gudiol Ricart⁶²⁶, Camón Aznar⁶²⁷, Antoine de Bosque⁶²⁸ y Enrique Valdivieso⁶²⁹. Desde la óptica de las restauraciones, han sido analizadas por Carmen Rallo Gruss⁶³⁰. En relación con el monasterio, las imágenes han sido mencionadas, entre otros, por José Guerrero Lovillo⁶³¹, Cayetano Enríquez de Salamanca⁶³² y Pedro J. Respaldiza Lama⁶³³. Tan solo una pequeña parte de estas investigaciones incluyen el Árbol de la Vanidad.

⁶¹⁹ PACHECO 1649.

⁶²⁰ BOUTELOU 1873.

⁶²¹ SENTENACH Y CABAÑAS 1885.

⁶²² GESTOSO Y PÉREZ 1889.

⁶²³ RESPALDIZA LAMA 1998.

⁶²⁴ RESPALDIZA LAMA 1978.

⁶²⁵ POST 1934.

⁶²⁶ GUDIOL RICART 1955.

⁶²⁷ CAMÓN AZNAR 1977, p. 368.

⁶²⁸ BOSQUE 1963.

⁶²⁹ VALDIVIESO 1986, pp. 26-29.

⁶³⁰ RALLO GRUSS 1990 ; 1992.

⁶³¹ GUERRERO LOVILLO 1962, pp. 200-210.

⁶³² ENRÍQUEZ DE SALAMANCA 1974, pp. 45-46.

⁶³³ RESPALDIZA LAMA 1996.

1. El Patio de los Evangelistas

Este Patio de los Evangelistas se halla a los pies de la iglesia, se trataba de una suerte de nexo entre la hospedería y las dependencias de uso exclusivo de los monjes. Es posible que este patio, en origen, fuera parte del espacio privado reservado a los Guzmán, ya que estructuralmente se relaciona con las fórmulas arquitectónicas de las abadías cistercienses de Real Patronato⁶³⁴. Tres de sus galerías están porticadas a dos alturas. La crujía sur, de mayor anchura que los otros dos espacios abovedados, es la que presenta la decoración pictórica. La técnica empleada es el fresco sobre mortero de cal enriquecido con carbonato cálcico y paja, para conseguir mayor elasticidad y prevenir la aparición de grietas y la acción erosiva de la humedad.⁶³⁵ Las pinturas de esta zona datan de la toma de posesión del monasterio por parte de la orden jerónima, lo que justifica en parte su temática. Las pinturas conservadas en el patio se encuentran en la planta baja, consisten en un amplio zócalo decorado con temas geométricos que imitan la lacería, así como una única escena conservada sobre este, que representa el Árbol de la Vanidad. Hay grandes diferencias técnicas y estilísticas en torno a las pinturas del zócalo y el tema macabro, lo que alude, con toda probabilidad, a distintas autorías e incluso a distintos momentos compositivos y fecha de ejecución.

1.1. Pinturas del zócalo

El arrimadero pictórico presenta gran desarrollo en altura, llegando a veces a la línea de imposta, y consiste en paneles verticales rectangulares que alternan motivos geométricos estrellados de tradición islámica con imágenes de santos y santas de cuerpo entero, de tamaño algo menor al natural. Bajo estos paneles de lacería, hay una cenefa de motivos vegetales esquemáticos y geométricos dentro de cartuchos (fig. 65).

En cuanto a las representaciones de los santos, el autor muestra una clara influencia italiana, quizá llegada a Andalucía, de mano de Sansón Delli⁶³⁶, en la suavidad de los rostros y los plegados, así como en la volumetría de las figuras y la paleta empleada (figs. 66 y 67). A pesar de esto, el artífice

⁶³⁴ RESPALDIZA LAMA 1998, p. 79.

⁶³⁵ RALLO GRUSS 1992, p. 56.

⁶³⁶ RESPALDIZA LAMA 1978, p. 253.

presenta rasgos típicamente sevillanos en su estilo, por lo que seguramente se trate de un pintor local relacionado formalmente con las producciones cerámicas de azulejos de Triana⁶³⁷. Se acusa el trabajo de varias manos, lo que apunta en la dirección de una obra de conjunto en la que un maestro dirigía un amplio taller⁶³⁸. La autoría de estas imágenes ha sido muy discutida. Gestoso consideró que el artífice pudiera ser Diego López, maestro del Alcázar sevillano⁶³⁹ y Bosque relacionó las pinturas con Andrea del Castagno⁶⁴⁰. Diego Angulo, por su parte, vinculó las pinturas con el denominado Maestro de los Cipreses, miniaturista de los libros del coro de la catedral sevillana⁶⁴¹, relación que fue vista también por Sentenach y Cabañas⁶⁴². Angulo propuso, además, la identificación de este maestro anónimo con Pedro de Toledo o Nicolás Gómez, decantándose por el primero. Esta identificación fue recogida por Domínguez Bordona y Ainaud de Lasarte⁶⁴³, Enríquez de Salamanca⁶⁴⁴ y Valdivieso⁶⁴⁵. Post dio crédito a la teoría de Angulo, especialmente a la atribución de Pedro de Toledo. Eso no le impidió, sin embargo, plantear una posible atribución a Sansón Delli, aunque reconociendo que existen diferencias entre su obra conocida y el patio sevillano⁶⁴⁶. La propuesta de Post fue aceptada por Fernández López⁶⁴⁷. Sin embargo, la citada teoría fue refutada por Silva Maroto⁶⁴⁸, de hecho ya Angulo Íñiguez consideraba que no había evidencia suficiente que apoyase esta atribución y el formalismo no resultaba suficiente⁶⁴⁹. Marchena Hidalgo, recogiendo la teoría de Angulo, considera que la obra pertenece a Nicolás Gómez, al que también atribuye la Última Cena del Refectorio⁶⁵⁰. Laguna Paúl, retomando también el estudio de Angulo, ha comparado las miniaturas de Pedro de Toledo en un misal de la Catedral de Sevilla con las de San Isidoro, atendiendo no sólo a las figuraciones sino también a los motivos decorativos⁶⁵¹. Se han hallado similitudes notables entre ambas, suficientes para relacionar ambas autorías. Respaldiza

⁶³⁷ SENTENACH Y CABAÑAS 1885, p. 112 y ss.

⁶³⁸ RALLO GRUSS 1992, p. 51 ; LAGUNA PAÚL 1993, p. 48 ; 1995, p. 681 ; RESPALDIZA LAMA 1998, p. 75.

⁶³⁹ GESTOSO Y PÉREZ 1889, p. 594 y s.

⁶⁴⁰ BOSQUE 1963, p. 142.

⁶⁴¹ ANGULO ÍÑIGUEZ 1929 ; 1984.

⁶⁴² SENTENACH Y CABAÑAS 1885, p. 106.

⁶⁴³ DOMÍNGUEZ BORDONA, AINAUD DE LASARTE 1958, p. 88.

⁶⁴⁴ ENRÍQUEZ DE SALAMANCA 1974, p. 46.

⁶⁴⁵ VALDIVIESO 1986, p. 28.

⁶⁴⁶ POST 1934, p. 322.

⁶⁴⁷ FERNÁNDEZ LÓPEZ 1992, p. 290.

⁶⁴⁸ SILVA MAROTO 1971.

⁶⁴⁹ ANGULO ÍÑIGUEZ 1929, p. 223.

⁶⁵⁰ MARCHENA HIDALGO 1997, p. 374 y ss.

⁶⁵¹ LAGUNA PAÚL 1993.

Lama considera que, a pesar de las semejanzas, estas no son suficientes para considerar la autoría de Pedro de Toledo y retrasar la cronología del conjunto⁶⁵². Considera, además, que, por las diferencias entre las imágenes, unas más duras y otras más serenas, parece probable que se deban a la actuación de un taller. Por tanto, las diferentes hipótesis no han permitido dirimir la autoría final del conjunto.

Las santas y santos representados a lo largo del patio son los siguientes: los padres de la iglesia latina; san Ambrosio, san Agustín y san Gregorio junto a san Isidoro de Sevilla; titular del monasterio (fig. 66). A estos se unen san Lorenzo, san Esteban, santa Paula (fig. 67), santa Catalina, y san Sebastián⁶⁵³. San Lorenzo gozó de gran devoción en España por haber sido un santo nacido en Aragón. Su martirio en la parrilla se consideraba el más cruel y por tanto era el santo más meritorio. Se le invocaba para aliviar las quemaduras y especialmente porque, de acuerdo con una leyenda, se creía que este descendía todos los viernes del Paraíso al Purgatorio para rescatar un alma⁶⁵⁴. San Esteban, primer mártir de la fe cristiana, fue lapidado por unos judíos. Era tenido por un importante protector contra la tiña⁶⁵⁵. Santa Paula fue discípula de san Jerónimo y es patrona de esta orden, lo que justifica su representación en el monasterio⁶⁵⁶. Santa Catalina fue una santa de excepcional devoción en la Edad Media ya que se consideraba una importante intercesora por ser novia mística de Jesús y por su consideración de protectora de los moribundos según se describe en la *Leyenda Dorada*⁶⁵⁷. En el caso de san Sebastián, inusualmente no se representa la escena de su martirio, sino que aparece su retrato de cuerpo entero vestido y con las flechas por atributo, quizá subrayando su condición de antipestoso⁶⁵⁸.

Se recortan todos ellos sobre fondos rojizos con decoración geométrica de inspiración textil como si sus efigies tuvieran colgaduras de tela rica detrás. Las imágenes producen una sensación de suntuosidad a través de la decoración profusa y el predominio de tonos ocre y amarillos que recuerdan al oro⁶⁵⁹.

⁶⁵² RESPALDIZA LAMA 1978, p. 251 ; 1998, p. 84 y ss.

⁶⁵³ Ya identificó acertadamente a estos santos POST 1934, pp. 318-320.

⁶⁵⁴ Santiago de la Vorágine, *Leyenda Dorada*, cap. CXVII y RÉAU 2001, p. 255 y ss.

⁶⁵⁵ Santiago de la Vorágine, *Leyenda Dorada*, cap. CXII y RÉAU 1997, p. 459.

⁶⁵⁶ Santiago de la Vorágine, *Leyenda Dorada*, cap. XXIX y RÉAU 1997, p. 41.

⁶⁵⁷ Santiago de la Vorágine, *Leyenda Dorada*, cap. CLXXII y RÉAU 1997, p. 275 y s.

⁶⁵⁸ Santiago de la Vorágine, *Leyenda Dorada*, cap. XXIII y RÉAU 2002, p. 193 y ss.

⁶⁵⁹ El estilo italianizante de las pinturas podría coincidir con la atribución a Pedro de Toledo, que viajó a Italia en 1431, LAGUNA PAÚL 1993, p. 293 y ss.

La simetría de los paneles rectangulares se rompe en la parte central de la crujía. Este espacio se decora con tres paneles cuadrados, cada uno aproximadamente del doble de tamaño del resto de paneles rectangulares, lo que da cuenta de la importancia de esta zona dentro del conjunto mural. La imagen central representa una escena de la vida de san Jerónimo, mientras que los otros dos que la flanquean presentan motivos decorativos de estilo árabe con sendos escudos en el centro.

En cuanto a la escena de san Jerónimo (fig. 66), completa el cuarteto de los padres de la iglesia latina, aunque, a diferencia del resto de santos representados, se muestra un episodio de su hagiografía. El tema elegido muestra a san Jerónimo dictando sus enseñanzas a unos monjes⁶⁶⁰. El santo, nimbado, se asienta sobre una cátedra. Su rostro está muy perdido, pero se aprecia su tonsura, así como una larga barba. A su alrededor, cinco monjes de un tamaño considerablemente menor escuchan al santo y algunos copian sus palabras. Dos de ellos tallan cucharas, en alusión a la importancia del trabajo físico⁶⁶¹. El león, atributo característico de Jerónimo, yace a sus pies, es un atributo del santo sanador y de la orden. Esta escena carece de tradición iconográfica, sin embargo, posee un valor simbólico importante, ya que, de acuerdo con la epístola LXXI del santo⁶⁶², este mantenía correspondencia con Lucinio Bético, su esposa y el presbítero Abigao, todos ellos procedentes de Itálica, la antigua Santiponce. Se dice que Lucinio Bético envió a seis copistas a Belén para que tradujesen las obras de Jerónimo, tema reflejado en este episodio. Esta escena, por tanto, legitima la presencia de los jerónimos en Santiponce, lo cual resultaba de suma importancia teniendo en cuenta que la orden jerónima reformista no era considerada unánimemente como un monacato auténtico por sus tendencias intelectuales que en algunos casos son pre-erasmistas.

En lo tocante a los escudos que flanquean a san Jerónimo, el que se halla a la izquierda, con dos calderos, es el de los Guzmán (fig. 68) y el de la derecha, con dos calamares, es el escudo de armas de Enrique de Guzmán, segundo Conde de Niebla (fig. 69)⁶⁶³. Estas armas sirvieron a Gestoso⁶⁶⁴

⁶⁶⁰ GESTOSO Y PÉREZ 1889, p. 592.

⁶⁶¹ RESPALDIZA LAMA 1998, p. 71.

⁶⁶² VALERO 1993, pp. 737-745.

⁶⁶³ POST 1934, p. 318 ; FERNÁNDEZ LÓPEZ 1992, p. 290.

⁶⁶⁴ GESTOSO Y PÉREZ 1889, p. 593 y s.

para fechar las pinturas entre 1431, fecha de la toma de posesión del monasterio por la orden jerónima de Lope de Olmedo, y 1436, fecha de la muerte de Enrique de Guzmán⁶⁶⁵.

Pertenecían también al conjunto dos imágenes de santos que ahora se encuentran en el Museo Arqueológico de Sevilla: san Mateo y santa María Magdalena (fig. 70)⁶⁶⁶. Parece probable que la representación de san Mateo estuviera acompañada de los otros tres evangelistas, lo que explicaría el nombre que se da al patio.⁶⁶⁷ Sin duda, el arrimadero no se limitaba a la crujía sur sino que se extendía por los tres muros porticados del patio, por lo que la cantidad de santos y santas representados sería mucho mayor a los que se han conservado y la lectura del programa iconográfico de intercesores resulta incompleto.

1.2. El árbol de la vanidad

Sobre el zócalo se debieron pintar una serie de escenas⁶⁶⁸, de las cuales tan solo se ha conservado una: el tema macabro del Árbol de la Vanidad, Árbol de la Vida o Árbol de los Estamentos (fig. 64). Esta pintura fue analizada monográficamente por Rafael Cómez⁶⁶⁹. Respaldiza Lama hizo un completo acercamiento y síntesis historiográfica⁶⁷⁰. Santiago Sebastián se refirió de manera sumaria a su iconografía en relación con otro tema similar documentado en el arte barroco sevillano⁶⁷¹. La pintura fue descrita brevemente por Post que, no obstante, equivocó su tema⁶⁷². Otros autores han mencionado el tema, aunque sin hacer un análisis exhaustivo⁶⁷³.

La técnica es distinta de la empleada en las pinturas del zócalo. Parece que se pintó de una vez, no por fases, y sobre un mortero casi seco, por lo que la adhesión de los pigmentos es menor que

⁶⁶⁵ Esta datación está, en general, aceptada por todos los estudios posteriores y corroborada por la técnica empleada, como apunta RALLO GRUSS 1992, p. 57. Si bien sería uno de los ejemplos más tempranos del empleo de polvo de mármol para dar un acabado más refinado a la pintura.

⁶⁶⁶ RESPALDIZA LAMA 1998, p. 74. Ya lo menciona así POST 1934, p. 320 que, sin embargo, no fue capaz de identificar a la santa.

⁶⁶⁷ RESPALDIZA LAMA 1998, p. 74.

⁶⁶⁸ Debió haber al menos otra escena representada sobre el zócalo, pero no queda nada de ella, de acuerdo con RESPALDIZA LAMA 1978, p. 253.

⁶⁶⁹ CÓMEZ RAMOS 1980.

⁶⁷⁰ RESPALDIZA LAMA 1998.

⁶⁷¹ SEBASTIÁN LÓPEZ 1981, p. 123 y ss.

⁶⁷² POST 1934, p. 339.

⁶⁷³ La escena aparece mencionada en GUERRERO LOVILLO 1962, p. 206 ; RESPALDIZA LAMA 1978, p. 253 ; VALDIVIESO 1986, p. 27 ; CÓMEZ RAMOS 1990 ; FERNÁNDEZ LÓPEZ 1992, p. 290 ; LÓPEZ YARTO-ELIZALDE, MATEO GÓMEZ, RUIZ HERNANDO 1997, p. 158 ; GONZÁLEZ ZYMLA 2019, p. 43.

en el resto del conjunto⁶⁷⁴. Esto, unido a las diferencias formales con respecto a las representaciones de santos, hacen pensar en un artífice diferente al que trabajó en el resto del conjunto. En el siglo XVII se superpuso un marco de yeso sobre esta escena para colocar un lienzo, lo que provocó daños irreparables en ella⁶⁷⁵.

En líneas generales, la datación de esta pintura parece remontarse al último cuarto del siglo XV⁶⁷⁶. Presenta una clara influencia flamenca detectable, no solo en el tema, sino también en el estilo, indumentaria de las figuras y paleta escogida. Respaldiza Lama⁶⁷⁷ ha atribuido al mismo pintor que hizo el Árbol de la Vanidad las escenas de la Anunciación, san Miguel y san Jerónimo del Claustro de los Muertos, cuya composición y significado se analizarán posteriormente.

De forma errónea, Post⁶⁷⁸ consideró que el tema representado en esta pintura era un árbol genealógico o un Árbol de Jesé⁶⁷⁹, unido a la representación de la Muerte y a ciertas figuras demoníacas. Sin embargo, no cabe duda de que la escena representada es un Árbol de la Vanidad. Este se asienta sobre una embarcación, probablemente una coca mediterránea,⁶⁸⁰ o una carabela⁶⁸¹. Se ha interpretado como un símbolo liminar en relación con el transcurrir de la vida o bien como representación de la Iglesia⁶⁸². También se ha relacionado con la nave de los locos y el navegar sin rumbo⁶⁸³. La tierra sobre la que navega se relaciona con el mundo terrenal, lleno de peligros⁶⁸⁴. Del barco brota un árbol, símbolo de la vida humana, roído por dos ratas en su base. Estas pueden representar la enfermedad y la muerte⁶⁸⁵ así como el paso del tiempo. En la leyenda de Barlaam y

⁶⁷⁴ RESPALDIZA LAMA 1998, p. 80.

⁶⁷⁵ Se conserva una copia en acuarela de esta pieza de Elías de Segura que data de 1925 que aporta cierta información sobre el estado de las pinturas antes de la restauración, especialmente sobre las zonas perdidas por el marco añadido en época posterior. GARCÍA CABARCOS 2017.

⁶⁷⁶ CÓMEZ RAMOS 1990, p. 105.

⁶⁷⁷ RESPALDIZA LAMA 1998, p. 83.

⁶⁷⁸ POST 1934, p. 323.

⁶⁷⁹ El Árbol de Jesé es un tema iconográfico surgido para dar justicia a la creencia mesiánica de que el profeta debía ser hijo de David. El tema se fundamenta en la profecía de *Isaías* (2:1-3): “Saldrá un brote del tronco de Isaí y una flor nacerá de sus raíces”. El nombre de Isaí, padre del rey David, fue traducido al griego como Jesé. El tema iconográfico representa a Jesé como el tronco de la profecía. Es un hombre anciano y barbado con tocado puntiagudo de origen judío que aparece recostado. De su costado surge una rama de la que parte el árbol genealógico de Cristo que culmina con la figura de la Virgen con el Niño. RÉAU 2000, p. 96.

⁶⁸⁰ RESPALDIZA LAMA 1998, pp. 75-76.

⁶⁸¹ CÓMEZ RAMOS 1980, p. 262.

⁶⁸² CÓMEZ RAMOS 1980, p. 266 ; 1990, p. 108.

⁶⁸³ GONZÁLEZ ZYMLA 2019, p. 43.

⁶⁸⁴ Según CÓMEZ RAMOS 1980, p. 266 ; 1990, p. 108.

⁶⁸⁵ Así lo cree GONZÁLEZ ZYMLA 2019, p. 43.

Josafat, las dos ratas hacen referencia al día y la noche, es decir, al transcurrir de la vida y la alternancia del tiempo⁶⁸⁶.

En la copa del árbol hay una serie de personajes dispuestos en dos niveles. En el superior, está el Papa, rodeado de clérigos y monjas, que representaban el estamento eclesiástico como grupo privilegiado. En el inferior, el Rey se rodea de cortesanos separados por géneros, haciendo alusión a las élites del pueblo laico. No son representados los humildes. Los personajes de la copa del árbol parecen divertirse, ajenos a los peligros del pecado y la muerte. Van acompañados de filacterias cuyos textos se han perdido, aunque seguramente aludirían a la vida despreocupada y gozosa de los placeres terrenales. A diferencia de otros temas macabros, no se representan aquí personajes de los estratos sociales más bajos, de modo que el mensaje iconográfico está pensado para las élites de los estamentos privilegiados y no plantea la idea de la universalidad de la muerte. Aunque esto es frecuente en las representaciones iconográficas de esta temática, en este caso concreto, puede tener que ver con el hecho de que el patio en el que se ubica formaría parte del recorrido de la comitiva fúnebre de los Guzmán hacia su panteón. Aunque no tenemos datos concluyentes, la procesión fúnebre pararía seguramente en este lugar y haría un repaso invocando a los santos protectores contra la muerte súbita e intercesores del linaje. Seguramente, arte y liturgia estarían unidas. La elección de personajes respondería a los espectadores de la composición: los monjes y los nobles que transitarían por el patio entendido como elemento arquitectónico distribuidor.

El barco está flanqueado por dos animales monstruosos cuyos genitales presentan rostros de felino. El de la izquierda tiene un cuerno en la frente y toca una trompeta⁶⁸⁷. Sus brazos son serpientes, un animal relacionado con el pecado⁶⁸⁸. La presencia del cuerno podría remitir a la leyenda del unicornio entendido como símbolo de la muerte, presente en el relato de Barlaam y Josafat⁶⁸⁹. El demonio de la derecha es bicéfalo. Una de sus cabezas es de jabalí, un animal inferior⁶⁹⁰. A ello añade que tiene alas de murciélago y una serie de atributos muy perdidos cuya lectura es compleja y polémica y que quizá sean una alusión a los siete pecados capitales, en opinión de Santiago

⁶⁸⁶ Esta relación con la leyenda de Barlaam y Josafat ya la establece CÓMEZ RAMOS 1980, pp. 265-266 ; 1990, p. 106 y s. Considero esta interpretación la más acertada por las similitudes entre este tema iconográfico y la leyenda.

⁶⁸⁷ CÓMEZ RAMOS 1990, p. 104 relaciona una de estas figuras con un dragón, lo que haría que su relación con la leyenda de Barlaam y Josafat fuera más estrecha.

⁶⁸⁸ GONZÁLEZ ZYMLA 2007.

⁶⁸⁹ Santiago de la Vorágine, *Leyenda Dorada*, cap. CLXXX.

⁶⁹⁰ SALGADO PANTOJA 2022.

Sebastián⁶⁹¹. Estas criaturas remiten a lo demoníaco y al pecado, simbolizan la amenaza del Infierno y actuarían como el dragón de la leyenda de Barlaam y Josafat⁶⁹².

A la derecha de la composición, hay un ángel. Según Rafael Cómez⁶⁹³, es un mensajero que anuncia. Para Respaldiza⁶⁹⁴, en cambio, sería una figura apotropaica. A la izquierda, aparece la Muerte como esqueleto armado con un arco, símbolo de la flecha con que causa la muerte. A su espalda, hay una guadaña para segar la vida y, a sus pies, un azadón para cavar las tumbas. La Muerte se comporta como una cazadora que dispara a los personajes del árbol, cuyos atributos han ido cayendo al suelo: coronas, capelo cardenalicio, mitra... en alusión a la naturaleza temporal de las glorias terrenales. Al final, no deja de ser una Muerte armada que caza a los humanos en el árbol igual que lo haría un cazador matando pajaritos. Cómez ve en el Árbol de la Vanidad, un remanso de paz y un lugar sin muerte, similar al Paraíso terrenal⁶⁹⁵, no necesariamente incompatible con su contenido moral. Sin embargo, teniendo en cuenta el mensaje de otros temas iconográficos macabros, considero que se trata de una imagen de la Muerte amenazante. Las inscripciones que acompañaban a la Muerte se han perdido, pero, por lógica, quizá fueran tomadas del salmo CXLIV: “Es el hombre semejante a un soplo, sus días son como sombra que pasa”⁶⁹⁶. En la parte superior derecha de la escena se conservan restos de un texto de contenido moral, propio de las representaciones macabras peninsulares cuya lectura es imposible.

Quizá el autor se inspirase en un grabado del mismo tema atribuido al Maestro de las Banderolas (fig. 71)⁶⁹⁷ ya que ambas escenas son muy similares⁶⁹⁸. La figura de la Muerte blandiendo el arco, en el lateral izquierdo de la composición, es prácticamente idéntica. Además, ambas escenas muestran el árbol sobre un navío. Existen, no obstante, algunas marcadas diferencias entre ambas imágenes. El pintor del monasterio sevillano añade una serie de figuras a la sencilla representación del tema del grabado: las dos criaturas demoníacas que flanquean el árbol, de las que prescinde el

⁶⁹¹ SEBASTIÁN LÓPEZ 1981, p. 123 y ss.

⁶⁹² *Leyenda Dorada*, cap. CLXXX.

⁶⁹³ CÓMEZ RAMOS 1980, p. 266.

⁶⁹⁴ RESPALDIZA LAMA 1998, p. 79.

⁶⁹⁵ CÓMEZ RAMOS 1980, p. 267.

⁶⁹⁶ CÓMEZ RAMOS 1980, p. 266 ; 1990, p. 108.

⁶⁹⁷ Museo Británico, número de inventario: 1845,0809.108. Grabados estudiados por VETTER 1960, que los relacionó con el citado maestro, mencionados también por DOMÍNGUEZ BORDONA, AINAUD DE LASARTE 1958, p. 246.

⁶⁹⁸ Varios autores han apuntado esta posible relación: CÓMEZ RAMOS 1980, p. 263 ; 1990, p. 105 ; RESPALDIZA LAMA 1998, p. 79.

Maestro de las banderolas, llenas de fantasía y la figura del ángel. Los personajes de la copa del árbol, además, se presentan en dos registros en la pintura mural separando el mundo nobiliario del estamento religioso, a quiénes va expresamente dirigido el mensaje; correspondiendo uno a los personajes laicos y otro a los seglares, mientras que en el grabado los personajes se disponen en tres registros, incluyendo el primero a las élites religiosas y los dos inferiores a la nobleza. Por último, el árbol del grabado es más naturalista, presenta gran detalle en las ramas y hojas, mientras que el del pintor de San Isidoro del Campo es más ingenuo, más abstracto al reducir su forma a la copa imaginada como un círculo de color verde. El grabado iba acompañado de una Rueda de la Fortuna, por lo que es posible que, de ser este el modelo en el que se basó el artífice sevillano, este tema también se representase en los muros del patio y sea uno de los elementos perdidos.

Aunque no creo que haya una influencia directa con el Árbol de la Vanidad conservado en San Francisco de Morella (fig. 177), por motivos de estilo, composición y lejanía entre ambas obras, merece la pena mencionar que se trata de las dos únicas pinturas parietales de este tema conservadas en la Península Ibérica bajomedievales. Es reseñable, además, el hecho de que ambas muestren a los privilegiados encaramados al árbol en dos registros, correspondientes a las personas del mundo regular y secular, las primeras en torno al Papa y las segundas en torno al Rey en un mundo ordenado.

El tema del Árbol de la Vanidad, además, debió gozar de cierto éxito, siendo repetido por el artista barroco Ignacio de Ries (fig. 72), discípulo de Zurbarán, que, a mediados del siglo XVII, pintó una obra con esta misma temática, seguramente inspirada en un grabado, destinada a la capilla de la Concepción en la Catedral de Segovia⁶⁹⁹. En este caso, la pintura muestra el esqueleto con guadaña a la izquierda de la composición y, a la izquierda, simétricamente con este, aparece Jesucristo a punto de tocar la campana del Juicio Final. El diablo tira del árbol con una cuerda para hacerlo caer. En la copa de este, un grupo de hombres y mujeres en torno a una mesa disfrutaban de los placeres sensuales, ajenos a la presencia de la Muerte. La iconografía, por tanto, es distinta de la de Santiponce; sin embargo, el mensaje macabro es idéntico, lo que queda subrayado por el hecho de que se ubicase en una capilla funeraria⁷⁰⁰.

⁶⁹⁹ SEBASTIÁN LÓPEZ 1981, pp. 123-124 desmiente que el pintor barroco tomase como influencia el fresco de Santiponce, opinión que suscribo. Acerca de la pintura, *vid.* NAVARRETE PRIETO 2001, pp. 58-61. Esta pintura es mencionada también por INFANTES 1997, p. 342, nota 2 ; GONZÁLEZ ZYMLA 2019, p. 44.

⁷⁰⁰ NAVARRETE PRIETO 2001, p. 58.

2. Claustro de los Muertos

Este claustro articula los edificios del monasterio antiguo, que no era otra cosa que una abadía cisterciense. Se construyó en ladrillo, con una técnica y estética de clara influencia islámica, sobre todo almohade, coherente con la desornamentación cisterciense, lo que contrasta con el decidido carácter gótico de otras arquitecturas del complejo. Empezó a denominarse Claustro de los Muertos después de la llegada de los jerónimos, cuando los monjes fortalecieron sus recursos económicos potenciando el uso y función funeraria de este lugar para enterramiento de los monjes y de nobles. El claustro presenta capillas adquiridas por familias nobiliarias para actuar como panteón, en las que se rezaban misas diarias para la salvación de las almas de los finados⁷⁰¹. El uso funerario de este espacio da un sentido concreto e intencionado a los temas macabros que en él hay.

En la parte alta de los muros, se atisba un *via crucis* al fresco. En la parte baja hay un zócalo similar al del patio de la hospedería, con paneles de decoración geométrica a base de lacería alternados con otros de decoración vegetal. La parte del zócalo en el muro norte se cubrió en el siglo XVI con azulejos, seguramente sustitutos de las pinturas originales que se habían deteriorado por la acción del sol.

La panda norte se decoró con la Anunciación, san Miguel arcángel y san Jerónimo, el protector de la orden. Aunque Gudiol⁷⁰² dio estas pinturas por perdidas, en realidad, se conservan vestigios suficientes para su identificación (fig. 73). De hecho ya Gestoso⁷⁰³ pudo reconocer los temas, aunque lamentando sus desperfectos. Acompañan a las imágenes el escudo ducal de Medina Sidonia y las cinco hojas de higuera sobre fondo dorado de los Figueroa, familia a la que pertenecía la esposa de Álvaro Pérez de Guzmán, María Manuel de Figueroa. Las imágenes del claustro parecen estar en relación con el sepulcro de Álvaro Pérez de Guzmán y, por lo tanto, se datarían en torno a 1490⁷⁰⁴. Las tres pinturas figurativas del claustro de los muertos recuerdan formalmente a la pintura del Árbol de la Vanidad (fig. 64), por lo que es posible que todas ellas fueran del mismo autor y su

⁷⁰¹ Sobre los enterramientos en el monasterio, *vid.* MATUTE Y GAVIRIA 1827, p. 153 y ss.

⁷⁰² GUDIOL RICART 1955, p. 198.

⁷⁰³ GESTOSO Y PÉREZ 1889, p. 590.

⁷⁰⁴ RESPALDIZA LAMA 1998, p. 83.

lectura como programa quizá esté relacionada. Esto aportaría una posible y verosímil fecha aproximada para la representación del Árbol de la vanidad de hacia 1490⁷⁰⁵.

De las figuras de san Miguel y san Jerónimo, solo se conserva el dibujo preparatorio. El arcángel clava su lanza en un dragón y con la mano contraria sujeta la balanza alusiva al pesaje de las almas (fig. 73). En cuanto a san Jerónimo, aparece con hábito de monje y lleva el león como atributo, el emblema heráldico de la orden⁷⁰⁶. En la Anunciación, tanto la Virgen como el arcángel se postran de rodillas (fig. 73). La primera, con las manos unidas en un gesto de oración, se halla muy perdida por la apertura de un vano, que hizo desaparecer su cabeza, y otros deterioros sufridos en la parte izquierda de su figura a consecuencia del paso del tiempo⁷⁰⁷. El segundo, lleva en su pecho a Cristo Resucitado, completando el mensaje salvífico. Entre ambos hay un jarrón de azucenas⁷⁰⁸. Se conserva la firma del autor (fig. 74), "Juan Sánchez, pintor", cuya existencia fue ya señalada por Pacheco en 1649⁷⁰⁹. Post consideró que se trataba de Juan Sánchez de Castro, sin ninguna evidencia para apoyar esta opinión salvo la homonimia⁷¹⁰. El autor, además, trató de relacionar su estilo con el de dos pintores coetáneos del ámbito sevillano. Sin embargo, su técnica parece muy distinta de la que presentan los vestigios pictóricos conservados en San Isidoro del Campo⁷¹¹. Respaldiza Lama deduce de la firma que se trata de una obra de Juan Sánchez de San Román⁷¹². En realidad, la firma que está presente en la pintura mural del claustro de San Isidoro es muy similar a otras firmas presentes en obras firmadas del autor⁷¹³. Conviene advertir que no es sencillo hacer una comparación formal entre las supuestas obras de Juan Sánchez porque han sobrevivido pocas pinturas de su mano y todas ellas están en soporte sobre tabla⁷¹⁴. Las dos tablas firmadas por Sánchez de San Román, una en el Prado y otra en la Catedral de Sevilla, además, representan exclusivamente temas cristológicos: el

⁷⁰⁵ RESPALDIZA LAMA 1998, p. 83.

⁷⁰⁶ Este león fue confundido por POST 1934, p. 327 con un demonio, error arrastrado por GUERRERO LOVILLO 1962, p. 205 ; RESPALDIZA LAMA 1978, p. 257.

⁷⁰⁷ POST 1934, p. 40.

⁷⁰⁸ SALVADOR GONZÁLEZ 2016.

⁷⁰⁹ PACHECO 1649, p. 457.

⁷¹⁰ POST 1934, pp. 35-40. VALDIVIESO 1986, p. 28 también asume que se trata de este pintor, aunque no hace juicios de valor sobre su autoría.

⁷¹¹ POST 1934, pp. 340-342.

⁷¹² RESPALDIZA LAMA 1998, p. 82.

⁷¹³ Estas dos obras son una tabla devocional que representa un Cristo Varón de Dolores, expuesta en el Museo Nacional del Prado (número de catálogo: P007289) y un Calvario con donante custodiado en la catedral de Sevilla, datadas ambas hacia 1500.

⁷¹⁴ De hecho, el pintor aparece mencionado en el memorial de 1480 como retablista, lo que no impide que pintase también miniatura y pintura mural, de acuerdo con SERRERA CONTRERAS 1987, p. 76.

Varón de dolores y el Calvario. Sus diferencias en técnica y temática, así como los repintes que acusa una de ellas y el mal estado de conservación de las pinturas murales de San Isidoro hacen que la comparación sea de análisis complejo, difícil de abordar tanto su afirmación como su negación. Igualmente, el desconocimiento de la datación exacta de las piezas impide trazar una evolución cronológica.

A grandes rasgos, la sensibilidad del autor es similar y su influencia flamenca está presente también en las pinturas de Santiponce. El pintor del claustro emplea un marcado delineado del que carecen las imágenes de San Román en tabla, aunque no descarto que esto tenga que ver con el soporte o quizá con una datación anterior de las pinturas murales. Igualmente, las pinturas del claustro presentan unos pliegues muy angulosos, mucho más que los de otras obras conocidas del pintor. Por estos motivos, aunque es imposible negar una cierta semejanza entre las firmas, considero que, a la luz de lo conservado, no es posible, por el momento, encajar estas pinturas murales en la producción de Juan Sánchez de San Román salvo a nivel de hipótesis, especialmente teniendo en cuenta el gran número de artistas del mismo nombre activos en Sevilla a finales del siglo XV⁷¹⁵.

3. Refectorio

En el refectorio las pinturas están muy perdidas y fueron objeto de una restauración bastante deficiente en la década de 1960⁷¹⁶. Se conservan los escudos de Enrique de Guzmán y su esposa, Leonor de Mendoza⁷¹⁷. Este detalle parece corroborar la noticia del Memorial del Monasterio en la que se da cuenta de que este duque mandó pintar el Refectorio y la Sala Capitular⁷¹⁸. A través de ese documento, se pueden fechar las pinturas entre 1473, fecha de su boda, y 1492, año de la muerte de Enrique de Guzmán⁷¹⁹. Destaca en el muro norte una Última Cena (fig. 75) de acusada composición en simetría, con Judas sentado solo, en el extremo opuesto de la mesa, perfectamente diferenciado del resto de los apóstoles. Esta escena demuestra cierta ingenuidad, especialmente en la disposición de los objetos y vajilla en la mesa. Presenta influencias italianizantes de tipo *giottesco*, de manera

⁷¹⁵ Aportados muchos de ellos por GESTOSO Y PÉREZ 1909.

⁷¹⁶ Ya había sufrido numerosos repintes en época de GESTOSO Y PÉREZ 1889, p. 593 y s.

⁷¹⁷ RESPALDIZA LAMA 1998, p. 84.

⁷¹⁸ MATUTE Y GAVIRIA 1827, p. 167 ; ZEVALLOS 1886, p. 271 y s.

⁷¹⁹ RESPALDIZA LAMA 1998, p. 84.

similar al zócalo del Patio de los Evangelistas. Esto llevó a Post a considerar que la autoría era la misma⁷²⁰, atendiendo especialmente a los plegados y las barbas de algunos personajes. Respaldiza Lama⁷²¹, por su parte, considera que no se trata de la misma mano, sino que estas pinturas son ligeramente posteriores y de un maestro distinto, pero con una formación similar a la del autor que fue artífice de las pinturas del Patio de los Evangelistas.

Diego Angulo relacionó las pinturas del patio con la actividad de los miniaturistas autores de los libros del coro de la Catedral de Sevilla⁷²², siendo esta pintura la más semejante a las miniaturas de todo el conjunto sevillano y, como es lógico, existe una cierta dependencia compositiva entre miniaturas y frescos, algo hasta cierto punto lógico en una abadía jerónima en la que abundaron los libros. Precisamente, este mismo tema aparece representado en uno de los libros del coro⁷²³ por el llamado Maestro de los Cipreses⁷²⁴, presentando grandes similitudes formales, compositivas y cromáticas con la pintura mural. Se trate de una relación directa o no, no deja de ser relevante en tanto en cuanto permite conocer la existencia de un foco artístico local y ofrece precisiones cronológicas y estilísticas sobre este en los que aún queda mucho por decir.

4. Sala capitular

La sala capitular se ubica en la crujía este del Claustro de los Muertos y fue modificada en el siglo XV tras la llegada de los monjes jerónimos. Sus muros y nervaduras se decoraron al fresco (fig. 76). Estas pinturas⁷²⁵ se datan antes de 1492, año del fallecimiento de Enrique de Guzmán, II Conde de Medina Sidonia, ya que su escudo se sitúa a los pies de la sala. La documentación, además, corrobora que este personaje fue quien mandó pintar el capítulo⁷²⁶. En los nervios, se hallan figuras de dragones con valor apotropaico y ornamental habituales en otras obras de la arquitectura castellana de la Baja Edad Media. La decoración de la bóveda está cubierta con un enyesado del siglo

⁷²⁰ POST 1934, p. 320.

⁷²¹ RESPALDIZA LAMA 1978, p. 251 ; 1998, p. 85.

⁷²² ANGULO ÍÑIGUEZ 1928. Sobre estos libros, *vid.* ANGULO ÍÑIGUEZ 1984.

⁷²³ Libro del coro 55, fol. 55v.

⁷²⁴ Como se mencionó anteriormente, este Maestro de los cipreses fue identificado como Pedro de Toledo por ANGULO ÍÑIGUEZ 1928.

⁷²⁵ Sobre su composición, técnica y problemática en cuanto a una posible restauración, *vid.* RALLO GRUSS 1990.

⁷²⁶ ZEVALLOS 1886, p. 271 y s.

XVII. En cuanto a los muros, su mitad inferior se cubre con un arrimadero pictórico cuya estructura imita una moldura arquitectónica. Se alternan escenas de la vida de san Jerónimo con paneles decorativos de filiación andalusí. En el siglo XVII se taparon estas imágenes, por lo que en la actualidad presentan muchos desperfectos.

Las escenas de la vida de san Jerónimo⁷²⁷ constituyen un ciclo iconográfico normativo clásico, cuya lectura se hace en el sentido contrario a las agujas del reloj, iniciándose en el muro este y terminando en el oeste. Originalmente eran ocho escenas. Aunque dos de ellas no se conservan, se puede hacer la lectura casi completa del ciclo:

Primera escena: Aunque se ha perdido, lo más lógico sería identificarla como un san Jerónimo flagelado por los ángeles⁷²⁸.

Segunda escena: La imposición del capelo cardenalicio a san Jerónimo por san Dámaso⁷²⁹. Se representa a san Jerónimo arrodillado con otros frailes. El papa está a punto de ponerle el capelo.

Tercera escena: Se halla muy dañada, pero se identifica como una representación a san Jerónimo y santa Paula, fundadora de la rama femenina de la orden jerónima⁷³⁰. Uno de los monasterios más importantes de Sevilla está dedicado a ella.

Cuarta escena: La partida de san Jerónimo a Tierra Santa, representado nimbado y barbado. Viaja acompañado de otros monjes en un barco. Para expresar la devoción intelectual de la orden se los representa leyendo textos sagrados.

Quinta escena: San Jerónimo dictando a los monjes (fig. 77). Se trata del mismo tema que está representado en el Patio de los Evangelistas (fig. 66). Es una escena fundamental que vincula a san Jerónimo con Santiponce y con la vocación intelectual de la orden. La imagen es similar, aunque tiene un sabor más italiano y no tan arcaizante como la anterior. El santo, entronizado, aparece rodeado de los monjes que copian sus palabras al dictado. Le flanquean dos emisarios: el de la izquierda le trae una misiva y el de la derecha se marcha. Esta iconografía seguramente haga referencia a la relación epistolar del santo con las importantes personalidades de Itálica, de modo que debería

⁷²⁷ RÉAU 1997, pp. 142-152.

⁷²⁸ RESPALDIZA LAMA 1998, p. 90. Vid. Santiago de la Vorágine, *Leyenda Dorada*, cap. CXLVI y RÉAU 1997, p. 149 y s.

⁷²⁹ Santiago de la Vorágine, *Leyenda Dorada*, cap. CXLVI.

⁷³⁰ RESPALDIZA LAMA 1998, p. 90.

interpretarse como una especie de correo. El hecho de que Jerónimo lleve el hábito reformista da cuenta de la importancia propagandística del programa, pensado expresamente en este mismo sentido⁷³¹.

Sexta escena: San Jerónimo y el león⁷³². El santo se vuelve de su escritorio, en el que estaba trabajando, para mirar al león, de ojos saltones, al que le ha de curar la garra en la que se le ha clavado una espina. El resto de monjes sienten miedo, alzando las manos, orando e intentando huir temerosos de que el león les ataque. Se trata de una iconografía de san Jerónimo como santo sanador.

Séptima escena: El robo de los asnos⁷³³. A la derecha de la composición, el león espanta a los ladrones de asnos que huyen aterrorizados. A la izquierda, san Jerónimo y varios monjes leen las sagradas escrituras y se muestran en actitud de diálogo.

Octava escena: Completamente perdida e imposible de identificar.

Conviene mencionar que falta un importante episodio en el ciclo de la vida del santo, y es su penitencia. Por lógica, esta imagen pudiera ser la octava, que no nos ha llegado, o bien estar en el muro de la cabecera o en una obra de distinto soporte y constituir una novena escena dentro de tal ciclo.

Es difícil analizar el ciclo pictórico de San Isidoro del Campo, especialmente en el contexto de la pintura macabra, ya que se trata de un programa que ha llegado a nuestros días incompleto, aunque con suficientes elementos como para poder ser estudiado. En ningún caso han de considerarse las pinturas como un conjunto uniforme, aunque sí como un conjunto cuya lectura es programática y coherente. Da cuenta de esto la variedad de autores involucrados y el amplio abanico cronológico que abarcan bien asesorados por los intelectuales jerónimos que son quienes le dieron coherencia. Asimismo, la repetición de algunos temas iconográficos indica que las pinturas de cada estancia deben entenderse de forma autónoma de las anteriores o acaso estén pensados reiterando unas determinadas ideas. En general, las pinturas del Monasterio de Santiponce tienen por objeto legitimar a la orden jerónima reformista y se centran en vincular la figura del santo con la antigua Itálica y con el abandono del mundo contemplativo de los cistercienses en favor de una actitud

⁷³¹ RESPALDIZA LAMA 1998, p. 168 y ss.

⁷³² Acerca de este tema, *vid.* Santiago de la Vorágine, *Leyenda Dorada*, cap. CXLVI y RÉAU 1997, p. 150. Sobre el posible origen de este episodio, *vid.* RÉAU 1997, p. 142 y s.

⁷³³ Santiago de la Vorágine, *Leyenda Dorada*, cap. CXLVI.

intelectual más activa. Así, el ciclo de imágenes tiene un fuerte contenido propagandístico, especialmente las pinturas de la sala capitular y el zócalo del patio. Las pinturas conservadas en el Claustro de los Muertos, por otra parte, tienen un mensaje salvífico, sin duda coherente con un carácter marcadamente funerario del espacio, lo que queda patente al aparecer la Resurrección y la Anunciación.

La pintura del Árbol de la Vanidad es quizá la más difícil de interpretar dentro del conjunto. Su estilo y técnica, distintos a las del resto de pinturas del Patio de los Evangelistas, cuyos temas se limitan a la representación de santos y santas intercesores, la separan necesariamente de las imágenes del zócalo con las que comparte localización, si bien el mensaje de ambos es coherente: los santos interceden por la salvación, el Árbol de la Vanidad avisa sobre la necesidad de estar preparado ante la inminencia inesperada de la muerte. Es posible que formase parte de un ciclo pictórico que recorriese la parte alta de los muros, pero, al no haberse conservado ningún otro vestigio en esta zona, resulta imposible intentar dilucidar su contenido. Cabe la posibilidad de que esta representación macabra estuviera acompañada de una Rueda de la Fortuna, ya que el Árbol de la Vanidad del Maestro de las Banderolas, posible fuente de inspiración para la pintura sevillana, incluye también este tema y la dependencia compositiva y formal parecen probadas. En todo caso, las diferencias con este grabado son suficientemente importantes como para arrojar dudas sobre su filiación.

Aragón

Teruel

El Castillo de Alcañiz

El castillo-monasterio de la orden de Calatrava, situado en Alcañiz alberga uno de los principales conjuntos de pintura mural de Aragón. Las pinturas del castillo de Alcañiz fueron estudiadas por Arco y Garay⁷³⁴, Post⁷³⁵, Chaussemiche⁷³⁶, Spencer Cook y Gudiol Ricart⁷³⁷ y Camón Aznar⁷³⁸. El primer estudio crítico y en profundidad del conjunto pictórico corrió a cargo de Cid Priego⁷³⁹, sintetizado por el mismo autor unos años más tarde⁷⁴⁰. Valiosas aportaciones vinieron posteriormente de mano de Caruana Gómez de Barrena⁷⁴¹, Barrachina Navarro⁷⁴², Rovira i Port y Casanovas i Romeu⁷⁴³ y la obra colaborativa de carácter monográfico publicada en 1998⁷⁴⁴. Más recientemente, ha estudiado el conjunto Pagès i Paretas⁷⁴⁵. José Félix Méndez⁷⁴⁶ y Silvia Galindo Pérez⁷⁴⁷ estudiaron la restauración, con aportaciones al contenido pictórico. Francesca Español⁷⁴⁸ fue la primera en percatarse del contenido macabro de las pinturas. Estas han sido estudiadas en el contexto de lo macabro por esta misma autora⁷⁴⁹ así como Franco Mata⁷⁵⁰, Rodríguez Astudillo⁷⁵¹ y González Zymla⁷⁵².

⁷³⁴ ARCO Y GARAY 1924.

⁷³⁵ POST 1930.

⁷³⁶ CHAUSSEMICHE 1932.

⁷³⁷ SPENCER COOK, GUDIOL RICART 1950.

⁷³⁸ CAMÓN AZNAR 1977.

⁷³⁹ CID PRIEGO 1958.

⁷⁴⁰ CID PRIEGO 1962.

⁷⁴¹ CARUANA GÓMEZ DE BARREDA 1955.

⁷⁴² BARRACHINA NAVARRO, YARZA LUACES 1984.

⁷⁴³ ROVIRA I PORT, CASANOVAS I ROMEU 1995.

⁷⁴⁴ VV.AA. 1998b.

⁷⁴⁵ PAGÈS I PARETAS 2012.

⁷⁴⁶ MÉNDEZ 2004.

⁷⁴⁷ GALINDO PÉREZ 2010.

⁷⁴⁸ ESPAÑOL BERTRÁN 1984.

⁷⁴⁹ ESPAÑOL BERTRÁN 1992, p. 199.

⁷⁵⁰ FRANCO MATA 2002.

⁷⁵¹ RODRÍGUEZ ASTUDILLO 2007.

⁷⁵² GONZÁLEZ ZYMLA 2011.

Su datación resulta problemática, tanto la arquitectura del castillo, como las pinturas que en él existen. La construcción fue fechada por Cid Priego⁷⁵³ en la época de la reconquista de Alcañiz. Se ha considerado que la ciudad pudo ser tomada por los trinitarios a la vez que Morella, en 1117, por Alfonso I el Batallador, pero seguramente pasase a dominio aragonés en tiempos de la conquista de Calatayud y Daroca entre 1118 y 1120. Fijada la frontera tras la batalla de Cutanda, los territorios se perdieron poco después en la batalla de Fraga y volvieron a ser reconquistados. Sea como fuere, no parece probable que hubiera un castillo en este emplazamiento en época de Alfonso I. Los historiadores especialistas en arquitectura bélica afirman que no tiene sentido desde un punto de vista estratégico⁷⁵⁴ y no se conservan vestigios arqueológicos en el actual edificio que apunten en esta dirección⁷⁵⁵. Es cierto que Ramón Berenguer IV, en 1157, con la conquista definitiva de Alcañiz, menciona la existencia de un castillo, pero seguramente se tratase de una edificación musulmana sin demasiada relevancia⁷⁵⁶.

Un hecho fundamental en la historia de esta fortificación se data en 1179, cuando Alcañiz fue cedida a la orden de Calatrava por Alfonso II⁷⁵⁷. No parece que el castillo que entonces se nombra sea el mismo que se conserva en la actualidad, sino otro anterior, quizá la edificación islámica antes mencionada con alguna reforma. El conjunto es muy discutido por la falta de evidencias materiales que aclaren la veracidad de las noticias escritas. La concesión a una orden religioso-militar se hizo con el objeto de crear una red defensiva de castillos entre Castellón, Morella y Alcañiz, que frenase la amenaza de los musulmanes desde Valencia⁷⁵⁸. Casi toda la comarca de Alcañiz pertenecía entonces a la orden de Calatrava. Alcañiz se convirtió en la capital y cabeza de la encomienda aragonesa más importante de los calatravos⁷⁵⁹. La fortaleza estaba regida por un noble, conocido como *tenente* o *senior* al que los campesinos estaban vinculados en obediencia. Entre los señores de Alcañiz destacan especialmente los miembros de la familia Alagón, que son en realidad una rama de la familia catalana Pallars⁷⁶⁰.

⁷⁵³ CID PRIEGO 1962, pp. 274-276.

⁷⁵⁴ VV.AA. 1998b, p. 6.

⁷⁵⁵ LALIENA CORBERA 1995, p. 275 y ss.

⁷⁵⁶ VV.AA. 1998b, p. 6.

⁷⁵⁷ CARUANA GÓMEZ DE BARREDA 1955.

⁷⁵⁸ VV.AA. 1998b, p. 7 ; LALIENA CORBERA 1995, p. 272 y ss.

⁷⁵⁹ VV.AA. 1998b, p. 7.

⁷⁶⁰ LALIENA CORBERA 1995, p. 274.

En cuanto a la fortificación, su tipo de planta es muy diferente la de otros castillos de finales del XII, con el consabido problema de si su estilística debe vincularse al románico final o a los albores del gótico. Se trata de un castillo-monasterio de influencia cisterciense, de planta trapezoidal, con cuatro torres en sus esquinas y tendencia a la desornamentación en el interior. Este tipo de planta, originaria de la zona del Mediterráneo, reapareció en torno al 1200⁷⁶¹ y el castillo de Alcañiz es una de las primeras construcciones peninsulares en adoptarla y una de las más relevantes⁷⁶². La edificación actual debió comenzar su construcción en 1179, al pasar la villa a manos de la orden militar, y las obras no finalizaron hasta bien entrado el siglo XIII⁷⁶³, con algunos añadidos posteriores. En el siglo XV, se superpusieron dos pisos sobre el ático de la iglesia original⁷⁶⁴. A partir de esta centuria, empezó la decadencia del castillo, debido, sobre todo, a la ausencia de los señores y a la enajenación de los dominios calatravos⁷⁶⁵.

Gran parte del complejo arquitectónico fue decorado con pintura mural, realizada por distintas manos, cuya calidad, en general, es buena. Es imposible saber con certeza qué dependencias estaban decoradas pictóricamente, seguramente las más nobles del recinto⁷⁶⁶, ya que solo han llegado a nuestros días algunos fragmentos aislados. Sería razonable pensar en un conjunto programático incompleto cuya interpretación de conjunto resulta hoy posible solo al nivel de hipótesis.

Las pinturas de Alcañiz emplean la técnica del fresco sobre paramentos de sillares enlucidos en yeso, cola y, en ocasiones, polvo de mármol⁷⁶⁷. El enlucido es muy leve, dejando ver los sillares lo que parece denunciar una cierta limitación de medios⁷⁶⁸. La línea de contorno está muy marcada y la aplicación del color es plana, aunque la paleta es bastante extensa, conteniendo algunos colores vibrantes, detalle que se ajusta bien a las formas del estilo lineal. Su perspectiva es bidimensional, la sensación de profundidad se logra mediante superposición. Además, hay una marcada tendencia al *horror vacui*. Las pinturas son de estilo francogótico o lineal, estilo al que pertenecen la mayor parte de los conjuntos pictóricos medievales aragoneses⁷⁶⁹, aunque posee una gran influencia del arte

⁷⁶¹ GALINDO PÉREZ 2010, p. 11.

⁷⁶² VV.AA. 1998b, p. 20.

⁷⁶³ VV.AA. 1998b, p. 11.

⁷⁶⁴ GALINDO PÉREZ 2010, pp. 26-28.

⁷⁶⁵ LALIENA CORBERA 1995, p. 279.

⁷⁶⁶ CID PRIEGO 1958, p. 14.

⁷⁶⁷ CID PRIEGO 1958, p. 14 ; VV.AA. 1998b, p. 38.

⁷⁶⁸ BARRACHINA NAVARRO, YARZA LUACES 1984, p. 143.

⁷⁶⁹ VV.AA. 1998b, p. 38 ; AZCÁRATE RISTORI 2010, p. 264 y ss.

Románico dado que la línea delimita el contorno de la figura un tanto rígida. Las escenas son relativamente sencillas y la disposición mural no debió planearse al detalle. El conjunto no se halla en buen estado de conservación por causa de la humedad, así como por haber sido empleado para fines diversos, especialmente en los siglos XIX y XX que aceleraron las pérdidas y el deterioro de la pigmentación en general⁷⁷⁰. El conjunto pictórico fue restaurado entre los años 2001 y 2002 por la empresa *TEKNE, Conservación y restauración*⁷⁷¹.

El complejo es uno de los más ricos ejemplos de pintura mural gótica en Aragón. A pesar de esto, la datación de las imágenes y la interpretación de los temas no se ha analizado de forma concluyente. Ricardo del Arco⁷⁷² fechó las pinturas a principios del siglo XV, datación que hoy está descartada. Cid Priego⁷⁷³ consideró que las pinturas podían ser del primer tercio del siglo XIV. Posteriormente, Rovira i Port y Casanovas i Romeu⁷⁷⁴ propusieron una datación más detallada de cada conjunto temático, entendiendo que se habría afrontado por fases, sobre el que trataré ampliamente en el análisis de las pinturas que se va a hacer a continuación. Por otra parte, parece que no existió un programa iconográfico unitario, aunque sí interrelacionado, debido a la gran variedad temática y cronológica, así como a la presencia de manos distintas en todo el conjunto que responden a sensibilidades diversas. Más bien parece haber distintos programas iconográficos más o menos completos a los que se fueron añadiendo otras escenas y programas bajo encargo de distintos promotores que complementarían el conjunto programático inicial. Estos añadidos aprovechan a menudo espacios vacíos del muro, complicando la lectura del conjunto pictórico nacido por yuxtaposición acumulativa. Por tanto, aunque se detallen a continuación todos los temas iconográficos representados en la fortaleza de Alcañiz, sería un error entenderlos como un único programa iconográfico sino más bien como un conjunto de pinturas temáticamente interrelacionadas.

Cada una de las estancias decoradas del castillo presenta, a grandes rasgos, una temática iconográfica distinta: En la planta noble predominan las pinturas de temáticas históricas y caballerescas, no exentas de simbolismos religiosos. En el atrio, la pintura es de temática religiosa. En

⁷⁷⁰ BARRACHINA NAVARRO, YARZA LUACES 1984, p. 144.

⁷⁷¹ MÉNDEZ 2004. Mencionado en GALINDO PÉREZ 2010, p. 446.

⁷⁷² ARCO Y GARAY 1924.

⁷⁷³ CID PRIEGO 1958, p. 39 ; 1962, p. 277.

⁷⁷⁴ ROVIRA I PORT, CASANOVAS I ROMEU 1995.

el claustro, la pintura es de temática religiosa con decidida intención admonitoria relacionada con los usos funerarios del suelo.

Desgraciadamente, las pinturas se hallan bastante deterioradas. Algunas se pueden recuperar a través de los dibujos de Chaussemiche o de fotografías antiguas conservadas en el Archivo Mas, siendo, por tanto, un trabajo interesantísimo a la hora de evaluar cómo se han ido deteriorando.

1. Pinturas de la planta noble de la torre:

El conjunto pictórico de la planta noble de la torre es quizá el más importante del castillo. Presenta temas de corte caballeresco y de naturaleza histórica, así como temas fantásticos propios de la literatura del amor cortés. Aunque esta temática cortesana es muy frecuente en otros países europeos, constituye una excepción en el arte peninsular, más por haber llegado a nuestros días pocos ejemplos que porque realmente hubiera pocos⁷⁷⁵. No cabe duda de que se basan en una fuente literaria, es posible que en una versión de la *Crónica Troyana*, un texto sobre la guerra de Troya de gran popularidad en la Baja Edad Media⁷⁷⁶. Cid Priego especula sobre una posible relación de las pinturas con un código alemán que contiene la *Chanson de Roland*⁷⁷⁷. En cuanto a los episodios de temática histórica, los emblemas heráldicos de los monarcas apuntan a la representación de un momento histórico posterior a la unión de Cataluña y Aragón, así como de Castilla y León⁷⁷⁸.

Las pinturas pretenden hacer un recorrido por los muros, así como por las jambas y el tímpano del arco abierto en uno de ellos y los muretes sobre los arcos diafragma que permiten sustentar de la cubierta artesonada. Por destrucción, faltan algunas pinturas de los muros laterales, de las que solo se conservan fragmentos, lo mismo que en el intradós de los arcos, situación que dificulta su identificación y lectura. La lectura iconográfica del programa de la torre no es lineal, sino continua, destacando las dos escenas principales de los muros norte y sur. La datación de estas pinturas oscila entre finales del siglo XIII y la primera década del XIV⁷⁷⁹. Se han establecido

⁷⁷⁵ A parte de Alcañiz, y sin incluir las obras de Cataluña por tener un carácter más internacional, destacan en esta temática el Salón de los Reyes de la Alhambra, las pinturas del Alcázar Sevillano y la decoración en estuco del palacio de Ruy López Dávalos.

⁷⁷⁶ RODRÍGUEZ PORTO 2008, p. 240.

⁷⁷⁷ CID PRIEGO 1958, p. 15.

⁷⁷⁸ VV.AA. 1998b, p. 49.

⁷⁷⁹ ROVIRA I PORT, CASANOVAS I ROMEU 1995, p. 400.

relaciones entre estas pinturas y las de la Sala de los Reyes de la Alhambra, hasta el punto de que se ha especulado que ambas proceden de un modelo común de inspiración⁷⁸⁰, ya que comparten algunos temas inusuales y se detectan similares soluciones figurativas. También se ha apuntado una posible relación con las pinturas de Sigüenza, si bien no hay una filiación directa con estas⁷⁸¹. Más que una relación causa-efecto, lo que sí podemos afirmar es un contexto común que genere resultados estéticos más o menos semejantes o con puntos en común.

1.1. Primera estancia

1.1.1. Muro sur

En la parte superior del muro sur, se representa un campamento de tiendas cónicas entre las que se divisan numerosas cruces calatravas (fig. 78). A la izquierda del campamento, se halla un árbol estilizado que separa esta escena de una ciudad amurallada en la que se aprecian las armas de Castilla. En el lado contrario del campamento, se representa otra ciudad que ostenta las armas de Aragón. Sobre estas representaciones, se muestra una hueste de jinetes que avanza en dirección contraria a la ciudad castellana. La formación está presidida por una cruz de calatrava de gran tamaño. Se conservan, además, varias cabezas de guerreros cuyo sentido es difícil de interpretar por la pérdida de las imágenes de este muro. Cid Priego consideró que se trataba de la representación de la estancia de Jaime I en Burgos con ocasión de la boda de su nieto el infante de Castilla Fernando de la Cerda con Blanca de Francia⁷⁸². Lacarra, en cambio, consideró más probable que se tratase de la representación de la conquista de Villena, el hecho militar más importante de los calatravos de Alcañiz⁷⁸³ y, en consecuencia, estaríamos ante un programa iconográfico destinado a exaltar los éxitos militares y la historia de la orden.

En el segundo registro de este mismo espacio pictórico (fig. 78) aparece un conjunto de jinetes que portan escudos y estandartes con distintas armas de familias importantes del ámbito aragonés. A la izquierda de esta composición, se halla una fortificación. Este registro se continúa

⁷⁸⁰ CID PRIEGO 1962, p. 277 ; RODRÍGUEZ PORTO 2008, pp. 219-266.

⁷⁸¹ SPENCER COOK, GUDIOL RICART 1950, p. 137.

⁷⁸² CID PRIEGO 1958, p. 70.

⁷⁸³ MÉNDEZ 2004, p. 51 y ss.

después del vano, pero esta sección está demasiado perdida como para poder ser analizada. Se intuye la representación de un campamento del que tan solo quedan restos pictóricos⁷⁸⁴.

En el registro tercero del muro sur se representa el tema del salvaje y la doncella⁷⁸⁵, de notable éxito en el arte figurativo bajomedieval. Parece ser que esta representación procede de un poema anglonormando llamado *Enyas y el salvaje* (fig. 79), cuyo mensaje moralizador es la ingratitud femenina⁷⁸⁶. El salvaje se representa en Alcañiz cubierto de vello y con una melena leonina. Agarra por el brazo a la doncella de la que se ha enamorado, que alza los brazos, impotente. La escena se desarrolla en un ámbito boscoso, quizá en alusión a la naturaleza del personaje masculino. Seguramente se trata de una escena inspirada en la literatura fantástica, habitual a mediados del siglo XIV⁷⁸⁷ momento en que el gusto por lo exótico se desarrolló con fuerza en la literatura cristiana occidental. El Salón de los Reyes de la Alhambra (fig. 80)⁷⁸⁸ presenta este mismo tema, aunque la pericia del artista es mucho mayor que en el castillo de Alcañiz. Las posturas de los personajes son distintas, pero la representación del salvaje es muy similar, lo que presenta una lejana relación con la pintura trecentista, siendo muy distintivo el cabello irradiando de su cabeza en varias direcciones. En la Alhambra, la doncella sostiene una cadena en cuyo otro extremo hay un león dormido, como si calmase la fiereza del león. No parece existir tal representación en la pintura de Alcañiz, sin embargo, no habría que descartar que se hubiera perdido. Este mismo tema aparece también en el Alcázar de Sevilla⁷⁸⁹.

1.1.2. Vano del muro sur

En este mismo muro, el centro del vano cegado está ocupado por una Rueda de la Fortuna (fig. 81), una pintura que en la actualidad se halla en la Casa Consistorial de Alcañiz. Esta

⁷⁸⁴ ROVIRA I PORT, CASANOVAS I ROMEU 1995, p. 385.

⁷⁸⁵ Sobre el tema iconográfico del salvaje, *vid.* AZCÁRATE RISTORI 1948 ; OLIVARES MARTÍNEZ 2013. Para MÉNDEZ 2004, esta representación alude a la decadencia del caballero por culpa de la lujuria.

⁷⁸⁶ AZCÁRATE RISTORI 1948, p. 82 y ss.

⁷⁸⁷ ROVIRA I PORT, CASANOVAS I ROMEU 1995, p. 401.

⁷⁸⁸ La relación entre las pinturas de Alcañiz y las de Granada fue establecida por POST 1930, p. 72 y ss. Sobre las pinturas, *vid.* PARADA LÓPEZ DE CORSELAS 2021.

⁷⁸⁹ RODRÍGUEZ PORTO 2008, p. 225. La presencia de este tema, así como algunas particularidades estilísticas han llevado a la autora a pensar en una posible relación entre ellas, especialmente teniendo en cuenta que son de los pocos ejemplos de decoración mural de estilo cortesano en la Península.

representación seguramente sea posterior a las escenas de corte caballeresco. Debería datarse a mediados del siglo XIV⁷⁹⁰. La diosa Fortuna se personifica en mujer entronizada y coronada que se emplaza en el centro de la rueda, en un círculo concéntrico de menor tamaño que actúa como eje, lo que aporta originalidad a la composición. De este eje parten ocho radios, dándole un aspecto similar al de los rosetones románicos y góticos⁷⁹¹ con el consabido simbolismo del número ocho, siendo el cuatro el número del cuerpo, el tres el del alma y uno el número de Dios según la numerología pitagórica y neoplatónica. Según Cid Priego, la Fortuna tiene cierta influencia de la iconografía de la Virgen⁷⁹². Como es habitual, la rueda es campeada por cuatro personajes, sometidos al devenir de su movimiento. En este caso, el giro de la rueda sigue la dirección contraria a la de las manecillas del reloj. La primera de las cuatro figuras, a la derecha del espectador, se agarra a la rueda con una pierna doblada mientras que porta una copa en la mano. Le acompaña una inscripción en letra gótica que reza *REGNABO* (reinaré). Simboliza la ambición que mueve al hombre a prosperar. En la parte superior, en la cumbre de la rueda, aparece otro personaje firmemente asentado, coronado, con dos copas, seguramente símbolos de abundancia. Su inscripción dice *REGNO* (reino). Simboliza el cénit de la prosperidad humana. A continuación, a la izquierda del espectador, se representa una tercera figura que se precipita al vacío desde la cima que hasta hace poco ocupaba, derramando su copa. Su inscripción dice *REGNAVIT* (reiné). Simboliza el cambio de suerte que conduce a la desgracia. Por último, debajo de la rueda y aplastado por esta, hay un cuarto personaje, carente de copa, con una cartela en la que se puede leer *SUM SINE REGNO* (carezco de reino, ya no reino). Este personaje es el único barbado y sus cabellos son oscuros⁷⁹³. Dado que la pérdida total de la fortuna y la esperanza es la muerte (la fortuna puede cambiar de forma inesperada siempre que se esté vivo), lo normal es representar el *sum sine regno* como un yacente inerte a punto de morir, lo que le acerca a la imagen del *transi*. Caruana consideró que este mensaje de la Rueda de la Fortuna tiene que ver con la muerte de Jaime I, sin embargo, lo mismo que Cid Priego⁷⁹⁴, disiento de esta interpretación.

La Rueda de la Fortuna está flanqueada por dos animales: a la izquierda hay un gallo y a la derecha lo que parece un cánido con un largo cuerno en la frente. Este cuerno parece ser un añadido

⁷⁹⁰ ROVIRA I PORT, CASANOVAS I ROMEU 1995, p. 401.

⁷⁹¹ CID PRIEGO 1958, p. 54 ; FRANCO MATA 2002, p. 185.

⁷⁹² CID PRIEGO 1958, p. 19.

⁷⁹³ CARUANA GÓMEZ DE BARREDA 1955.

⁷⁹⁴ CID PRIEGO 1958, p. 54.

posterior⁷⁹⁵. Post sugiere que pueda tratarse de un zorro, ya que este animal tiene relación con la Rueda de la Fortuna en un poema francés⁷⁹⁶. Lacarra, en cambio, considera que puede ser una hiena⁷⁹⁷, animal con fuertes connotaciones negativas en el bestiario⁷⁹⁸. Considera que la hiena es símbolo del demonio y se contrapone al gallo, relacionado con Cristo, aunque, en relación con su posición en la rueda, el gallo está relacionado con la caída y la hiena con el ascenso, lo que resulta extraño. A mi juicio, sería más honesto reconocer que ignoramos su auténtico significado y tan solo se han hecho especulaciones. Por otra parte, es posible que estos animales tengan relación con el giro de la rueda, relacionándose el gallo con la decadencia y el unicornio con el ascenso, teniendo en cuenta los lugares que ocupa cada uno en el muro y la posibilidad de interpretar uno de los animales como un unicornio. Se ha propuesto también que puedan simbolizar la evolución e involución de la vida⁷⁹⁹. También puede tratarse simplemente de elementos decorativos o bien de criaturas apotropaicas simétricas con simple lectura ornamental. Hay quién ha relacionado este tema con la fábula del zorro y el gallo o *Calila y Dimna*⁸⁰⁰. La interpretación de Ángela Franco⁸⁰¹, es que ambos animales hacen referencia a la aurora de la vida y la muerte, lo que sería coherente con el sentido global del tema. Los pone en relación con un relato moralizante incluido la *Leyenda Dorada* y en otros textos medievales en el que se advierte contra el pecado. En efecto, en la *Leyenda Dorada*⁸⁰², este cuento está narrado por Barlaam para servir de ejemplo a su joven aprendiz Josafat y, a su vez, esta historia se relaciona con el Encuentro de los tres vivos y los tres muertos.

El arco posee también decoración pictórica en sus jambas. Una de ellas representa una criatura monstruosa, que se halla en la actualidad en la Casa Consistorial⁸⁰³. En la contraria, se muestra un joven tocando un instrumento de cuerda sobre las ramas de un árbol (fig. 82)⁸⁰⁴. Sobre las raíces, hay vestigios de una representación imposible de discernir en la actualidad⁸⁰⁵. Considero

⁷⁹⁵ MÉNDEZ 2004, p. 58.

⁷⁹⁶ POST 1930, p. 73.

⁷⁹⁷ MÉNDEZ 2004, p. 58 y ss.

⁷⁹⁸ MALAXECHEVERRÍA 2000, p. 178 y s.

⁷⁹⁹ VV.AA. 1998b, p. 42.

⁸⁰⁰ CID PRIEGO 1958, p. 51 y ss.

⁸⁰¹ FRANCO MATA 2002, p. 185.

⁸⁰² Santiago de la Vorágine, *Leyenda Dorada*, cap. CLXXX.

⁸⁰³ POST 1930, p. 73 pudo verlo *in situ*, pero, cuando lo visitó CID PRIEGO 1958, p. 52, ya no estaba en la jamba.

⁸⁰⁴ POST 1930, p. 73 identificó este personaje como una dama, pero por su vestimenta y peinado no cabe duda de que se trata de un hombre joven.

⁸⁰⁵ ROVIRA I PORT, CASANOVAS I ROMEU 1995, p. 387.

posible que se trate de ratas royendo las raíces, de manera similar a la imagen macabra de San Isidoro del Campo, constituyendo una representación muy sencilla del Árbol de la vanidad, otro tema diferente que encajaría con el mensaje admonitorio de la Rueda de Fortuna y la idea de la necesaria preparación del fiel para afrontar su muerte. En todo caso, debido al mal estado de conservación de la obra, es simplemente una hipótesis. También es posible que el joven encaramado al árbol sea el protagonista de la leyenda que, en lugar de tomar la miel, toca música, olvidando los peligros del mundo. El dragón de la jamba contraria puede hacer referencia al dragón de la leyenda, simbolizando el infierno. Este mensaje se completaría con el unicornio de la Rueda de la Fortuna.

1.1.3. Muro oeste

En este muro se representa a un jinete saliendo de un castillo sobre el que hay dos aves posadas (fig. 83). En el castillo hay tres mujeres que lloran su partida, cada una asomada a uno de los vanos de una tribuna de arcos trilobulados. Todas ellas están representadas con rostros dolientes y largos cabellos rubios que llevan sueltos. La doncella del extremo izquierdo seca sus lágrimas con el manto mientras las otras cruzan sus manos sobre el pecho. Se ha pensado que el caballero pudiera marchar en dirección a la escena de la doncella y el salvaje del muro contiguo y que el tema representado en esta pared se relacionara con el anteriormente descrito. Lacarra⁸⁰⁶ propone que las tres mujeres pueden aludir a las virtudes, la Fe, la Esperanza y la Caridad, hijas de Santa Sofía⁸⁰⁷, tratándose este mural de una advertencia sobre el abandono de la virtud para caer en el pecado de la carne, simbolizado por el salvaje y la doncella del muro contiguo (fig. 79). En el Salón de los Reyes de Granada (fig. 80) existe una representación similar, en la que dos damas se asoman a los vanos de un castillo despidiendo a un soldado lo que relacionaría compositivamente ambas iconografías. A diferencia del castillo calatravo, en el caso de Granada, el caballero avanza en dirección contraria al salvaje y la doncella. En la imagen de la Alhambra, el caballero es herido con una lanza en el pecho lo que nos llevaría a un tema clásico en los lances del amor no correspondido. Es imposible saber si este es el caso en la pintura aragonesa, ya que la mitad superior del cuerpo del caballero se ha perdido. Esto, unido a la desaparición del resto de imágenes a su alrededor, dificulta aún más su comprensión.

⁸⁰⁶ MÉNDEZ 2004, p. 73 y ss.

⁸⁰⁷ Santiago de la Vorágine, *Leyenda Dorada*, cap. XLVIII, RÉAU 2002, p. 235.

Rovira i Port y Casanovas i Romeu consideran que ambos temas son de distinta datación y autoría⁸⁰⁸, sin embargo, las similitudes con el Salón de los Reyes, hacen pensar que ambas escenas van ligadas o cuanto menos derivando a un sistema compositivo común perdido del que ambos son consecuencia. Pérez González ha propuesto una posible vinculación de esta pintura con el tema del Castillo del Amor⁸⁰⁹. Asimismo, es posible que la fuente de inspiración sea la *Crónica Troyana* de Alfonso X tal como afirma Rodríguez Porto⁸¹⁰.

1.1.4. Muro norte

En la misma sala, en el muro norte, continúan las escenas de tema histórico. El tema principal se desarrolla sobre la clave del arco, se trata del abrazo entre dos personajes (fig. 84), claros protagonistas del episodio, uno de los cuales aparece coronado sin que se identifique con epígrafe la identidad de cada uno de los señores que se abrazan. Un grupo de jinetes observa la escena, presentando variados emblemas heráldicos⁸¹¹. Es posible que se dispusiera otro grupo de soldados en el lado contrario de manera simétrica⁸¹², pero esta parte del muro está muy deteriorada y no es posible saberlo con certeza. La escena se ha identificado como la victoria de las Navas de Tolosa, sin embargo, Cid Priego propuso que pudiera tratarse de la entrevista de Alcoraz⁸¹³. Lacarra, por su parte, no considera que haya evidencias suficientes para aceptar ninguna de las dos interpretaciones⁸¹⁴.

Debajo de este tema, se halla una ciudad amurallada frente a una escarpada montaña coronada con una torre fortificada con un estandarte, hoy ilegible, que quizá presente las armas de Castilla. El intradós del arco horadado en este mismo muro presenta también decoración a base de motivos vegetales dispuestos simétricamente en torno a un eje central. Este tipo de cenefas decorativas son de origen románico e incluso presentan relación con el arte musulmán⁸¹⁵. Su uso es consecuencia de la pervivencia tardía de ciertos repertorios ornamentales. La clave del arco muestra

⁸⁰⁸ ROVIRA I PORT, CASANOVAS I ROMEU 1995, p. 394 ; VV.AA. 1998b, p. 48.

⁸⁰⁹ PÉREZ GONZÁLEZ 2016, p. 20.

⁸¹⁰ RODRÍGUEZ PORTO 2008, pp. 219-266.

⁸¹¹ Enumerados por ROVIRA I PORT, CASANOVAS I ROMEU 1995, p. 388.

⁸¹² ROVIRA I PORT, CASANOVAS I ROMEU 1995, p. 388.

⁸¹³ CID PRIEGO 1962, p. 276.

⁸¹⁴ MÉNDEZ 2004, p. 6 y ss.

⁸¹⁵ VV.AA. 1998b, p. 44.

una cruz de Calatrava. En el arranque izquierdo del arco, se puede ver una torre almenada con barbacana sin que se identifique de qué fortaleza se trata.

1.2. Segunda estancia

1.2.1 Muro sur

En cuanto a la sala siguiente, se puede identificar en el extremo izquierdo de su muro sur una escena de desembarco. Dos navíos tripulados por soldados vestidos con armadura se aproximan a una playa. El mar se representa con un procedimiento técnico muy rudimentario pero muy eficaz: a través de líneas onduladas paralelas para que el contexto acuático quede claro, en el agua se distingue un delfín. Los soldados de la embarcación superior están representados sedentes, mientras que los de la inferior van a pie. A continuación, una hueste de soldados se dirige en desfile triunfal a una ciudad en la que les esperan cuatro soldados. Este tema, aunque sin absoluta certeza, se ha identificado con la entrada de Jaime I en Valencia en 1238⁸¹⁶, lo que parece corroborado por la presencia de vegetación típicamente levantina en el paisaje, formada por árboles frutales y palmeras. Entre los caballeros, se aprecian las armas de Barcelona y los pelos de gules de la Corona de Aragón. Destacan también las armas de los hermanos Luna, así como un escudo con una corneja, perteneciente a la familia Cornell. Según la crónica de Jaime I, Pedro Cornell fue el primero en asaltar Valencia, lo que quizá explica su presencia en esta pintura⁸¹⁷. También podría explicarse la relevancia del escudo si la familia Cornell hubiera participado en el pago de estas pinturas y hubiera hecho un uso propagandístico de las imágenes. El desfile está encabezado por un paje con el estandarte de barras. Bajo la escena se representa una cenefa de motivos geométricos.

1.2.2. Muro norte

El otro lienzo mural decorado en esta sala es el opuesto. En este se aprecian los restos de la representación de una ciudad amurallada, similar a otras representaciones en el conjunto. Sobre ella,

⁸¹⁶ Esto ya lo hipotetizó BARRACHINA NAVARRO, YARZA LUACES 1984, p. 167.

⁸¹⁷ VV.AA. 1998b, p. 50.

varios grupos de caballeros se dirigen a un campamento. Como en el mural anterior, se aprecian las armas de los Luna y los Angresola, entre otros⁸¹⁸. Destaca en este desfile un personaje que lleva en su vestimenta y en su montura el emblema de las barras, lo que parece indicar que se trata del rey de Aragón. Lleva una maza de guerra sobre el hombro. La escena se superpone sobre un paisaje con árboles y cultivos. Una figura porta un cesto o escudo a la espalda. Varios hombres con palos conducen a un grupo de caballos. La escena debe ser una representación del ejército de Jaime I volviendo al campamento después de la toma de Valencia⁸¹⁹. Para entender el sistema figurativo del ciclo, conviene recordar que la hueste procedente de la ciudad de Alcañiz jugó un papel importante en la conquista de Mallorca y en la expansión aragonesa por el Mediterráneo⁸²⁰. Este hecho, históricamente bien documentado, favorece la identificación del monarca representado en la decoración pictórica como Jaime I.

El intradós del arco que horada este muro presenta una decoración figurativa, a diferencia del arco previo. En concreto, se representa un mensario (figs. 85 y 86) en el que cada mes está definido por las tareas agrícolas correspondientes⁸²¹. Los dos primeros meses están perdidos, según testimonio oral de los vecinos de Alcañiz, fueron robadas⁸²², el resto se enmarcan en cenefas de dientes de sierra. El mensario seguramente fuera un encargo posterior al conjunto pictórico principal de la torre, quizá del segundo y tercer cuarto del siglo XIV⁸²³. Simboliza lo inalterable de la realidad rural a través de la alternancia del tiempo. En la parte derecha del intradós, las escenas conservadas son las siguientes: En el mes de marzo, una figura con papahigo⁸²⁴ se inclina, lleva una cantimplora colgada del marco en el que se circunscribe la escena. Cid Priego⁸²⁵ consideró que estaba sentada junto a un fuego. Al igual que Rovira i Port y Casanovas i Romeu⁸²⁶, considero que no hay indicios suficientes para dilucidar la actividad que desarrollaba el personaje. En abril, un joven⁸²⁷ (o quizá una doncella⁸²⁸),

⁸¹⁸ VV.AA. 1998b, p. 47.

⁸¹⁹ CARUANA GÓMEZ DE BARREDA 1955 ya consideró que las pinturas pudieran ilustrar episodios de este monarca. CID PRIEGO 1958, p. 59 y ss. aportó argumentos sólidos para favorecer esta teoría.

⁸²⁰ VV.AA. 1998b, p. 50.

⁸²¹ POZA YAGÜE 2009.

⁸²² CID PRIEGO 1958, p. 25.

⁸²³ ROVIRA I PORT, CASANOVAS I ROMEU 1995, p. 401.

⁸²⁴ Según la definición de la RAE: "Especie de montera que puede cubrir toda la cabeza hasta el cuello, salvo los ojos y la nariz, y que se usa para defenderse del frío."

⁸²⁵ CID PRIEGO 1962, p. 10.

⁸²⁶ ROVIRA I PORT, CASANOVAS I ROMEU 1995, p. 392.

⁸²⁷ VV.AA. 1998b, p. 48.

⁸²⁸ Así lo creen ROVIRA I PORT, CASANOVAS I ROMEU 1995, p. 392 ; MÉNDEZ 2004, p. 73.

con los brazos extendidos, porta lirios en sus manos, símbolo del florecer de la vida en la primavera. En el mes de mayo, un cetrero coronado monta a caballo y lleva un halcón en su brazo. Frente a él, huye un pájaro, futura presa del ave de caza, en alusión a las actividades cinegéticas destinadas a matar los animales que pudieran dañar los cultivos. En junio, un personaje con una larga cabellera está segando con una hoz el cereal mientras que con la mano contraria sostiene las espigas. Va tocado con bonete y en el marco pictórico se representa una cantimplora, idéntica a la del mes de marzo.

En la parte izquierda del intradós, el ciclo se continúa con los meses siguientes: Julio muestra a un hombre tocado con un sombrero y con cabello corto y oscuro apalea el grano con una maza o bien lo trilla con un mayal. Se inclina hacia atrás para coger impulso y separar a golpes la mies de la paja. La cantimplora también se representa en este mes, cabe preguntarse si la repetición de este objeto pudiera ser indicativo de una carestía de agua en la zona. En la escena de agosto (fig. 86), un botero o cubero de larga melena oscura enarca un barril. Se trata de una representación característica del arte italiano, que apenas encontramos en el arte bajomedieval en Francia, Inglaterra y Alemania⁸²⁹. La fabricación de recipientes para el vino era una actividad muy importante en los países Mediterráneos durante el mes de agosto, entendida como paso previo a la vendimia y al pisado de la uva. En septiembre, un vendimiador con papahigo recoge las uvas en una cesta de mimbre. En el mes de octubre, un campesino con un capote ara con una yunta de caballos a los que fustiga con un látigo de tres colas. Viste una túnica con capucha echada hacia atrás. En noviembre, un personaje está a punto de dar muerte a un cerdo. Otro animal abierto en canal cuelga sobre un recipiente en el que se recoge la sangre para hacer morcillas. El mes de noviembre suele asimilarse con la matanza del cerdo. En diciembre, bajo un arco lobulado, una pareja, probablemente de ambos sexos, celebra un banquete símbolo de la Navidad. Se toman de la mano y el personaje de la izquierda lleva una copa. Seguramente representa las festividades de este mes, disfrutando los frutos de la cosecha, antes de la llegada de lo más crudo del invierno o de las fiestas relacionadas con el día de la Navidad.

Faltan los meses de enero y febrero, normalmente asociados a Jano bifronte el primero y a calentarse asando castañas el segundo. Entre los meses de junio y julio se encuentra la clave del arco,

⁸²⁹ ROVIRA I PORT, CASANOVAS I ROMEU 1995, p. 393.

que se decora con una torre, emblema heráldico que alude a la ciudad de Alcañiz desde el siglo XIII⁸³⁰.

1.3. Tercera estancia

Esta última estancia tan solo presenta decoración en el muro sur. No se trata de decoración figurativa, sino geométrica a base de cruces, rectángulos y otras formas, resulta similar a un pavimento⁸³¹ o a la decoración de una colgadura de tapiz de tradición andalusí.

1.4. Pinturas del exterior

Los vestigios de pintura al exterior están perdidos casi por completo, apreciándose únicamente trazas de una ciudad almenada y restos de policromía no identificables. Su deterioro se debe a estar en la intemperie.

2. Pinturas del atrio

El atrio se halla al oeste de la iglesia románica (fig. 87). Su planta es rectangular, siendo sus muros mayores paralelos a los de la iglesia. Se trata de un elemento añadido posteriormente. Su estructura actual corresponde al siglo XVI⁸³² aunque quizá hubiese un atrio en el siglo XIV de madera, del que no ha quedado ningún resto material. El atrio debió estar cubierto de pintura desde un nivel muy bajo, quizá a ras de suelo, y las bóvedas también presentarían decoración pictórica⁸³³. Las pinturas conservadas en la actualidad son de temática religiosa y de carácter más bajomedieval que las del piso superior. Se identifican aquí los ciclos de la Natividad y la Pasión, este último culminando en una representación del Juicio Final. Es posible que la parte baja de los muros estuviera ocupada por cortinajes, como es habitual en otros conjuntos pictóricos de ese mismo momento⁸³⁴.

⁸³⁰ MÉNDEZ 2004, p. 73.

⁸³¹ VV.AA. 1998b, p. 48.

⁸³² BARRACHINA NAVARRO, YARZA LUACES 1984, p. 139.

⁸³³ BARRACHINA NAVARRO, YARZA LUACES 1984, p. 143.

⁸³⁴ PAGÈS I PARETAS 2012, p. 184.

La fachada del atrio presenta vestigios de decoración en torno al arco que representan elementos vegetales, castillos y cruces de la orden de Calatrava. En la parte alta del muro, se halla un castillo con cuatro vanos a los que se asoman tres doncellas en actitud de diálogo. Más abajo, se pueden intuir tres figuras, una de las cuales es un rey que cabalga en un caballo blanco. A su lado hay un soldado armado, dispuesto a enfrentarse a alguna figura representada en frente que no se conserva, quizá un salvaje o un musulmán. Parece haber también un personaje de gran tamaño, quizá un gigante⁸³⁵. No está claro el verdadero significado de este tema caballeresco. En el interior de la fachada, se representa un montículo rematado en cruz con un número dos, lo que lo identifica como parte de un *via crucis*⁸³⁶.

2.1 Muro oeste

En el paramento oeste se representa, en el primer registro, una escena de combate entre moros y cristianos (fig. 88), cuyo armamento remite a finales del siglo XIII o principios del XIV⁸³⁷. La escena está descentralizada, desplazándose la acción hacia el lado izquierdo del muro. El artista se recrea en una minuciosa representación de las armas y armaduras. Se trata de una escena de batalla muy convencional, similar a las halladas en miniaturas e incluso en los *graffiti* de la época⁸³⁸. Los soldados se mueven sobre una montaña de cadáveres y heridos, de los cuales los musulmanes son mayores en número, anticipando el desenlace de la lid. Igualmente, la formación musulmana es menos densa que la cristiana. Destaca un soldado árabe cortando la cabeza de un cristiano. El artista presenta un cierto grado de conocimiento militar, ya que los soldados musulmanes montan a caballo a la jineta, es decir, con las piernas encogidas, una de las técnicas preferidas por las tropas islámicas para ganar en velocidad. Cuatro soldados son los protagonistas de este tema, dos cristianos y dos musulmanes. El primero lleva una serie de bezantes⁸³⁹ en sus vestiduras, que podrían hacer alusión a la familia de los Montcada, uno de cuyos emblemas son los bezantes según Rovira y Casanovas⁸⁴⁰.

⁸³⁵ PAGÈS I PARETAS 2012, p. 189.

⁸³⁶ VV.AA. 1998b, p. 52.

⁸³⁷ ROVIRA I PORT, CASANOVAS I ROMEU 1995, p. 397.

⁸³⁸ ROVIRA I PORT, CASANOVAS I ROMEU 1995, p. 371.

⁸³⁹ Según la Real Academia Española, en heráldica: “Figura redonda, llana y maciza como el tortillo, pero de metal”.

⁸⁴⁰ ROVIRA I PORT, CASANOVAS I ROMEU 1995, p. 380.

Tras él, otro caballero lleva varas o palos en rojo, aludiendo a la señal real del monarca aragonés, representación que se repite a lo largo de todo el conjunto. Es posible identificar en la hueste el escudo de los Luna⁸⁴¹. La representación está flanqueada por sendas fortificaciones con trompeteros en sus cimas. Bajo esta escena, se representa un jinete sin armadura que parece que va tocado con papahigo. Al estar las pinturas tan perdidas, resulta imposible comprender su vinculación con la escena principal.

Debajo de este tema, en un segundo registro separado por un cambio de hilada en los sillares, se representa a tres jinetes coronados sobre un fondo arbolado que remite a un exterior boscoso (figs. 89 y 90). Puede fecharse en el primer cuarto del siglo XIV⁸⁴². El grupo que se conserva muestra a tres jinetes masculinos ricamente vestidos, acompañados por un lebel. Los caballos se representan de perfil, indicando la dirección hacia la que galopan. Cada silla de montar presenta un emblema heráldico distinto. El primer jinete por la izquierda lleva palos y parece coronado de lo que se deduce que es el rey de Aragón. Su torso mira hacia el frente, pero su cabeza se gira hacia el espectador. Levanta el brazo en actitud de saludo. El segundo jinete viste losanges negros y blancos y se vuelve hacia el personaje de su izquierda. Sostiene las riendas con la mano izquierda, a la vez que con la derecha deja caer un guante de cetrería al suelo. El tercer personaje está muy deteriorado, motivo por el cual la práctica totalidad de su montura ha desaparecido. Este caballero también está coronado y saluda con la mano derecha. Igual que sus compañeros, vuelve la cabeza hacia atrás.

Post⁸⁴³ no se detuvo demasiado en la interpretación de esta escena, que supuso parte de una epifanía. Cid Priego⁸⁴⁴ consideró que este tema podría ser una cabalgata de los Reyes Magos o una cacería, después de descartar que se tratase del tema de la Huida a Egipto. En 1984, Francesca Español⁸⁴⁵ propuso que se trataba del tema macabro del Encuentro de los tres vivos y los tres muertos. Llegó a esta conclusión partiendo del programa iconográfico y sospechando que el guante caído hacía referencia a la sorpresa de los vivos ante la visión de los muertos. Es cierto que no existen Encuentros conservados en los que uno de los caballeros deje caer su guante, pero tampoco se incluye

⁸⁴¹ CID PRIEGO 1958, p. 28 en su descripción previa a la restauración, consideró que esta escena podía ser de tema cinegético o una representación del Domingo de Ramos.

⁸⁴² ROVIRA I PORT, CASANOVAS I ROMEU 1995, p. 397.

⁸⁴³ POST 1930, p. 74.

⁸⁴⁴ CID PRIEGO 1958, pp. 28-29. BARRACHINA NAVARRO, YARZA LUACES 1984, p. 163 no descartaron esta interpretación, aunque dieron más credibilidad a la propuesta de Francesca Español.

⁸⁴⁵ ESPAÑOL BERTRÁN 1984, pp. 91-95.

este detalle en las imágenes de los Reyes Magos. Igualmente, el hecho de que los tres jinetes miren en la dirección contraria a la que avanzan sus cabalgaduras, tendría que ver con la repulsión que sienten los caballeros ante la visión de los cadáveres. Ambos detalles, la caída del guante y la actitud de repulsión, serían coherentes con el Encuentro de vivos y muertos.

En la restauración de las pinturas llevada a cabo entre octubre de 2001 y mayo de 2002, se descubrieron los restos deteriorados de las figuras de los tres muertos (fig. 90), confirmando así la teoría enunciada como hipótesis por Francesca Español. Los tres muertos están muy perdidos y es difícil analizarlos formalmente. Sí se aprecia que aparecían de pie, siguiendo los modelos franceses, coherentes, por otro lado, con los temas galantes y caballerescos presentes en el ciclo. Parece que dos de ellos visten capa o, más probablemente, su propia mortaja. Se trata de representaciones muy esquemáticas, aunque con detalles naturalistas expresivos como las líneas de unión de las articulaciones. Por la entereza de la zona pectoral del primer muerto, parece que se trata de momias resacas más que de esqueletos. Lacarra⁸⁴⁶ consideró que los muertos llevaban corona, por tratarse de dobles de los vivos, sin embargo, en la pintura esto no se aprecia.

El Encuentro de los vivos y los muertos de Alcañiz es de tipología híbrida: Toma de los encuentros franceses la representación de los vivos con coronas, a lo que se añade que el programa iconográfico en el que se inserta tiene paralelos con otros ejemplos de Francia de lectura más compleja y de conjunto. Sin embargo, el hecho de que los jinetes estén despavoridos remite al modelo iconográfico italiano. La propia circunstancia de que monten a caballo es más habitual en los ejemplos italianos pero no exclusiva ni excluyentemente, ya que en el arte francés los caballeros suelen ir a pie, aunque la famosa representación del tema en *Salterio de Bonne de Luxemburgo* (fig. 29)⁸⁴⁷ ejecutada entre 1345 y 1350 los planteó a caballo. Por tanto, aceptando la datación propuesta hacia el primer cuarto del siglo XIV, es posible que el Encuentro de Alcañiz sea una de las obras híbridas más tempranas del arte europeo. En todo caso, no hay que descartar la posibilidad de que existieran ejemplos anteriores que no han llegado a nuestros días⁸⁴⁸.

⁸⁴⁶ MÉNDEZ 2004, p. 23.

⁸⁴⁷ MET, n° 69.88, fols. 321v-322r. Vid. INGEBRETSON LERMACK 1999.

⁸⁴⁸ Según ESPAÑOL BERTRÁN 1984, p. 94. Sobre la particularidad de los jinetes a caballo en el Encuentro de este códice, vid. ESPAÑOL BERTRÁN 1984, p. 89 ; RODRÍGUEZ ASTUDILLO 2007, p. 143, nota 119.

Francesca Español ha considerado un posible precedente de este Encuentro en el arte inglés, en la pintura mural de Charlwood (Surrey), fechada a principios del siglo XIV (fig. 91)⁸⁴⁹. Sin descartar necesariamente un precente inglés, considero que la similitud entre ambas representaciones no es tan acusada como para establecer una relación directa, ni siquiera considerando un modelo común. Especialmente considerando el hecho de que los jinetes de Charlwood se presentan en distintos planos superpuestos para lograr una sensación de profundidad espacial y aglomeración, mientras que los alcañizanos se hallan separados equidistantes y dispuestos en una simétrica hilera formando un friso. El artista del Encuentro de Alcañiz no sería ajeno a esta forma de componer con figuras superpuestas, ya que se emplea en muchos de los murales de temática militar del conjunto. Aunque las pinturas que forman el conjunto del Castillo de Alcañiz potencialmente sean de manos distintas a la del autor del Encuentro, sin duda las habría conocido al trabajar en el mismo sitio⁸⁵⁰. Las pinturas inglesas, además, muestran a dos de los jinetes mirando al frente y tan solo uno vuelve su cabeza, mientras que en la escena que nos ocupa, como se ha descrito previamente, los tres jinetes vuelven la cabeza. Parece que el artista inglés quiere conseguir un sentido de variedad y desorden entre los caballeros, lo que consigue colocándolos apiñados, en distintas posturas y tan solo uno de ellos es barbado. El artista aragonés, por el contrario, parece desear transmitir un cierto orden y simetría, ya que los tres nobles se vuelven en idéntica postura y llevan peinado y barbas muy similares.

Ángela Franco no descarta esta lejana influencia, pero no deja de apuntar que los programas iconográficos en los que se insertan los encuentros ingleses suelen ser muy distintos del programa iconográfico de Alcañiz. Propone, en cambio, una posible relación con el arte francés. En Francia, el Encuentro de los vivos y muertos aparece a menudo entre los ciclos relacionados con la Infancia de Cristo, Pasión, Muerte y Juicio Final, además, se asocia a menudo a la presencia de la Rueda de la Fortuna, de forma similar a lo que ocurre en el Encuentro alcañizano. Sugiere Ángela Franco que las pinturas de Vénéjan, pintadas hacia 1300, podrían ser la inspiración para el artista de Alcañiz. Se trata, en ambos casos, de capillas del ámbito militar cercanas al Pirineo⁸⁵¹.

⁸⁴⁹ ESPAÑOL BERTRÁN 1984, p. 94 y ss.

⁸⁵⁰ Sin ir más lejos, la escena de la lucha de moros y cristianos que ocupa el registro superior de este mismo muro es casi con toda probabilidad anterior en fecha al Encuentro y presenta este sistema de composición con figuras superpuestas.

⁸⁵¹ FRANCO MATA 2002, p. 184.

Creo que conviene mencionar aquí el sepulcro de Fraga, teniendo en cuenta la proximidad de ambas ciudades, así como el hecho de que formaran parte de un mismo sistema defensivo. Este sepulcro, al que dedicaremos nuestra atención en breve, narra un Encuentro de los tres vivos y los tres muertos en su frente y, aunque las diferencias entre este y el de Alcañiz son numerosas, presentan también ciertas similitudes iconográficas. En el sepulcro, los tres vivos van a caballo al igual que en Alcañiz. Uno de ellos vuelve su cabeza y alarga un brazo hacia atrás, en una postura muy similar a la pintura de Alcañiz. Quizá llevase un halcón que, aterrorizado, saliera volando, algo frecuente en este tema artístico. Puede, incluso, que dejase caer un guante. Los muertos en ambos casos están en pie, uno tras de otro, vestidos con sus mortajas. En realidad, es poco probable que haya una relación directa entre ambas obras, ya que difieren en material, cronología y detalles figurativos. Por añadidura, la pérdida casi total del sepulcro de Fraga obliga a basar cualquier juicio de valor en fotografías de baja calidad. Aún con todo, no deja de ser significativo que se hayan conservado dos obras con este tema tan próximas geográficamente y con tantos puntos en común en la forma de componer, si bien no son causa efecto.

Continuando con las pinturas del muro oeste, en un tercer registro aparece un breve ciclo de la Infancia, compuesto por la Visitación y la Natividad (fig. 92). La Visitación se inserta en un arco trilobulado pintado. La Virgen y santa Isabel aparecen nimbadas y se abrazan con ternura, en una representación convencional del tema. La Natividad se representa a su derecha y se halla muy perdida. Presenta a la Virgen tumbada, a la bizantina, aludiendo a un parto doloroso⁸⁵². Encima, puede apreciarse el pesebre con el Niño entre el buey y la mula. Hay espacio mural suficiente para otras tres escenas de tamaño similar a las dos conservadas, por lo que es posible que originalmente constase el ciclo con cinco temas de la Infancia: una en el mismo lado del arco y las otras dos en el contrario. Estas escenas se rematan con un friso con emblemas heráldicos y cruces de la orden. Parece ser que la datación de estas escenas es más tardía que las del resto de imágenes del muro, quizá de la segunda mitad del siglo XIV⁸⁵³. Esto tiene que ver con el hecho de que el programa iconográfico, seguramente, no estuviera pensado como un conjunto y las imágenes se fueran añadiendo de manera desordenada en los espacios murales disponibles. Hablaríamos, en tal caso, de un conjunto iconográfico de crecimiento orgánico, cuyos temas se fueron yuxtaponiendo, más que de una

⁸⁵² RÉAU 2000, p. 229.

⁸⁵³ Siempre de acuerdo con ROVIRA I PORT, CASANOVAS I ROMEU 1995, p. 398.

programación meditada y coherente, que es como lo han intentado leer Francesca Español y Ángela Franco.

2.2. Muro norte

Las pinturas del muro norte narran la Pasión de Cristo y se disponen en varios registros. En el superior, se representa un sinóptico ciclo de la Pasión. La parte izquierda muestra el Camino al Calvario, en el centro de cuya composición, aparece Jesús cargando con la cruz al hombro. A la izquierda de la composición, se representa al cireneo acompañado de un personaje que porta los clavos que anuncian la Pasión⁸⁵⁴. En el extremo, adaptadas al espacio angosto por la apertura del arco, se hallan las tres Marías, dos de ellas arrodilladas y una de pie. Cristo se vuelve hacia ellas, anunciándoles la desgracia del pueblo de Israel. Al lado contrario, se representan cuatro personajes, dos nimbados y con hábitos de distintas órdenes religiosas a manera de *testificatio*⁸⁵⁵. A continuación, se encuentra la escena de la Crucifixión (fig. 92), de grandes dimensiones. Está presidida por Cristo crucificado, que se halla justo debajo del cénit del arco. Se representa clavado con tres clavos y, por tanto, con las piernas cruzadas, lo que aporta mayor dinamismo y complejidad anatómica. A su derecha, las tres Marías; la Virgen llora mientras sus acompañantes la sostienen. A la izquierda de Jesús aparece san Juan portando un libro, acompañado de un soldado que señala a Cristo y que debe identificarse como el centurión que reconoce en Cristo al hijo de Dios⁸⁵⁶. Tras él, hay una serie de figuras apiñadas, quizá una representación de la muchedumbre, adaptadas al espacio curvado bajo la bóveda de crucería. Arrodillados frente a la cruz, en un tamaño menor que el del resto de personajes, se representan dos donantes, uno de los cuales está tonsurado y viste hábito. Pagès i Paretas identifica al segundo con una mujer⁸⁵⁷. La Crucifixión seguramente se pueda fechar en el primer cuarto del siglo XIV, en línea con obras coetáneas como las que se encuentran en la Seo de Lérida o en el refectorio de Pamplona, tal como opinan Rovira y Casanovas⁸⁵⁸.

⁸⁵⁴ ROVIRA I PORT, CASANOVAS I ROMEU 1995, p. 375.

⁸⁵⁵ Según apreciación de PAGÈS I PARETAS 2012, p. 186 GONZÁLEZ ZYMLA 2022.

⁸⁵⁶ CID PRIEGO 1958, p. 30 pensó que estaba clavando a Cristo en la cruz.

⁸⁵⁷ PAGÈS I PARETAS 2012, p. 186.

⁸⁵⁸ ROVIRA I PORT, CASANOVAS I ROMEU 1995, p. 396.

En el registro inferior, se representa la Última Cena (fig. 93), presidida por un Cristo con nimbo crucífero que actúa como eje. A su izquierda está san Juan, al que Cristo abraza mientras bendice con la mano derecha instituyendo la Eucaristía. Como es frecuente, el único personaje que se representa en el lado opuesto de la mesa rectangular es Judas, de un tamaño menor al resto de figuras. Se representa nimbado, lo que resulta inusual y, de hecho, un error⁸⁵⁹. Roba el pescado de uno de los platos en alusión a la comunión sacrílega, el pescado es el símbolo de Jesucristo hijo de Dios Salvador. Esta escena se trata de una copia de modelos anteriores de entre los siglos XIII y XIV. Cid Priego consideró que esta pintura pudo derivar de una miniatura de un códice del siglo XIV del Rey Don Jaime, hallado en la Biblioteca de la Universidad de Barcelona, así como con dos tablas de procedencia aragonesa del Museo de Arte de Cataluña⁸⁶⁰. Rovira i Port y Casanovas i Romeu, por su parte, destacan su similitud con una Última Cena en El Tomillo (Huesca), pintura en la que Judas también está nimbado y parece que roba el pescado. Su datación es contemporánea de la Crucifixión o, al menos, muy próxima, quizá anterior, aunque parece probable que sus autores sean distintos⁸⁶¹.

Dando la espalda a esta escena, aparece la Virgen, en actitud de saludo. Es posible que esta imagen formase parte del tema de la Anunciación que daría inicio al ciclo de la Infancia⁸⁶². Lacarra consideró, por otra parte, que pudiera tratarse de una representación de María Magdalena portando un pomo de perfume⁸⁶³. Su representación puede establecerse en torno al segundo cuarto del siglo XIV⁸⁶⁴. Considero probable, no obstante, que este tema se pintase en el mismo momento que el resto de escenas del ciclo de la Infancia. Sin embargo, conviene apuntar que el cánón de la figura de la Virgen es más achatado que el de la Visitación, lo que podría indicar una autoría distinta, o, cuanto menos, una forma diferente de afrontar el tema.

El tercer registro presenta vestigios de estructuras arquitectónicas, una de las cuales pudo estar coronada por una calavera sin que podamos interpretar su significado⁸⁶⁵. Hay una serie de

⁸⁵⁹ Ya se percató de esto BARRACHINA NAVARRO, YARZA LUACES 1984, p. 152 MÉNDEZ 2004, p. 31 lo considera intencional, ya que Judas no lleva a cabo su traición hasta que abandona el cenáculo.

⁸⁶⁰ CID PRIEGO 1958, pp. 16-17.

⁸⁶¹ ROVIRA I PORT, CASANOVAS I ROMEU 1995, pp. 396-397. Similitud apuntada también por MÉNDEZ 2004, p. 31.

⁸⁶² VV.AA. 1998b, p. 53 ; ROVIRA I PORT, CASANOVAS I ROMEU 1995, p. 377.

⁸⁶³ MÉNDEZ 2004, p. 37.

⁸⁶⁴ Siguiendo la datación propuesta por ROVIRA I PORT, CASANOVAS I ROMEU 1995, p. 397.

⁸⁶⁵ ROVIRA I PORT, CASANOVAS I ROMEU 1995, p. 377.

representaciones muy perdidas, entre las que se percibe la forma de un ángel. Las pinturas de esta zona se hallaban sumamente deterioradas por acción del humo y los impactos de bala⁸⁶⁶.

2.3. Muro este

En la fachada de la antigua iglesia, que en la actualidad es el muro este del atrio, se representa el Juicio Final (figs. 94 y 95), cuya presencia remite seguramente a los Juicios de las portadas góticas, ya que la tradición románica y bajomedieval siempre lo suele situar en el muro occidental para que los fieles al salir del templo lo vean, a manera de aviso, así lo creyó Barrachina⁸⁶⁷. El Juicio está presidido por un Pantocrátor (fig. 94), del que solo se conservan las pantorrillas y unos pies estigmatizados, lo que sugiere que eran una representación del Varón de Dolores, entre los cuales hay un sol antropomórfico. No se trata de una representación al uso, más bien parece mezclar elementos del tema artístico de Cristo entronizado con el anuncio de la Resurrección, representación más común, ya avanzado el siglo XIII y hasta el XIV⁸⁶⁸. Barrachina considera que el espacio mural no parece suficiente para albergar la figura completa de Dios, teniendo en cuenta el tamaño de sus extremidades, por lo que aventura que su cabeza pudo pintarse en la bóveda⁸⁶⁹. Cid Priego⁸⁷⁰, por otra parte, describe al Pantocrátor de perfil, pintado su rostro en el propio muro. Me resulta extraño que el pantocrátor no se halle de frente. Teniendo en cuenta que el autor vio las pinturas en muy mal estado de conservación, considero más creíble la teoría anterior. Ante él, se arrodillan una serie de figuras con la cabeza cubierta. A la izquierda, hay un conjunto de personajes muy perdidos, quizá separados por sexos. Es razonable pensar que se trate de los bienaventurados. Cabe imaginar que al lado contrario se representarían los condenados.

Bajo el Juicio Final se abre un gran arco apuntado que divide el resto del espacio mural disponible. En el lado izquierdo del espectador se representó el Paraíso terrenal y en el derecho el Infierno. En la parte izquierda, un ángel, adaptado al espacio junto al arco, toca una trompeta

⁸⁶⁶ CID PRIEGO 1958, p. 30.

⁸⁶⁷ BARRACHINA NAVARRO, YARZA LUACES 1984, p. 166.

⁸⁶⁸ ROVIRA I PORT, CASANOVAS I ROMEU 1995, p. 395.

⁸⁶⁹ BARRACHINA NAVARRO, YARZA LUACES 1984, p. 156.

⁸⁷⁰ CID PRIEGO 1958, p. 30.

llamando a la Resurrección de los muertos. Debajo, cuatro damas miran desde los ventanales de un castillo palaciego, quizá una representación sintética de la Jerusalén celeste.

En el lienzo mural derecho se representa un ángel análogo al del lado opuesto. Bajo él se desarrollan los castigos infernales, que es la parte mejor conservada del muro oeste. El personaje principal en esta sección es un rey tocado con corona y con rasgos musulmanes que, postrado, está siendo mordido por una serpiente, animal que simboliza el pecado, representación, por tanto, de los infieles a quienes se combate en la seguridad de su condena. Junto a él hay un monje y un soldado musulmán similar a los hallados en la escena del combate entre moros y cristianos, ambos en idéntica postura de postración. Unos ángeles lancean a estos personajes y detrás de ellos se conservan unas figuras muy perdidas, que parecen participar de la escena, quizá se trate de condenados que esperan la entrada al Infierno.

Tras ser atacados por los ángeles, los pecadores caen a un espacio en el registro inferior en el que se muestran distintos castigos, como una rueda de tortura y el fuego eterno. Entre las llamas, se observan una serie de personajes, uno de ellos barbado y desnudo. En un registro aún más bajo se representan demonios cuyo aspecto combina lo antropomorfo con rasgos zoomórficos. En la zona baja del muro se pintó el fuego infernal en el que arden ciertos condenados dispuestos horizontalmente. El Juicio Final se continúa en las dos roscas inferiores del arco, donde se representa a los resucitados saliendo de sus tumbas al son del ángel trompetero anteriormente comentado.

Se debió encargar al artista que actualizase el tema del Infierno (fig. 95), tan habitual en la iconografía medieval, con representaciones de musulmanes, para mandar un mensaje moralizador que encajase con la idea de exaltar a los caballeros de Alcañiz y con el programa iconográfico presente en la torre del homenaje, así como con la naturaleza militar de los promotores. Sin embargo, la representación del Juicio Final parece la más antigua del complejo, ya que responde a tipologías del ámbito catalano-aragonés y tiene fuertes influencias del arte románico, Robira i Port y Casanovas i Romeu la datan en torno al año 1300⁸⁷¹.

La bóveda de la estancia está decorada parcialmente con cielos estrellados, arcos de herradura y fortificaciones. En esta hay un clípeo o escudo con un águila bicéfala. En uno de los arranques de los nervios se representa un musulmán sacando la lengua (fig. 96). Va tocado con turbante y su barba

⁸⁷¹ ROVIRA I PORT, CASANOVAS I ROMEU 1995, p. 395.

y cabellos son negros y rizados. El artista ha tratado de ridiculizar a este personaje al mostrarle de perfil, en actitud de burla y con una nariz de tamaño desproporcionado, como es habitual en las representaciones medievales de judíos y musulmanes. La decoración de la bóveda debió incluir la presencia del tetramorfos⁸⁷², del que solo se conserva en la actualidad un águila que sostiene la inscripción, casi ilegible, que reza: “*IOAN NES*”. La restauración⁸⁷³ sacó a la luz una figura demoníaca de gran tamaño representada en el fuste de una columna. Su cabeza es leonina y expresiva, de marcada frontalidad. Agarra por el cuello con ambas manos a una figura humana de tamaño mucho menor. Capiteles, columnas, nervios y otros elementos arquitectónicos aparecen pintados en esta sala con motivos decorativos que los enriquecen, carentes de significación simbólica.

2.4. Fachada del atrio

En la fachada del atrio y el paramento exterior de la planta noble se representan temas de tipo cortesano. Una escena muestra una arquitectura palaciega en la que aparecen tres mujeres sonrientes bajo un vano trilobulado. La principal, se lleva una mano al pecho y con la otra agarra a una de sus acompañantes. A la derecha, se representan varias doncellas sonrientes asomadas a vanos, una está en actitud de saludo y es de un tamaño mayor que las demás, lo que marca cierta jerarquía. Barrachina considera que la última de estas aparece velada, a la manera de las mujeres árabes⁸⁷⁴. A la izquierda se muestra una escena de lucha o torneo en el que un combatiente arremete contra el hombro o el cuello del contrario. Uno de los caballos tiene las patas delanteras dobladas.

3. Pinturas del claustro

Este ciclo ha llegado a nuestros días muy deteriorado por la acción de la meteorología y los avatares del paso del tiempo. Los temas son religiosos con sentido funerario, ya que esta zona albergaba los enterramientos. En un lateral del claustro se conserva la inscripción en letra gótica “*Ioanes lapicida*”, que debió ser el maestro de las obras del claustro puesto que lapicida significa que

⁸⁷² ROVIRA I PORT, CASANOVAS I ROMEU 1995, p. 374.

⁸⁷³ MÉNDEZ 2004, p. 41.

⁸⁷⁴ BARRACHINA NAVARRO, YARZA LUACES 1984, p. 144.

era diestro en la labra de la piedra. Rovira y Casanovas opinan que la fecha de finalización del este quizá pudo estar en torno al primer decenio del siglo XIV⁸⁷⁵. Su decoración pictórica, sin embargo, no presenta homogeneidad iconográfica ni estilística, por lo que, al igual que en el resto del complejo, es probable que se fueran añadiendo temas a lo largo del siglo XIV en los espacios murales disponibles⁸⁷⁶.

En el lienzo mural meridional, se representan escenas relativas a la Crucifixión, a la historia de san Miguel y una imagen que posiblemente sea la Virgen María. En el extremo izquierdo del muro meridional, se halla una figura sedente muy deteriorada, es posible que se trate de una Virgen de la Leche⁸⁷⁷. Parece que su mano derecha sostiene al Niño, apenas discernible, y es posible que la izquierda oprima su pecho para hacer salir de él gotas de leche. Viste una amplia túnica azul claro con pliegues redondeados. La figura está flanqueada por dos ángeles de alas negras y tiene dos monjes donantes en oración a sus pies. Bajo esta imagen hay una cenefa decorada con barras, elementos heráldicos y cruces de la orden de calatrava⁸⁷⁸. Uno de los elementos heráldicos es una rueda, precisamente el emblema de Don Pedro Garceç de Rueda cuya lápida está justo debajo. Esto sugiere que el promotor de la pintura fuere quizá Pedro Garceç.

A continuación, en el siguiente lienzo mural, se representa la leyenda de san Miguel (fig. 97). El arcángel es de gran tamaño y tiene las alas rojas y extendidas. Aunque su mitad inferior haya desaparecido, se aprecia que va armado. Hierde con una lanza al dragón, que se retuerce bajo sus pies. A la izquierda de esta imagen, en un tamaño mucho menor, se representa un arco de medio punto cuya luz está pintada de negro (fig. 98). Sobre este fondo, se recorta un toro blanco con una palma entre sus patas delanteras. Más abajo hay restos de árboles y un pastor que toca la flauta. Pastor y animal hacen referencia casi con total seguridad a la leyenda del monte Gargano cuya inclusión es habitual en los ciclos figurativos dedicados al santo arcángel⁸⁷⁹. El pastor despistado permite que el toro se escape y este se encarama sobre el monte Gargano, el arco oscuro seguramente hace referencia

⁸⁷⁵ Datación propuesta por ROVIRA I PORT, CASANOVAS I ROMEU 1995, p. 399.

⁸⁷⁶ ROVIRA I PORT, CASANOVAS I ROMEU 1995, p. 399.

⁸⁷⁷ CID PRIEGO 1958, p. 37 pensó que se trataba de un pantocrátor, pero reconoció el carácter provisional de la identificación.

⁸⁷⁸ Sobre los motivos decorativos presentes en el castillo de Alcañiz, *vid.* GÓMEZ URDÁÑEZ, OLMO GARCÍA 2015, pp. 7-12.

⁸⁷⁹ CID PRIEGO 1958, p. 36 ; VV.AA. 1998b, p. 57.

a una cueva. En el lado contrario de la figura de san Miguel, simétrico al toro, se representa un castillo, similar a otros del conjunto alcañizano.

Continuando hacia el siguiente lienzo mural del plemento sur, se conserva un arcosolio que alberga un sepulcro. La lauda sepulcral contiene una inscripción que identifica al finado: “DON. GARCIA. LÓPEZ. COMANDADOR DALKANIZ”. Dentro del arcosolio, se conserva una sinopia que representa una crucifixión esbozada en negro. La escena está presidida por un crucificado bastante perdido. A su izquierda, un hombre levanta una lanza con la esponja empapada en vinagre, resulta curioso que no aparezca a la derecha del espectador como es habitual en la iconografía peninsular, sino a la izquierda⁸⁸⁰. La inversión en el sistema compositivo puede deberse a que toma la idea de una estampa donde la impresión hubiera invertido la composición. En el lado contrario, se muestra otro sayón, seguramente el que abre la herida del costado. Este se toca el rostro con la mano. Es probable que haga alusión a la figura de Longinos, que recuperó la visión al caer en sus ojos algunas gotas de la sangre de Cristo, precisamente al abrir la herida en su abdomen. Longinos pasaría a convertirse al cristianismo, lo que quizá explica su posición a la derecha de Cristo, en vez de a su izquierda como es habitual. A los lados de la composición, aparecen san Juan y la Virgen, dolientes. Encima del primero, se representa una luna y sobre la Virgen un sol, ambos antropomórficos, símbolo de la alternancia del tiempo, la sucesión del día y la noche. Cid Priego considera que esta pintura, aunque con base medieval, debió ser repintada en fecha posterior⁸⁸¹. El mismo autor menciona una representación del pobre Lázaro y el rico Epulón, que describe en todo detalle, en este espacio que hoy no es visible⁸⁸².

Como ya se ha dicho, las pinturas del castillo de Alcañiz deben entenderse como un complejo pictórico y no como un programa iconográfico unitario, ya que fueron ejecutadas a lo largo de varios siglos por distintos promotores y artífices, sin seguir una planificación unificada ni preconcebida. No obstante, considero que sí existen varios programas iconográficos que comparten el espacio y se apoyan y complementan en su lectura.

⁸⁸⁰ CID PRIEGO 1958, p. 34 ; VV.AA. 1998b, p. 56.

⁸⁸¹ CID PRIEGO 1958, p. 35.

⁸⁸² CID PRIEGO 1958, p. 17.

Así, las pinturas de tema histórico-caballeresco forman un programa más o menos unitario, relativo a la expansión de la Corona de Aragón y a la exaltación de los ideales militares de la caballería. Estas escenas tienen un claro tono propagandístico ya que pretenden ensalzar la figura del monarca Jaime I de Aragón así como de los caballeros bajo su mando, especialmente los Luna, los Cornell o los Montcada. Por otra parte, se busca mostrar las hazañas militares contra los infieles a través de distintas campañas exitosas para los cristianos. Este programa tiene sentido en el contexto militar del espacio en el que se integra. Barrachina considera que pudo ser una exaltación del pasado dorado de la orden de Calatrava, con el deseo expreso de pervivencia⁸⁸³. El conflicto bélico, además, se ve aquí con sentido religioso, de cruzada contra el infiel.

Otro grupo de imágenes diferenciado, quizá relacionado con el programa anterior, es el que constituyen las escenas de tipo cortesano. Los episodios de damas, justas, la doncella y el salvaje, aluden a la literatura fantástica, que fue un objeto de consumo relacionado con los ideales caballerescos, aunque la fuente de la que beben no ha sido aún identificada. No hay que desdeñar, además, la estrecha relación entre los monarcas cristianos y los califas de Granada, que facilitaría la transmisión de temas y la coincidencia de tema y lectura iconográfica con la Alhambra⁸⁸⁴. Eso explicaría la relación de algunas de las imágenes representadas en Alcañiz con las del Salón de los Reyes de la Alhambra.

En cuanto al atrio, su programa iconográfico presenta un ciclo de la Infancia de Cristo y un Juicio Final, así como el tema macabro del Encuentro de los tres vivos y los tres muertos con la Rueda de la Fortuna. Según Francesca Español, el sentido funerario se completaría si hubiera un donante en el muro norte⁸⁸⁵. Barrachina no descarta que el sepulcro del comitente pudiera hallarse precisamente en esta sala⁸⁸⁶. La inserción del tema macabro en un contexto iconográfico salvífico es relativamente habitual en otras obras analizadas especialmente en el ámbito geográfico francés e italiano. Otro ejemplo del Encuentro de los tres vivos y los muertos en un programa iconográfico junto al ciclo de la Pasión y Juicio Final es el proveniente de San Juan y San Pablo de Peñafiel. En cuanto a otros temas macabros, la iglesia de Santa María de Mosteiro incluye una representación de la Muerte activa en un programa iconográfico de la Infancia y la Pasión incluyendo un Juicio Final.

⁸⁸³ BARRACHINA NAVARRO, YARZA LUACES 1984, pp. 172-173.

⁸⁸⁴ Profundiza en la transmisión de los modelos cortesanos a través de la Península RODRÍGUEZ PORTO 2008.

⁸⁸⁵ ESPAÑOL BERTRÁN 1984, p. 95.

⁸⁸⁶ BARRACHINA NAVARRO, YARZA LUACES 1984, p. 168.

Estos temas se tratarán en extenso en la tesis. El tema macabro actúa como recordatorio de la fugacidad de la vida y la necesidad de apartarse del pecado, de cara al Juicio Final, para poder lograr la gloria eterna. Barrachina⁸⁸⁷ propone que el propio muro oeste, con una lectura de abajo hacia arriba, comenzaría con el mensaje evangélico de la Natividad y la Visitación, para continuar con el *memento mori* del Encuentro y finalizar, en el registro superior, con la importancia de la lucha contra el infiel⁸⁸⁸. Aunque perfectamente plausible, el carácter fragmentario del conjunto, así como la presencia de distintas manos en distintas épocas, aconsejan prudencia a la hora de considerar el conjunto de manera global. En realidad, es la consecuencia de yuxtaponer temas figurativos cuyas lecturas de mensaje se complementan.

El mensaje quedaba reforzado con la representación de la Rueda de la Fortuna en el piso superior. Esta no hace sino demostrar lo fortuito de la riqueza y el éxito, subrayando la idea de que una vida de privaciones y servir a Cristo como militar en defensa de la fe hallaría una recompensa segura en el Juicio Final. Insisten en esta idea las imágenes alusivas a la leyenda del unicornio. Ángela Franco considera que el programa debió incluir una danza macabra, como en Morella o como sucede en la iglesia de San Juan de Basilea, asociada a la Rueda de la Fortuna⁸⁸⁹. Esta propuesta me resulta sugerente y verosímil, aunque desgraciadamente no pueda fundarse en vestigios arqueológicos o documentales. La autora señala, además, que la Leyenda de los tres vivos y los tres muertos se encuentra en programas iconográficos muy similares en tres ejemplos franceses: Poitou-Jouet, Boismorand y Antigny.

Huesca

⁸⁸⁷ BARRACHINA NAVARRO, YARZA LUACES 1984, p. 168. De esta opinión es también PAGÈS I PARETAS 2012, p. 185.

⁸⁸⁸ En la Península, hay otro ciclo pictórico en el que la lucha contra el infiel se inserta en un programa iconográfico con componente macabro, se trata de las pinturas de la iglesia de Santa María de Mosteiro. Descarto cualquier filiación entre ambos ciclos, sin embargo, esta combinación de temas de significado civil y pagano en un ciclo religioso no es del todo inusitada, ni siquiera en programas iconográficos unitarios.

⁸⁸⁹ FRANCO MATA 2002, p. 176.

Frontal del sepulcro de la iglesia de Fraga

En el Museo de Lérida se conserva el fragmento de un sepulcro procedente de la iglesia parroquial de San Pedro de Fraga que representa el tema del Encuentro de los tres vivos y los tres muertos (figs. 99 y 100). La obra fue observada antes de su destrucción por José María Quadrado⁸⁹⁰, Francesch Carreras⁸⁹¹ y Ricardo del Arco⁸⁹². Francesca Español hizo el estudio más completo sobre esta pieza incluyendo un análisis completo de su iconografía y posible destinatario⁸⁹³. Ángela Franco Mata⁸⁹⁴, María José Rodríguez Astudillo⁸⁹⁵ y Herbert González Zymla⁸⁹⁶ han estudiado la pieza en el contexto de lo macabro.

La iglesia de San Pedro de Fraga se edificó en el siglo XII y se adjudica al taller de Pere de Coma⁸⁹⁷, no conociéndose a ciencia cierta el emplazamiento original del sepulcro. Es posible que procediera de una capilla de planta cuadrada añadida en el siglo XIV junto a los pies de la iglesia. La datación de esta capilla se puede fijar gracias a su clave de bóveda, muy representativa de la escuela leridana, que seguramente fue llevada a cabo por Batolomeo Rubio algo más tarde de 1360, momento en el que empezó a trabajar como maestro retablista en la iglesia⁸⁹⁸. A la capilla se podía acceder tanto desde el interior como desde el exterior del templo, ya que uno de sus accesos daba precisamente a la plaza. La entrada desde la calle debió cegarse a principios del siglo XX⁸⁹⁹. Como consecuencia de la remodelación del interior del templo, esta capilla está en la actualidad en desuso. Solamente es posible acceder a ella a través de la casa rectoral. Parece ser que tenía una finalidad funeraria, quizá destinada a albergar, entre otros, el sepulcro que nos ocupa. También es posible que

⁸⁹⁰ PIFERRER, QUADRADO, PARCERISA 1844.

⁸⁹¹ CARRERAS CANDI 1912.

⁸⁹² ARCO Y GARAY 1942.

⁸⁹³ ESPAÑOL BERTRÁN 1984. Volvió a mencionar la obra posteriormente en ESPAÑOL BERTRÁN 1992.

⁸⁹⁴ FRANCO MATA 2002.

⁸⁹⁵ RODRÍGUEZ ASTUDILLO 2007.

⁸⁹⁶ GONZÁLEZ ZYMLA 2011.

⁸⁹⁷ SALLERAS CLARIÓ 2006, p. 152.

⁸⁹⁸ ESPAÑOL BERTRÁN 1984, p. 77 ; ALONSO GARCÍA 1976, p. 33.

⁸⁹⁹ ESPAÑOL BERTRÁN 1984, p. 77.

este se hallase en la cripta, lugar reservado para el enterramiento de personajes relevantes, aunque esta hipótesis nos parece menos verosímil⁹⁰⁰.

El Encuentro de Fraga es escultórico, ocupando este único tema iconográfico la totalidad del frontal del sepulcro. Se trata de un relieve en piedra calcárea de bastante volumetría del que solo ha llegado a nuestros días un deteriorado fragmento (figs. 99 y 100). El proceso de destrucción del relieve puede rastrearse a través de la historiografía. La obra estaba ya bastante dañada en 1844 cuando fue descrita por José María Quadrado⁹⁰¹. Había desaparecido ya el sarcófago del que formaba parte y se hallaba en una capilla inmediata al acceso al templo, a la izquierda. Tan descontextualizada estaba, que el autor especuló que podía formar parte de la portada románica sin advertir que era un relieve bajomedieval. Quadrado no ofrece interpretación iconográfica sobre el tema, pero sí se pregunta sobre su significado: “... de aquel pórtico, de cuyos detalles tal vez formaba parte el relieve engastado a la izquierda de la capilla de donde se entra ¿Qué representan aquellos tres caballeros y dos peones, aquel anciano trás de un árbol, aquella fábrica gótica, y aquellos tres repugnantes esqueletos, en la piedra groseramente esculpidos? No es más fácil adivinar la procedencia que el sentido de aquel jeroglífico que se presenta más espantoso cuanto más ignorado”⁹⁰². Carreras Candi⁹⁰³ vio la pieza en el mismo lugar en 1912. En las fotografías conservadas en el archivo Mas, de 1917 (figs. 101 y 102)⁹⁰⁴, tomadas por Josep Salvany, se observan ciertos daños, pero también es apreciable la calidad de su factura. Las imágenes demuestran que, en este momento, el sepulcro se usaba como frontal de altar en una de las capillas laterales del templo. Los relieves que componen el sarcófago se hallan desordenados, quizá como consecuencia del desmontaje de la obra para su traslado. Su estado era aún peor cuando tuvo ocasión de verla Ricardo del Arco. Sobre este relieve escribió: “Debajo de un altar hay un raro relieve en piedra, con esculturas del siglo XVI; tres amazonas, momias, un árbol y un templete”.⁹⁰⁵ De esto se desprende que las figuras eran aun suficientemente discernibles. Lamentablemente, la pieza fue destruida durante la Guerra Civil, hasta el punto de que apenas ha quedado nada de ella. El fragmento conservado se corresponde con uno de los tres vivos, pero su

⁹⁰⁰ SALLERAS CLARIÓ 2006, p. 152.

⁹⁰¹ PIFERRER, QUADRADO, PARCERISA 1844, pp. 77-78.

⁹⁰² PIFERRER, QUADRADO, PARCERISA 1844, p. 78.

⁹⁰³ CARRERAS CANDI 1912, p. 15.

⁹⁰⁴ Archivo Mas cliché, documentos C-19015 y 60753.

⁹⁰⁵ ARCO Y GARAY 1942, p. 288.

rostro y montura han desaparecido. De no ser por las fotografías y dibujos previos, hubiera sido imposible dilucidar su temática. Debemos la pervivencia del fragmento a Jesús Tarragona, que fue conservador del Museo de Lérida, quién lo recogió de entre los escombros del templo⁹⁰⁶. La sola existencia de este vestigio ya es un hecho afortunado, debido a que, por sus dimensiones, se han podido deducir las medidas del sarcófago, alrededor de dos metros de ancho por medio metro de alto⁹⁰⁷, lo que ha permitido afirmar que formaba, indudablemente, parte de un sepulcro. Desgraciadamente, desconocemos la decoración de los lados menores de este o si había presencia de heráldica que pudiera facilitar la identificación del propietario de la tumba.

Por su estilo, el relieve del sarcófago procedente de Fraga puede datarse en el gótico catalano-aragonés de la segunda mitad del XIV, en relación con la llegada de artistas franceses al reino de Aragón. Según Francesca Español, debe datarse en los primeros cuarenta años del siglo XIV en Cataluña⁹⁰⁸, aunque esta datación nos resulta un tanto temprana. La factura de la pieza, a juzgar por las fotografías conservadas, es fina y se recrea en los detalles de la indumentaria y la arquitectura. Las figuras son dinámicas y la composición es fluida, sin embargo, los personajes acusan cierta desproporción. Su estilo permite deducir, además, que el artífice estaba formado en el arte del norte⁹⁰⁹. La presencia de un artista de esta categoría en Fraga se explica por la proximidad de esta ciudad con Lérida, cuya catedral fue un importante centro de producción artística que atrajo a artistas venidos de lugares muy diversos. Esto ha permitido a Francesca Español suponer el desplazamiento de un artista del foco leridano a Fraga para la realización de este sepulcro⁹¹⁰. Las grandes familias nobiliarias del momento, incluidos los Montcada, señores de Fraga, fueron partidarias de las innovaciones francesas, por lo que no sería una sorpresa que encargasen obras a los artistas de Lérida para sus señoríos⁹¹¹. Los Montcada también estuvieron vinculados al castillo de Alcañiz y en él aparecen sus emblemas.

Las fotografías conservadas en el archivo Mas (figs. 101 y 102) presentan una composición dividida en dos grupos. La primera de las fotografías⁹¹² muestra a una pareja de jinetes, uno parece

⁹⁰⁶ ESPAÑOL BERTRÁN 1984, p. 79.

⁹⁰⁷ ESPAÑOL BERTRÁN 1984, p. 80.

⁹⁰⁸ ESPAÑOL BERTRÁN 1984, pp. 81 y 88.

⁹⁰⁹ ESPAÑOL BERTRÁN 1984, p. 81.

⁹¹⁰ ESPAÑOL BERTRÁN 1984, p. 81.

⁹¹¹ ESPAÑOL BERTRÁN 1984, p. 82.

⁹¹² Documento C-19015.

llevar una corona y el otro está tocado con una especie de capirote. A su lado hay un cadáver de pie entre los árboles, ya que la leyenda se desarrolla normalmente en un bosque. Un escudero señala la escena y se aprecia la cabeza del eremita en el extremo de la composición. En la otra fotografía⁹¹³ se observa un segundo grupo que está compuesto por un jinete y, a su izquierda, una figura muy perdida, quizá un segundo escudero. Los dos cadáveres restantes están en pie. Junto a ellos, en el extremo del sepulcro, se representa una arquitectura gótica alusiva a la capilla en la que tiene su retiro el eremita.

No cabe duda de que, en el momento de tomar las fotografías, los paneles del relieve estaban descolocados, quizá por ello se fotografiaron por separado. Conviene, por tanto, analizar el tema según la composición original. Comenzando por la izquierda, se hallarían el escudero y los dos jinetes de la primera fotografía⁹¹⁴. Seguido de estos, estaría el posible escudero y el jinete de la segunda fotografía. A continuación, estarían el muerto y el ermitaño de la primera imagen y, para terminar, los dos muertos de la segunda fotografía, situados junto al edificio gótico, aludiendo a la ermita de uso funerario. Enumerados los personajes en su posible disposición primigenia, se analizará a continuación el tema iconográfico. A pesar de la destrucción de la pieza, las imágenes conservadas permiten una buena comprensión de la obra.

Comenzando por el primer personaje de la izquierda, se trata del escudero o sirviente que acompaña a los tres vivos. Quizá la intención solo sea hacer un añadido anecdótico a la representación. Su tamaño es menor que el del resto de figuras, respondiendo a la jerarquía. Alza un brazo para señalar hacia el lugar en el que se desarrolla la acción para captar la atención del espectador y guiar su mirada. Vuelve su rostro hacia atrás en un gesto de miedo y rechazo.

En cuanto a los tres caballeros, estos viajan a caballo y su indumentaria está tallada minuciosamente lo que insiste en el carácter aristocrático del relieve. En las fotografías se aprecian plegados marcados, correctamente aplicados teniendo en cuenta la posición de los brazos y piernas de cada personaje. Los tres llevan cinturones, quizá ciñendo *coltells*, un arma similar a un cuchillo presente en numerosos inventarios del ámbito aragonés⁹¹⁵. Los hombres llevan un peinado de media

⁹¹³ Documento C-60753.

⁹¹⁴ Los escuderos de los jinetes ya aparecen representados en el Encuentro de Atri, el más antiguo de los Encuentros pictóricos conservados. GONZÁLEZ ZYMLA 2011, p. 59.

⁹¹⁵ ESPAÑOL BERTRÁN 1984, p. 79.

melenas onduladas y parecen barbilampiños, como corresponde a la moda masculina de la época. Es posible que uno de los caballeros vaya coronado⁹¹⁶.

Las cabalgaduras están muy perdidas ya en las fotografías de principios del siglo XX, pero se alcanzan a apreciar las riendas y gualdrapas. El tercer vivo por la izquierda se presenta individualizado, mientras que los dos que le siguen acusan cierta superposición en sus caballos que logra una sensación de profundidad. Ambos jinetes tienen las cabezas gachas, uno de ellos se lleva una mano al pecho. El jinete central parece llevar una banda que cruza su tronco en diagonal, mientras que su compañero lleva un tocado cónico. Es posible que las diferencias en la indumentaria de cada personaje pretendieran representar distintos estamentos sociales, pero también podían aportar significativamente más variedad y riqueza a la obra acentuando la sensación de naturalismo. Estos dos jinetes descritos pertenecen a un mismo bloque pétreo. En cuanto al otro caballero, constituye su propio bloque de piedra. Va tocado y viste una amplia capa. Su montura parece frenar en seco ante la visión de los muertos añadiendo sentido de movimiento a la composición. El jinete se vuelve hacia sus compañeros con un brazo extendido en un gesto de espanto. Es posible que de este brazo saliera volando un halcón, habitual en las representaciones del Encuentro. Es sugerente imaginar que el caballero dejase caer un guante al suelo, al igual que en el Encuentro de Alcañiz; sin embargo, no conviene olvidar que la imagen de Alcañiz es la única conocida que incluye este detalle, por lo que la prudencia es aconsejable en este aspecto.

A continuación, se representa a los muertos. Al igual que los vivos, quizá para crear simetría con ellos, no forman un grupo unitario, sino que en medio de ellos se sitúa el ermitaño. Así, el primer muerto y el ermitaño forman una pareja análoga al tercer vivo y el posible halcón o escudero, mientras que los dos últimos muertos, más pegados entre sí, encuentran su pareja en los dos caballeros del primer panel. Estaríamos, por tanto, ante una composición especular, clásica en el modo de presentar el encuentro de los vivos y muertos con el de fin de facilitar que cada vivo se contemple a sí mismo en el futuro con cada uno de los esqueletos encarnando la leyenda “tal como sois, fui; tal como soy, seréis”. El primer muerto levanta la mano en gesto de saludo, la ironía se desprende de su ademán y la sonrisa permanente de su calavera. Los otros dos muertos son más hieráticos, aguardan mirando hacia los vivos con los brazos colgando y las manos extendidas hacia los lados. El grado de deterioro

⁹¹⁶ ESPAÑOL BERTRÁN 1984, p. 87.

del relieve, ya incluso en las fotografías, impide decir con certeza si los muertos se hallan en distintos grados de descomposición, es posible que sí.

En cuanto al ermitaño, se esconde tras un arbusto, alusivo a la localización de la leyenda en un exterior boscoso cuando los vivos, tan aristocráticos, iban de caza. Lleva capucha y una larga barba, como es lo habitual. Su figura está un tanto perdida, pero su presencia parece justificada por la representación de la ermita. El único otro encuentro peninsular que representa la guarida del ermitaño es el de Peñafiel, aunque su tipología arquitectónica es muy distinta. Esta edificación se representa a menudo en las pinturas italianas, como es el caso del fresco de Vezzolano y el del Sacro Speco de Subiaco (figs. 41 y 56), aunque la arquitectura de los ejemplos italianos resulta más sencilla, correspondiéndose con una ermita, al igual que ocurre con en la pintura de Peñafiel, mientras que la capilla del sepulcro de Fraga es más artificiosa, de hecho, su arquitectura gótica está minuciosamente tallada. La variedad iconográfica y cercanía cronológica de estas pinturas descarta cualquier filiación entre ellas. En todo caso, estaríamos ante un modelo híbrido entre lo francés y lo italiano, consecuencia de la llegada a la Península de influencias artísticas múltiples.

La edificación, a diferencia de otros Encuentros, no es una cabaña, sino un edificio gótico bastante elaborado, con arcos apuntados, pináculos y gabletes, siguiendo el gusto de la época. Su fachada está constituida por tres arquillos rematados en un pequeño rosetón o vano circular con una cruz griega en su interior. El tejado es a dos aguas y tiene dos torrecillas rematadas por pináculos góticos a los lados. González Zymla apunta que la ermita parece una capilla cementerial, opinión que suscribo⁹¹⁷.

El tema del Encuentro en el sepulcro de Fraga muestra una clara filiación italiana al representar a los vivos como cazadores que huyen aterrorizados al encontrarse con los muertos. La modalidad italiana también es evocada a través de la presencia de la capilla en el bosque y del ermitaño, identificado con san Macario, elemento fundamental en el Encuentro-meditación⁹¹⁸. El tema, sin embargo, presenta también ciertas características de los encuentros franceses, como el hecho de que los muertos aparezcan de pie y no tumbados en sus sepulcros, como es habitual en Italia. Es cierto que existen ejemplos italianos que representan los cadáveres en pie, pero son más tardíos que el sepulcro fragatino. El Encuentro italiano considerado más antiguo que muestra a los

⁹¹⁷ GONZÁLEZ ZYMLA 2011, p. 64, nota 62.

⁹¹⁸ GONZÁLEZ ZYMLA 2011, p. 54.

muertos de pie, es el fresco de Vezzolano (fig. 41)⁹¹⁹, cuya datación en 1354 es posterior en quince o veinte años a la fecha propuesta por Español Bertrán para el sepulcro de Fraga. En todo caso, ambos forman parte del mismo ambiente artístico. También alude al arte francés el hecho de que uno de los jinetes aparezca coronado, detalle nada habitual en las imágenes de filiación francesa. Sin embargo, en mi opinión es difícil discernir el tocado que llevan los personajes a través de las fotografías conservadas. Conviene advertir que, en caso de representarse solo una corona y los demás llevar otros tocados, es posible que el artista incluyera atributos diferentes para mostrar que los vivos pertenecen a tres estamentos sociales distintos. Francesca Español explica esto como una posible libertad del artista⁹²⁰, hipótesis que tampoco descarto. Estas particularidades iconográficas del arte francés, convertirían al relieve de Fraga en el Encuentro híbrido más antiguo del que se tiene noticia en la Península Ibérica.

Para apoyar la teoría de que este relieve es de filiación completamente italiana, Español⁹²¹ considera probable que el artífice copiase un Encuentro italiano pictórico que presentase a los muertos en sus sepulcros. Para hacer que la composición se adaptase mejor al espacio y al material del frontal, se representaron a los muertos de pie, por iniciativa propia y sin influencia francesa. En ese caso, sería un ejemplo de ley de adaptación al marco arquitectónico. Estaría dispuesta a asumir esta hipótesis de no ser por el gesto de saludo del primer muerto. Me cuesta creer que esta actitud de diálogo proceda de la iconografía italiana, donde los cadáveres son estáticos e inanimados hasta una fecha muy tardía. Por tanto, considero que nos hallamos ante un encuentro puramente híbrido entre la iconografía italiana y la francesa por lo que valga afirmar el predominio de uno u otro tipo figurativo.

Ángela Franco⁹²², por su parte, considera que existen Encuentros híbridos entre el modelo francés y el italiano desde una época muy temprana y que el sepulcro de Fraga pudo tomar influencia de ellos. Me inclino hacia la opinión de esta autora, considero que se trata de un encuentro híbrido bastante precoz realizado por un artista francés que sigue un modelo pictórico anterior, probablemente de procedencia italiana.

⁹¹⁹ RAGUSA, SALERNO 2003.

⁹²⁰ ESPAÑOL BERTRÁN 1984, p. 88.

⁹²¹ ESPAÑOL BERTRÁN 1984, p. 88.

⁹²² FRANCO MATA 2002, p. 186.

Más luz sobre esta hibridación puede arrojar el estudio de la posible persona que encargó el sepulcro. Al carecer de inscripción o heráldica, el destinatario de la obra es desconocido. A este respecto, Español ha hecho una lúcida investigación⁹²³ que trataré de resumir a continuación. Por la calidad de la obra, no cabe duda de que el monumento funerario debió estar destinado a una gran familia nobiliaria. Desde 1255, los Montcada ostentaron el señorío de Fraga⁹²⁴, acaso el gran epicentro de sus propiedades patrimoniales, por lo que cabe imaginar que esta familia desearía encontrar reposo eterno en la iglesia de Fraga y, por tanto, sería lógico pensar que el sepulcro perteneciera a un miembro de este linaje. Por su cronología, además, parece encajar especialmente con Guillem Montcada, senescal, que aparece en la documentación entre 1290 y 1326. Su ausencia en la documentación a partir de 1326 seguramente tenga que ver con su muerte. Salleras Clarió sitúa su muerte en 1330, coincidiendo con el paso del señorío a Alfonso IV⁹²⁵. Sobrequés i Vidal, por su parte, sitúa su muerte en 1328⁹²⁶.

Ninguno de sus hijos varones le sobrevivió, por lo que no parece que pudieran llegar a encargarse un sepulcro tan opulento, dado que no llegaron a ostentar el título de señor de Fraga. Su hija Teresa, por su parte, tuvo derecho por matrimonio a recibir sepultura en la capilla de la Catedral de Lérida perteneciente a la familia de su marido, por lo que es probable que prefiriera esta posibilidad. De estos factores se puede hipotetizar que el sepulcro perteneció al propio Guillem Montcada, sin embargo, como la propia Francesca Español reconoce, se mueve siempre en el terreno de la especulación. Aún con todo, considero bastante verosímil esta teoría.

La familia de los Montcada, además, estuvo relacionada con el ámbito italiano. Guillem de Montcada se casó en primeras nupcias con Beatriz de Ventimiglia⁹²⁷, cuya madre tuvo un contacto constante con Italia, lugar del que provenía, viajando en varias ocasiones a Italia y rodeándose de criados y miembros del servicio de origen italiano, lo que aportaría una vía de llegada de modelos italianos a Fraga. Esto, unido al gusto por los artistas de origen francés activos en Lérida, podría haber dado origen al monumento y a su carácter híbrido.

⁹²³ ESPAÑOL BERTRÁN 1984, p. 82 y ss.

⁹²⁴ SALLERAS CLARIÓ 2006, p. 60.

⁹²⁵ SALLERAS CLARIÓ 2006, p. 61.

⁹²⁶ SOBREQUÉS I VIDAL 1957, p. 125.

⁹²⁷ Sobre Guillem de Montcada y su familia, *vid.* SOBREQUÉS I VIDAL 1957, pp. 125-129.

Como ya apunta Francesca Español, juega en contra de esta propuesta el hecho de que conservamos una noticia del codicilo de Guillem de Montcada⁹²⁸, dictado en 1321, en el que mandó ser enterrado en el monasterio cisterciense de Valldonzella en Barcelona. Sin embargo, teniendo en cuenta que redactó este testamento al menos cinco años antes de su muerte, es posible que cambiase de opinión, algo, por otra parte, nada infrecuente, y optase por ser enterrado en Fraga. La teoría de Español no puede descartarse por completo pero nos faltan datos para afirmarla sin ningún género de dudas.

En cuanto a las influencias del sepulcro, este tiene similitudes con el fresco de Vezzolano (fig. 41)⁹²⁹. Otro encuentro visualmente similar es el que se halla en el *Salterio de Bonne de Luxemburgo* (fig. 29) que, no obstante, también parece posterior al sepulcro de Fraga⁹³⁰. En esta miniatura, por primera vez en el arte francés, los vivos aparecen montados a caballo. Igual que en Fraga, solo uno de ellos lleva corona. Aunque el eremita no figura en la escena principal, se encuentra en el margen. La escultura remite también a Jaume Cascalls en la representación de figuras, realismo y tratamiento de los plegados, lo que va en concordancia con la datación propuesta⁹³¹. Español apunta también ciertas similitudes con el monumento funerario de Antonio degli Orso⁹³², aunque no se trata de un paralelo iconográfico estricto. Ninguna de las obras mencionadas parece tener una filiación estrecha con el sepulcro de Fraga, distinto a todas ellas en iconografía, soporte y localización. Considero más verosímil que el artista copiase un modelo italiano, quizá adquirido a través de los lazos de la familia Montcada con Italia. Este modelo sería seguramente una pieza de arte mueble, quizá un códice iluminado o un retablo portátil. En realidad, nunca lo sabremos. Lo único que podemos hacer es construir hipótesis razonables para explicar una obra excepcional desgraciadamente perdida casi en su totalidad.

La representación de este Encuentro de los tres vivos y los tres muertos en el frontal de un sepulcro, en el momento de ser estudiado por Francesca Español⁹³³, constituía un *unicum*, no solo

⁹²⁸ *Genealogía de la Casa Montcada* de Gaspar Ibáñez de Segovia (BNE, MS S.3293, fol. 276) citado por ESPAÑOL BERTRÁN 1984, p. 85.

⁹²⁹ RAGUSA, SALERNO 2003.

⁹³⁰ Su datación propuesta es de hacia 1345-1350. MET, n° 69.88, fols. 321v-322r. Vid. INGEBRETSON LERMACK 1999.

⁹³¹ ESPAÑOL BERTRÁN 1984, p. 77 ; FRANCO MATA 2002, p. 186.

⁹³² ESPAÑOL BERTRÁN 1984, p. 90.

⁹³³ ESPAÑOL BERTRÁN 1984.

peninsular sino también europeo. Posteriormente, no obstante, se ha descubierto un Encuentro en forma de relieve en otro sepulcro peninsular, en el monumento funerario de Pedro de Guevara, señor de Oñate al que dedicaremos nuestra atención en breve⁹³⁴. Sus evidentes diferencias impiden establecer cualquier relación directa entre ambas piezas, pero rompen la idea de obra única en favor de únicos ejemplos conservados de lo que pudo haber. La pervivencia de dos relieves de esta temática en el territorio peninsular apunta hacia la posibilidad de que hubiera más obras de este tipo que hayan desaparecido.

Zaragoza

Ermita de la Virgen del Castillo en Monterde

En la ermita de la Virgen del Castillo, en el municipio bilbilitano de Monterde, se conserva un fresco que representa a la muerte activa. Estas pinturas han pasado bastante desaparecidas en la historiografía. La ermita fue visitada por Abad Ríos⁹³⁵, que afirmó que esta carecía de interés. Torralba Soriano⁹³⁶, por su parte, describió las pinturas como toscas. Criado Mainar⁹³⁷ fue el primer investigador en reivindicar el interés de las pinturas que decoran el templo. Tuve ocasión de hacer una primera aproximación al estudio de esta pintura⁹³⁸. El templo se halla sobre una colina elevada y se emplaza junto a las ruinas del castillo del que originalmente formaba parte. La fortificación es un edificio de finales del siglo XII o principios del XIII, del que se sabe, según Guitart, que ya estaba en uso en 1357⁹³⁹. Herbert González y Diego Prieto, sin embargo, adelantan la cronología del templo al siglo XII⁹⁴⁰. Se trata de una construcción en mampostería de la que quedan pocos vestigios en la actualidad. La ermita funcionaba como iglesia del recinto y en ella se guardaba, para protegerla, la

⁹³⁴ LÓPEZ DE MUNAIN, ARRAIZA, GONZÁLEZ DE ZÁRATE 2010.

⁹³⁵ ABAD RÍOS 1957.

⁹³⁶ TORRALBA SORIANO 1953.

⁹³⁷ CRIADO MAINAR 2008.

⁹³⁸ LÁZARO ROMERO 2020.

⁹³⁹ GUITART APARICIO 1976, p. 42.

⁹⁴⁰ GONZÁLEZ ZYMLA, PRIETO LÓPEZ 2020.

talla de la Virgen del Castillo en las ocasiones en que la fortaleza era atacada, ya que se trataba de una imagen de gran devoción⁹⁴¹.

El templo es una edificación maciza de planta cuadrangular con muros gruesos y escasos y pequeños vanos que, en el siglo XV, se amplió con el añadido de las naves laterales. Su ábside, semicircular al interior y al exterior, es lo único que se conserva del templo del siglo XII, cuyos muros están aparejados con piedra irregular y argamasa de cal hidráulica. En un principio, se proyectó hacer una segunda nave, anexa a la original, hacia el norte y quizá un atrio en la zona sur. Al final, sin embargo, se optó por cerrar este atrio, que se convirtió en la nave lateral sur tal y como sucede con tantos templos. De este modo, la ermita que ha llegado a nuestros días consiste en una planta rectangular de tres naves cuyo acceso está en la zona meridional. En una fecha indeterminada se debió alterar la disposición del templo, recortándose en la zona de los pies⁹⁴².

La ermita conserva vestigios pictóricos en distintas zonas, pero, desgraciadamente, resultan demasiado escasos para establecer un programa iconográfico completo que quizá nunca llegó a existir. La decoración de la bóveda de cañón que cubre el ábside consiste en abigarrados motivos decorativos de *candelieri* o grutescos a la italiana, entre los que destacan elementos vegetales entrelazados con ángeles. Criado Mainar ha datado estas pinturas a principios del siglo XVI⁹⁴³. Esta temprana aparición de decoración de estilo renacentista se explica por la precoz penetración de la influencia italiana en el reino de Aragón⁹⁴⁴. Según Criado, el encargado de introducir estos modelos decorativos en Aragón fue el pintor Juan Ochoa en 1502⁹⁴⁵. Esta misma decoración se continúa en el intradós del arco triunfal y en sus jambas, en la que predominan los tonos ocre y azulados.

Encima del arco triunfal se interrumpen los motivos decorativos para dejar espacio a un tema evangélico: en los extremos del espacio mural sobre el arco, se representa una Anunciación (fig. 103). El arcángel Gabriel está pintado en el extremo norte de la composición y la Virgen en el contrario. El primero porta una filacteria con el texto: *ave gratia plena*. En el lado opuesto, la Virgen ha sido sorprendida leyendo arrodillada las palabras de Isaías. Completa la escena la paloma del Espíritu

⁹⁴¹ GONZÁLEZ AYALA 1999.

⁹⁴² CORTÉS PERRUCA, MAÑAS BALLESTÍN, SORO LÓPEZ 2010, p. 79.

⁹⁴³ CRIADO MAINAR 2008, p. 24.

⁹⁴⁴ LACARRA DUCAY 1975, p. 625.

⁹⁴⁵ CRIADO MAINAR 2008, p. 14.

Santo que vuela sobre unos dorados rayos hacia la figura de María⁹⁴⁶. Frente a la Virgen, se representa un jarrón con lirios, alusivos a su pureza. Ambas figuras se recortan sobre un fondo de ladrillo pintado y un suelo de ajedrezado que simula espacialidad en perspectiva. En ellas predomina el color ocre y el negro. Este último quizá se tratase de un pigmento claro que se haya ennegrecido por el paso del tiempo o por el plomo de los barnices usados en su protección, ya que es el color con el que se ha pintado la piel de la Virgen. Entre ambos personajes de la Anunciación, se desarrolla la escena de la Crucifixión, ocupando la parte central sobre el arco triunfal, situándose el crucificado justo encima de la clave del arco, es decir, en el lugar más alto. Este tema se encuentra bastante perdido en la actualidad, pero no cabe duda acerca de su identificación⁹⁴⁷. No me ha sido posible distinguir si se trata de una crucifixión de tres o cuatro clavos, pero sí se aprecia que la cruz se alza sobre el orbe. Cristo aparece torsionado hacia un lado, con las rodillas dobladas. La corrección anatómica y la suavidad de la curvatura que dibuja su cuerpo parecen remitir al gusto italiano. En torno a la cruz se dispone el tetramorfos formando una variante figurativa que remite al Pantocrátor como concepto.

Esta original representación parece aunar de manera sintética el ciclo de la Infancia reflejado en la Anunciación; con la Pasión y la Redención; encarnadas en la muerte de Jesús en la cruz, mientras que el tetramorfos alude a una visión apocalíptica. De esta manera, en una única imagen sobre el arco triunfal de la ermita de Monterde se contiene el mensaje salvífico que tan a menudo se desarrolla a lo largo de la totalidad de los muros del templo. Teniendo en cuenta esta solución iconográfica tan completa, cabe preguntarse qué otros temas se representarían en los muros de la ermita. Desgraciadamente, el resto de las pinturas han llegado a nuestros días demasiado perdidas como para poder identificarlas e interpretar su significado.

El único otro tema figurativo conservado en el interior del templo es la representación de la Muerte (fig. 104). Esta se encuentra en el intradós del arco que separa el ábside de la nave lateral sur. Se trata de una Muerte activa, representada como un cadáver apergaminado y animado. La imagen acusa cierta desproporción debida seguramente a la curvatura del soporte en el que se representa. Aun así, el artífice se esforzó en pintarla con minuciosidad, hecho del que dan buen testimonio las articulaciones, las costillas y las líneas de sutura del cráneo. Como atributos, la Muerte de Monterde porta una guadaña, cuya hoja el artista ha tenido que reducir para adaptarse a la estrechez del interior

⁹⁴⁶ Lucas 1: 35.

⁹⁴⁷ LÁZARO ROMERO 2020, p. 160.

del arco en un ejemplo interesante de adaptación al marco arquitectónico. Lleva, además, una segunda herramienta de labranza, quizá un pico o una azada. A diferencia de la guadaña, que apunta hacia arriba, la azada apunta hacia el suelo. La presencia de herramientas agrícolas remite a una Muerte vinculada al ámbito rural, cuyos atributos serían conocidos por los campesinos a los que iba dirigida la imagen. Esta disposición en cruz de los atributos, uno de los cuales apunta hacia arriba y otro hacia abajo, está presente en la Muerte de la iglesia de Santa María de Cuiña (La Coruña) y en una xilografía que quizá sirvió de inspiración a la pintura gallega, presente en los incunables *Antichristus et quindecim signa*⁹⁴⁸, impreso por Pedro Hurus, y en el *Cordiale quattuor novissimorum*⁹⁴⁹. En ambos casos, sin embargo, es la guadaña la que apunta hacia el suelo. No considero que exista una relación directa entre cualquiera de estas obras y la imagen de Monterde, ya que las diferencias formales son patentes, aunque en todas ellas se respire un sentimiento sobrecogedor común. La imagen macabra va acompañada de varias inscripciones, una de las cuales es aun perfectamente legible: “Velar con devoción / desechado la zizaña / y veme con conpunción / a pasar por mi / guadaña” (fig. 105).

Se trata de un texto rimado en lengua vernácula que sería fácil de memorizar por parte de los asistentes a la misa. La inscripción subraya el carácter rural de la representación, haciendo un símil con la cizaña, mala hierba de semillas venenosas. Esta planta puede entenderse como “vicio que se mezcla entre las buenas acciones o costumbres” y “cosa que hace daño a otra, maleándola o echándola a perder”⁹⁵⁰. Es interesante, a su vez, que el símil de separar la cizaña del grano se exprese en el latín original del *Contemptu mundi*: “*zizaniam sparnere, sumpto virtutum grano*”. Estas acepciones pueden tener que ver con la idea medieval del pecado, que arruina la posibilidad de alcanzar la salvación. La alusión al pecado se completa con la utilización de la palabra compunción, definido como “sentimiento o dolor de haber cometido un pecado”. Es probable, además, que el texto haga referencia a la parábola del trigo y la cizaña, recogida en el Evangelio de san Mateo⁹⁵¹. Por lo tanto, aunque se trate de una leyenda breve, tiene un importante valor simbólico completando el significado de la imagen. El resto de las inscripciones no son legibles con excepción de las palabras “a todos” en la parte inferior izquierda de la composición. Este breve fragmento, no obstante, permite

⁹⁴⁸ BNE INC/543, fols. 10 y 14.

⁹⁴⁹ BNE INC/522, fol. 133.

⁹⁵⁰ LÁZARO ROMERO 2020, p. 161, nota 3.

⁹⁵¹ *Mateo* 13: 24-30.

deducir que el mensaje tenía que ver con la afirmación de la universalidad de la muerte. Esa idea de universalidad se reafirma en el hecho de estar escrito en lengua vernácula para ser por todos comprendido.

La imagen de la Muerte de Monterde es deudora del sentimiento medieval sobre la muerte y contrasta con el gusto italiano presente en el resto de las pinturas de la ermita. La vinculación con el arte macabro medieval se evidencia, además, en la propia iconografía de la imagen, ya que se trata de una momia reseca y no de un esqueleto, así como en el mensaje. Por este motivo, es posible que esta pintura se ejecutase a finales del siglo XV, en el mismo momento en que se abrió el arco en el que se sitúa. Tampoco se ha de descartar que, a principios del siglo XVI, hubiera una pervivencia de temas de raigambre medieval, conviviendo con la nueva decoración de sabor renacentista.

No cabe duda de que la mitad opuesta del intradós acogía también decoración pictórica coherente con la imagen de la Muerte. La pintura, sin embargo, está completamente perdida en la actualidad, tan solo se conservan algunos trazos en color negro que demuestran la presencia de una representación figurativa hoy irreconocible. Los restos son tan mínimos que es imposible aventurar el tema escogido por el artífice. A pesar de esto, es posible formular una hipótesis sobre la imagen perdida. Para empezar, la presencia de un tema figurativo a un lado del intradós descarta con toda seguridad que el lado opuesto estuviera decorado con grutescos. Al compartir espacio, es probable que ambas imágenes del intradós tuvieran una cierta relación iconográfica, quizá incluso que hicieran pareja o tuvieran una sola lectura iconográfica.

Considero que es probable que, en el lado contrario a la Muerte, se representase un personaje vivo, teniendo en cuenta otra pintura macabra hispánica que ha llegado a nuestros días. La otra única representación de la Muerte activa en el interior de un arco conservada en la Península se encuentra en el pequeño templo de Nuestra Señora de las Virtudes del Puente, en Arante (Lugo)⁹⁵². En este caso, la Muerte se representa en la cara interna de una de las jambas del arco, no en el intradós. Se trata de una imagen muy diferente de la de Monterde. En Arante, el esqueleto se acucilla para lanzar una flecha, siendo el arco y el carcaj sus atributos característicos, estando ausente la guadaña. La Muerte de Arante hace pareja con la representación de un hombre vivo, presente en la cara interior de la jamba opuesta. Este personaje es un joven que viste un lujoso sayo corto de color amarillo con

⁹⁵² Sobre las pinturas de Arante, *vid.* GARCÍA IGLESIAS 1988 ; CACHEDA BARREIRO, PÉREZ LARRÁN 2002 ; SUÁREZ-FERRÍN 2003 ; PIÑEIROA LOZANO 2005.

mangas decoradas. Lleva una faltriquera, que suponemos cargada de monedas teniendo en cuenta el fragmento de inscripción que se conserva: “soy el rico”. Tanto la vestimenta de color amarillo como el saquito de monedas remiten visualmente a la representación de Judas y simbólicamente a la idea del pecado. El hombre lleva, además, una espada, símbolo de nobleza. En la pintura de Arante, el rico intenta sobornar a la Muerte con dinero, pero esto es inútil. Alude al mensaje universalizador de la Muerte, que se lleva a todas las personas sin importar su estatus económico o social. Igualmente, actúa como una *vanitas*, poniendo de relieve el carácter temporal de los bienes terrenales. La Muerte funciona aquí como imagen especular de vivo.

El mero hecho de ser las dos únicas imágenes macabras situadas en el interior de un arco en la Península Ibérica obliga a ponerlas en relación. La imagen de Monterde, además, es la pintura conservada más cercana, desde el punto de vista formal e iconográfico, al conjunto de imágenes gallegas macabras que ha llegado a nuestros días. Tanto en las pinturas de Galicia como en Monterde, se representa a la Muerte activa en pintura mural en el interior de un templo, acompañada de temas iconográficos de la Infancia y Pasión de Cristo con carácter salvífico. La Muerte de Monterde presenta, sin embargo, una diferencia importante con las pinturas de la muerte en Galicia y es que se representa en la zona meridional del templo mientras que las gallegas que conocemos aparecen en el muro septentrional sin excepción⁹⁵³. Ubieto Arteta afirma que es posible que existiera un camino secundario a Santiago que pasara por Monterde, lo que quizá explicaría esta conexión⁹⁵⁴, lo que, a mi juicio, resulta improbable. No hay que excluir la posibilidad de que hubiera otras pinturas hispanas que representasen a la Muerte en el interior de arcos y que se hayan perdido. También es posible que el artista gallego y el aragonés empleasen una solución similar de manera independiente y tan solo estemos ante una coincidencia.

Ambas representaciones de la Muerte son muy diferentes desde el punto de vista formal e iconográfico, por lo que una filiación directa entre ambas queda descartada. A pesar de esto, considero plausible que se representase un personaje vivo en la parte opuesta del arco de Monterde, ya que sería la pareja lógica del cadáver, formando un juego especular muy habitual, además de mostrar el contraste entre un cuerpo sano y otro putrefacto, que tanto éxito tuvo en el arte medieval.

⁹⁵³ La orientación de las iglesias gallegas fue estudiada por SUÁREZ-FERRÍN 2003.

⁹⁵⁴ Así lo sugiere UBIETO ARTETA 2016, p. 468.

En las proximidades de esta ermita, hay otra manifestación artística relacionada con lo macabro. En el mismo Monterde, en la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción, asomada al pilar donde se sitúa el púlpito, se conserva otra pintura parietal de temática macabra⁹⁵⁵. Se trata de una imagen muy posterior en el tiempo, quizá del siglo XVII, que muestra un esqueleto que acusa un notable conocimiento de anatomía por parte del pintor. Al igual que la imagen de la ermita, esta pintura se halla en el interior de un arco y mira hacia el oeste. A pesar de ser un ejemplo macabro tardío, merece una mención por la proximidad con la representación macabra analizada.

⁹⁵⁵ LÁZARO ROMERO 2020.

Castilla y León

León

Claustro de la Catedral de León

El claustro de la Catedral de León se ubica en la zona norte del templo, en lugar de situarse en el prototípico emplazamiento al costado meridional. Esto se debe al mantenimiento del sistema urbano de origen romano formado por el *cardo* y el *decumano*, heredero de haber sido León sede del campamento militar, fosilizado en la Calle Ancha, que desembocaba en la doble puerta de la muralla, llamada del obispo, por estar allí el palacio episcopal. Además, se construyó como ampliación de la catedral realizada a finales del siglo XIII, por encargo de Don Alfonso, nieto de Alfonso X, y su hijo, Juan de Tarifa⁹⁵⁶. El claustro fue proyectado por el Maestro Enrique, arquitecto del claustro de la Catedral de Burgos, o su sucesor Juan Pérez. Ya en 1290, el espacio se utilizaba para hacer en él ceremonias⁹⁵⁷, por lo que las obras debían estar finalizadas o muy avanzadas en este momento. Como es habitual, el claustro tenía una función funeraria, siendo lugar de descanso eterno para las dignidades religiosas y las personalidades laicas más relevantes de la ciudad y la diócesis⁹⁵⁸. El acceso al espacio claustral estaba restringido a miembros del clero y, excepcionalmente, a otras personalidades.

El espacio presenta decoración escultórica de carácter sacro y profano⁹⁵⁹. Los capiteles incluyen escenas del Antiguo y Nuevo Testamento, hagiografías y temas profanos y mitológicos, así como escenas de la vida diaria y criaturas fantásticas. Toma cierta influencia del claustro de la Catedral de Gerona y, a su vez, sirve de modelo al claustro de la Catedral de Oviedo. Destaca la representación escultórica de la leyenda moralizante incluida en el relato de Barlaam y Josafat, de influencia oriental⁹⁶⁰. En el archivo catedralicio se conservan textos que narran esta leyenda, lo que

⁹⁵⁶ FRANCO MATA 2008, p. 179.

⁹⁵⁷ FRANCO MATA 2008, p. 180.

⁹⁵⁸ Sobre la topografía de las catedrales, *vid.* CARRERO SANTAMARÍA 2019.

⁹⁵⁹ Este ha sido estudiado en profundidad por FRANCO MATA 2004.

⁹⁶⁰ Santiago de la Vorágine, *Leyenda dorada*, cap. CLXXX.

quizá explique su presencia en la decoración escultórica⁹⁶¹. Este episodio se representa mediante un hombre que, huyendo de un unicornio, se ase a un arbusto cuyas raíces están siendo roídas por ratas, asunto sobre el que ya nos hemos detenido⁹⁶². Al lado contrario, hay un dragón que exhala fuego por la boca. Se incluyen, además, retratos de personalidades de la época que hicieron aportaciones generosas al templo de León, como es el caso de Alfonso XI y Leonor Ramírez de Guzmán. La presencia de esta tumba es seguramente un signo de erudición asociada a los usos docentes del claustro.

La decoración escultórica se completó con un extenso ciclo pictórico cuyo programa iconográfico gira en torno a la vida de la Virgen y de Cristo, centrándose especialmente en el tema de la Pasión. Las imágenes se encargaron a Nicolás Francés⁹⁶³ en 1459 y el pago por ellas se hizo en 1461⁹⁶⁴. El artífice no pudo llevar a término las pinturas antes de su muerte, ocurrida en 1468⁹⁶⁵, pero dejó el encargo casi finalizado, o, cuanto menos, planificado y suficientemente definido como para ser completado por su taller⁹⁶⁶. Dos escenas conservan las armas de Antonio de Veneris, obispo de León entre 1464 y 1469⁹⁶⁷, detalle que parece confirmar la datación de las pinturas. El director de la remodelación del claustro en el momento de la intervención de Nicolás Francés era el maestro Jusquín (1450-1467), cuya relación con el pintor está muy bien documentada⁹⁶⁸.

Llegado a España durante el episcopado de Alfonso de Cusanza (1424-1437)⁹⁶⁹, Nicolás Francés⁹⁷⁰ fue un artista muy activo en el ámbito artístico de la catedral leonesa. Es discutido si el apelativo “Francés” hace alusión a su país de nacimiento o a un linaje familiar, debido a que el estilo de sus pinturas es italianizante para algunos y de influencia flamenca para otros. Joaquín Yarza aporta indicios de que el artista emplea recursos artísticos propios de la zona comprendida entre París y Tournai, lo que indica una formación francesa y corroboraría la citada teoría⁹⁷¹. El maestro aparece

⁹⁶¹ FRANCO MATA 2008, p. 201.

⁹⁶² Santiago de la Vorágine, *Leyenda dorada*, cap. CLXXX.

⁹⁶³ GUDIOL RICART 1955, p. 229.

⁹⁶⁴ YARZA LUACES, GÓMEZ RASCÓN, YAGÜE HOYAL 1997, p. 128.

⁹⁶⁵ POST 1930, p. 261.

⁹⁶⁶ POST 1930, p. 263.

⁹⁶⁷ POST 1930, p. 266.

⁹⁶⁸ YARZA LUACES, GÓMEZ RASCÓN, YAGÜE HOYAL 1997, p. 27.

⁹⁶⁹ YARZA LUACES, GÓMEZ RASCÓN, YAGÜE HOYAL 1997, p. 27.

⁹⁷⁰ El primero en percatarse de la frecuencia con que aparece el maestro Nicolás en los libros de cuentas de la catedral fue RÍOS Y SERRANO 1895. Sobre la bibliografía referente al pintor, se ha de recurrir a REBOLLO GUTIÉRREZ 2015 que ha elaborado un pormenorizado análisis historiográfico sobre el maestro.

⁹⁷¹ YARZA LUACES, GÓMEZ RASCÓN, YAGÜE HOYAL 1997, pp. 11-23.

documentado en la crónica del Paso Honroso de Suero de Quiñones⁹⁷² como pintor del retablo mayor de la catedral leonesa y figura también abundantemente en la documentación de la catedral realizando todo tipo de encargos artísticos, e incluso otros oficios. Ya Gómez Moreno mencionó la aparición del pintor en la crónica. Es en este documento en el único en que se llama a este pintor Nicolás Francés, en el resto de la documentación aparece solo con el apelativo Maestro Nicolás⁹⁷³. Esta pluralidad de encargos propició a Nicolás una vida desahogada y le llevaron a figurar entre los *escusados* de la catedral, es decir, entre las personas exentas de pagar ciertos impuestos⁹⁷⁴.

El claustro leonés es cuadrangular, con ocho intercolumnios en cada galería. El ciclo pictórico se desarrolla en los tímpanos de estas crujías, rematadas en arcos de medio punto. Las pinturas han sido analizadas exhaustivamente por Joaquín Yarza Luaces, Máximo Gómez Rascón y Pablo Luis Yagüe Hoyal⁹⁷⁵ con motivo de la restauración de las mismas. Este estudio es aún hoy en día el más completo sobre las pinturas. Ángela Franco Mata⁹⁷⁶ estudió la iconografía del claustro, atendiendo a la escultura y relieves e incluyendo las pinturas. La misma autora, identificó uno de los temas planteados como una posible Danza de la Muerte y la puso en relación con el arte macabro peninsular⁹⁷⁷. También en relación con el arte macabro, las menciona María José Rodríguez Astudillo⁹⁷⁸. Las pinturas han sido incluidas en estudios de carácter general como el de Manuel Gómez-Moreno⁹⁷⁹, Chandler Post⁹⁸⁰, José Gudiol Ricart⁹⁸¹ y Francisco Javier Sánchez Cantón⁹⁸².

Se trata de un programa muy ambicioso por sus dimensiones. El pintor, haciendo gala de la calidad que le caracteriza, demuestra una extraordinaria riqueza en el tratamiento de los fondos, formas, tipos humanos, vestiduras... Las pinturas fueron realizadas al seco, con temple aglutinado con una base proteica⁹⁸³. Destacan por su riqueza los pigmentos empleados, entre los que se

⁹⁷² Una copia manuscrita del documento original se halla en la Biblioteca Nacional de España (Mss/7012). Sobre este texto, *vid.* RODRÍGUEZ DE LENA, LABANDEIRA FERNÁNDEZ 1977. Ya reparó en esta mención SÁNCHEZ CANTÓN 1964, p. 10 y s.

⁹⁷³ GÓMEZ-MORENO 1911, p. 66, nota 1.

⁹⁷⁴ YARZA LUACES, GÓMEZ RASCÓN, YAGÜE HOYAL 1997, p. 22.

⁹⁷⁵ YARZA LUACES, GÓMEZ RASCÓN, YAGÜE HOYAL 1997.

⁹⁷⁶ FRANCO MATA 2008.

⁹⁷⁷ FRANCO MATA 2002.

⁹⁷⁸ RODRÍGUEZ ASTUDILLO 2007.

⁹⁷⁹ GÓMEZ-MORENO 1925.

⁹⁸⁰ POST 1930.

⁹⁸¹ GUDIOL RICART 1955, p. 229.

⁹⁸² SÁNCHEZ CANTÓN 1964, pp. 28-29.

⁹⁸³ YARZA LUACES, GÓMEZ RASCÓN, YAGÜE HOYAL 1997, p. 59.

encuentran el verde esmeralda y el azul de malaquita, así como restos de pan de oro en los nimbos y otros detalles⁹⁸⁴. Pese al paso del tiempo y el deterioro, la calidad es indudable. Los análisis químicos de pigmentos permitieron saber que la materia prima usada resultaba excepcional en el caso de pintura mural, especialmente si tenemos en cuenta que es en un ciclo pictórico de notables dimensiones. Esto da cuenta de que el cabildo no escatimó en gastos para la realización de las pinturas. De acuerdo con Yagüe Hoyal⁹⁸⁵, el maestro Nicolás no dominaba el proceso de la pintura mural, por ello la técnica empleada y el revoco del muro son muy semejantes a aquellos usados en la pintura sobre tabla. La aplicación de estas técnicas, inadecuadas para la pintura mural, ha jugado un papel importante en el mal estado de conservación de las imágenes, que debieron empezar a deteriorarse en una fecha muy temprana. De hecho, resulta imposible saber con certeza el alcance de los repintes y repasos de las pinturas realizados en época posterior. El análisis químico atestigua una gran variedad de pinceladas, aplicadas con mayor o menor torpeza, lo que apunta en la dirección de un gran número de retoques a lo largo de los siglos que podrían reflejarse en la documentación como refrescos⁹⁸⁶.

En los años 20 del siglo pasado, Juan Crisóstomo Torbado llevó a cabo una restauración de las pinturas, especialmente de aquellas que estaban pintadas en las galerías sur y oeste del claustro, las más expuestas al sol y las más comidas por efecto de la luz, consistente en la limpieza de añadidos posteriores y remarcando el delineado en negro para que los temas se pudieran apreciar mejor, reforzando la idea de linealidad en las pinturas, es decir, con un dibujo preparatorio que limitaba cada figura⁹⁸⁷. Estos repintes ya fueron objeto de críticas contemporáneas, especialmente el hecho de que no se tomaran fotografías previas que permitiesen apreciar su verdadero alcance⁹⁸⁸. En la restauración de las pinturas llevada a cabo entre 1994 y 1995⁹⁸⁹, se ha descubierto que este delineado repintado por Torbado no siempre sigue la línea del contorno original, sino que en ocasiones fue intuitivo e incluso creativo de formas no seguras en origen. En esta última restauración, sin embargo,

⁹⁸⁴ YARZA LUACES, GÓMEZ RASCÓN, YAGÜE HOYAL 1997, p. 59.

⁹⁸⁵ YARZA LUACES, GÓMEZ RASCÓN, YAGÜE HOYAL 1997, p. 59.

⁹⁸⁶ YARZA LUACES, GÓMEZ RASCÓN, YAGÜE HOYAL 1997, p. 60.

⁹⁸⁷ POST 1930, p. 263 ; YARZA LUACES, GÓMEZ RASCÓN, YAGÜE HOYAL 1997, p. 60.

⁹⁸⁸ GÓMEZ-MORENO 1925, pp. 273-274.

⁹⁸⁹ Recogida en YARZA LUACES, GÓMEZ RASCÓN, YAGÜE HOYAL 1997.

se ha optado por mantener sus trazos por miedo a la pérdida de secciones de la pintura original si se quitaban, así como por considerarla parte de la historia de la pintura del claustro.

El programa iconográfico consta de treinta y una escenas de la vida de Cristo y la Virgen, a menudo dividiendo cada tímpano por la mitad para poder representar dos episodios distintos en el mismo tramo. El protagonismo de la Pasión de Cristo es absoluto dentro del programa iconográfico de los frescos⁹⁹⁰. Seis de las pinturas han desaparecido por completo. La documentación de la catedral refleja que, en época posterior, entre 1561 y 1562 se pintaron cinco frescos⁹⁹¹. Post⁹⁹² considera que, o bien se trataba de repintes o bien se pintaron posteriormente cinco de los seis tímpanos cuya decoración ha desaparecido. Es sorprendente la seguridad de esta afirmación por el autor que afirma la homogeneidad estilística del resto. De hecho, consideró que solo dos escenas no eran de la mano de Nicolás Francés: la Anunciación y la Presentación en el Templo —escena que se ha identificado posteriormente como Jesús disputando entre los doctores—. De acuerdo con el autor, la primera acusa un estilo marcadamente flamenco. Esta distinta autoría ha quedado confirmada por la restauración llevada a cabo en la década de 1990. La segunda es una escena posterior, pintada en 1521 por Lorenzo de Ávila. En esta se representan ya arquitecturas de estilo renacentista, siendo evidente que es una obra de diferente estética. En este episodio, además, aparece el escudo del obispo Esteban Gabriel Merino, cuyo obispado se extendió entre 1517 y 1523⁹⁹³, lo que no ofrece dudas sobre una cronología tardía. La restauración ha demostrado que algunas otras escenas no son de la mano de Nicolás Francés. El ciclo pictórico consiste en las siguientes pinturas⁹⁹⁴:

Encuentro ante la Puerta Dorada y Presentación de la Virgen en el templo: La pintura del luneto se halla muy perdida. El tema de la concepción de la Virgen María se representa en el ángulo inferior derecho, recortándose sobre un fondo en el que se aprecia una arquitectura palaciega. En el lado contrario, dos ángeles aguardan a que los esposos ingresen en el templo. En la escalinata,

⁹⁹⁰ Para la descripción y análisis en profundidad de cada tema iconográfico, *vid.* YARZA LUACES, GÓMEZ RASCÓN, YAGÜE HOYAL 1997, pp. 29-55.

⁹⁹¹ YARZA LUACES, GÓMEZ RASCÓN, YAGÜE HOYAL 1997, p. 60.

⁹⁹² POST 1930, p. 264.

⁹⁹³ POST 1930, p. 264.

⁹⁹⁴ YARZA LUACES, GÓMEZ RASCÓN, YAGÜE HOYAL 1997, p. 29 y ss., cuya valoración del programa iconográfico considero la más acertada.

se desarrolla el tema de la Presentación de la Virgen: en la base de la escalera aparecen los padres, el sumo sacerdote y un séquito.

Pretendientes de la Virgen y Desposorios: Ambos temas se disponen simétricamente a ambos lados del luneto, siendo el sacerdote el eje central. A la izquierda se representan los pretendientes de la Virgen portando cada uno una vara. Entre ellos se advierte a san José, identificable por ser anciano y el único barbado. A la derecha de la composición, el oficiante une las manos de los esposos en la ceremonia. Parece haber una comitiva, quizá constituida por el resto de las vírgenes del templo que iban a contraer matrimonio⁹⁹⁵.

Anunciación y Visitación: Apenas nada queda de este episodio. La Virgen está leyendo las Escrituras cuando se le acerca el ángel Gabriel. Al parecer, la Virgen se representa ya encinta⁹⁹⁶. De la Visitación solo se conservan los ángeles, que observan la escena desde las almenas, detalle anecdótico bastante habitual en esta temática. En la parte baja, se representan unas figuras que podrían ser las sirvientas de santa Isabel. De acuerdo con el estudio llevado a cabo tras la restauración, la autoría de este luneto es distinta de la del resto del conjunto, aunque la identidad del maestro hispanoflamenco permanece desconocida⁹⁹⁷.

Escena totalmente perdida: seguramente la Natividad⁹⁹⁸.

Escena perdida: seguramente Adoración de los Pastores, a juzgar por la representación de un cayado y un fondo montañoso⁹⁹⁹. El tema seguramente sea importante dado el peso que la ganadería ovina tiene en León.

Escena perdida: seguramente Epifanía, se trata de una escena de interior¹⁰⁰⁰.

Matanza de los inocentes: En este episodio se representa, en la mitad derecha del arco, a Herodes, sentado con las piernas cruzadas, dialogando con hombres de la corte en un interior ricamente decorado. La matanza propiamente dicha se pinta en la mitad opuesta del luneto, transcurriendo en un exterior. Hay notable abigarramiento y variedad de expresiones y actitudes entre las madres. Se trata de una imagen cargada de dramatismo. La restauración apunta a una

⁹⁹⁵ YARZA LUACES, GÓMEZ RASCÓN, YAGÜE HOYAL 1997, p. 32.

⁹⁹⁶ Como observan YARZA LUACES, GÓMEZ RASCÓN, YAGÜE HOYAL 1997, p. 32, detalle que no me ha sido posible advertir.

⁹⁹⁷ YARZA LUACES, GÓMEZ RASCÓN, YAGÜE HOYAL 1997, p. 60.

⁹⁹⁸ YARZA LUACES, GÓMEZ RASCÓN, YAGÜE HOYAL 1997, p. 33.

⁹⁹⁹ YARZA LUACES, GÓMEZ RASCÓN, YAGÜE HOYAL 1997, p. 33.

¹⁰⁰⁰ Según YARZA LUACES, GÓMEZ RASCÓN, YAGÜE HOYAL 1997, p. 33.

datación ligeramente posterior, que permite intuir que quizá sea salida de la mano de un discípulo de Nicolás Francés¹⁰⁰¹.

Escena perdida: Por el contexto debió ser la Huida a Egipto¹⁰⁰².

Jesús disputando con los doctores: Se trata de una pintura tardía, que, como se ha dicho, es obra de Lorenzo de Ávila, datada en 1521¹⁰⁰³. Conserva el escudo del obispo Merino.

Los familiares de Jesús: Parece que esta pintura también fue pintada de manera tardía¹⁰⁰⁴. En el centro se representa a la Virgen sentada con el Niño en su regazo y, tras ellos, un coro angelical. El resto de las figuras apreciables van nimbadas, sin duda se trata de santa Isabel, santa Ana y san Joaquín. Post creyó ver en este tema la Epifanía, aunque reconociendo que, de ser así, no respetaría un orden cronológico lógico¹⁰⁰⁵.

Predicación de san Juan Bautista en el desierto y bautismo de Jesús: En la parte baja del luneto se conservan las representaciones de los judíos que iban a ser bautizados por san Juan en el Jordán. El santo viste la pelliza de camello habitual y, en la parte superior, aparece la paloma del Espíritu Santo y los rayos que esta proyecta, indicando que la figura de Jesús ocuparía el centro de la composición¹⁰⁰⁶. Post consideró que esta pintura representaba el episodio en el que los judíos preguntan al Señor si es más grande que Abraham¹⁰⁰⁷.

Las tentaciones de Jesús en el desierto: La pintura está totalmente perdida por la instalación sobre ella de un retablo pétreo de mediados del siglo XVI obra de Juan de Badajoz el Mozo.

Jesús camino de Jerusalén y dos discípulos van a buscar un asno: Jesús y los Apóstoles se dirigen a Jerusalén para celebrar la Pascua. Las murallas de la ciudad se aprecian en el fondo. Junto a la puerta, dos discípulos dialogan con el dueño de los asnos negociando el precio. La borriquilla amamanta a su cría mientras padece, una escena bucólica muy interesante.

Entrada de Jesús en Jerusalén: Jesús avanza montado en el pollino, encabezando el grupo de los apóstoles entre una muchedumbre.

¹⁰⁰¹ YARZA LUACES, GÓMEZ RASCÓN, YAGÜE HOYAL 1997, p. 60.

¹⁰⁰² Según YARZA LUACES, GÓMEZ RASCÓN, YAGÜE HOYAL 1997, p. 33.

¹⁰⁰³ YARZA LUACES, GÓMEZ RASCÓN, YAGÜE HOYAL 1997, p. 33.

¹⁰⁰⁴ YARZA LUACES, GÓMEZ RASCÓN, YAGÜE HOYAL 1997, p. 33.

¹⁰⁰⁵ POST 1930, p. 264.

¹⁰⁰⁶ Así lo apuntan YARZA LUACES, GÓMEZ RASCÓN, YAGÜE HOYAL 1997, p. 37.

¹⁰⁰⁷ POST 1930, p. 264.

Última Cena: Cristo se representa frente al espectador, en el centro de la composición. A ambos lados se disponen los discípulos, habiendo algunos que se sientan al lado contrario de la mesa, decorada con un mantel bordado. La escena transcurre en el interior de una habitación. Se insinúa la profundidad espacial en perspectiva mediante la representación de unos arcos. A través del central, se observa el monte Getsemaní, donde Cristo se retirará a orar con sus discípulos Santiago, Juan y Pedro después de la cena.

Lavatorio y Traición de Judas: El lavatorio ocurre en el mismo espacio que la Última Cena. Una criada porta un ánfora con agua. En el lado contrario, tres apóstoles dialogan. Se puede identificar la traición de Judas por llevar la bolsa con dinero colgada de la cintura.

Escena desaparecida: por la apertura del vano de acceso a la capilla del Conde Rebolledo, seguramente se tratase de la Oración en el huerto¹⁰⁰⁸.

Prendimiento: En el centro de la composición, aparece el beso de Judas. Al lado derecho, los soldados entran en la escena, que transcurre en un exterior montañoso que es el monte de los olivos. En un extremo, Pedro está a punto de cortar la oreja de Malco.

Expolio y Negación de san Pedro: Se trata de una de las escenas mejor conservadas del conjunto. Un soldado arranca la túnica a Jesús ante la presencia de dos sacerdotes, quizá Anás y Caifás¹⁰⁰⁹. Tres sayones se disponen a herirle. A la izquierda de la composición se representa la negación de san Pedro.

Flagelación: Varios sayones azotan a Jesús, atado a la columna en el centro de la composición, ante la mirada de varios personajes barbados, entre los que se encuentra Pilatos.

Proceso de Jesús (fig. 106): En el centro, como eje, aparece el *Ecce Homo* vistiendo solo el paño de pureza. Lo sujetan Pilatos y el sumo sacerdote. La muchedumbre presenta gran variedad y riqueza y se muestran en distintas actitudes de diálogo e interacción. Al fondo, los soldados blanden lanzas.

Coronación de espinas (fig. 107): Jesús está entronizado, cubierto con túnica blanca y con los pies y las manos atados. Le flanquean dos sayones que clavan la corona en sus sienes. Un tercero le coloca la caña a manera de cetro. Otros soldados son testigos de la escena, burlándose de Cristo. Entre los espectadores se encuentra también Pilatos.

¹⁰⁰⁸ YARZA LUACES, GÓMEZ RASCÓN, YAGÜE HOYAL 1997, p. 41.

¹⁰⁰⁹ YARZA LUACES, GÓMEZ RASCÓN, YAGÜE HOYAL 1997, p. 43.

Jesús es condenado a muerte y Pilatos se lava las manos: Cristo viste la túnica blanca de la escena anterior. Dos soldados se burlan de él. Pilatos se lava las manos en una jofaina que un siervo jorobado ha llenado de agua. Un personaje femenino, representado junto a él, que debe tratarse de su esposa, recogería en imagen la escena en que le aconseja desatenderse de este asunto por haber tenido un mal sueño premonitorio. La escena cuenta con una abundancia de personajes variados en su aspecto. En el fondo se observan vanos con rejas entre los que asoman los presos de la cárcel, incluyendo a Barrabás.

Jesús con la cruz a cuestas camino del Calvario: Esta escena aparece relegada a la parte superior del tímpano por la presencia del sepulcro parietal de Juan Martínez de Grajal en la parte inferior, en el cual, como veremos en breve, hay un tema macabro. A pesar del espacio más reducido en el que se desarrolla, la escena es muy rica. En el centro, Cristo carga con la cruz. Detrás, se encuentra Simón de Cirene ayudándole. Al fondo, numerosos soldados forman la comitiva. En la parte baja, dos figuras de santos, ajenos al tema neotestamentario, flanquean el sepulcro de Grajal. Se trata de san Andrés y san Bartolomé. Aunque no forman parte de la escena desarrollada en el luneto, parecen ser de la misma mano y cronología.

Crucifixión: La cruz está sobre el suelo y encima de ella se tiende Jesucristo, que ya tiene uno de los brazos clavados. En el fondo, se representa a la Virgen, Cleofás y Salomé.

Descendimiento: José de Arimatea y Nicodemo descuelgan con cuidado el cuerpo de Cristo. A un lado, la Virgen aparece compungida. María Magdalena, por su parte, se postra ante la cruz.

Santo Entierro y Danza de la Muerte o Triunfo de la Muerte: Este tema, por ser el que más interesa a nuestro estudio, se analizará en profundidad más adelante.

Escena totalmente perdida: De acuerdo con Post¹⁰¹⁰ quizá se tratase de la Resurrección o la Anástasis.

Los discípulos de Emaús y la duda de santo Tomás: En la parte izquierda, Cristo se representa junto a los apóstoles, agarrando la mano de Tomás para acercársela a la llaga del costado. La escena transcurre en un interior. En la parte derecha, sin embargo, Jesús está en un exterior, ante la puerta de Emaús, hablando con los dos discípulos.

¹⁰¹⁰ POST 1930, p. 266.

Ascensión: Se representa a los discípulos, uno de ellos está muy perdido, lo que impide saber si se trataba de la Virgen, ya que Matías no había sido elegido aún como sucesor de Judas. La Ascensión se representa de la manera habitual, pintándose los pies de Cristo en la parte superior de la composición. El episodio se desarrolla en un exterior montañoso con vestigios de arquitecturas.

Pentecostés: María es, en este caso, el eje central de la composición. Va acompañada de los discípulos de su hijo, que alzan las miradas hacia la paloma del Espíritu Santo. No se observan las lenguas de fuego¹⁰¹¹.

En la primera crujía de la panda oeste del claustro, Ángela Franco¹⁰¹² identificó una Danza de la Muerte (fig. 108) asociada a un Santo Entierro que quizá debamos leer como Triunfo de la Muerte, dado que Jesucristo también fue mortal y estuvo sometido al Imperio de la Muerte sobre el cual triunfa por medio de la Resurrección. Se ha considerado que el tema macabro podría representar un Triunfo de la Muerte. Así lo describen Joaquín Yarza, Máximo Gómez y Pablo Yagüe¹⁰¹³. Sin embargo, al estar constituido por la Muerte y un cardenal, también podría tratarse de una Danza Macabra, similar a numerosos ejemplos miniados y xilográficos conservados, aunque aquí las figuras son estáticas, no sugieren el movimiento de la danza. Ambas escenas conviven en el mismo tímpano, conformando un todo unitario del que se conserva solo la línea del contorno en negro de las figuras y algunos restos de policromía en azul. No obstante, por la estrecha relación de ambas imágenes, se hace necesario analizar tanto la iconografía macabra como la neotestamentaria.

De la Danza de la Muerte se han conservado dos personajes principales: Un cardenal y la propia Muerte animada que ha permitido identificar el tema de modo que se ajustaría al modelo en que se muestra personificada en un solo ser, se lleva a los muertos de este mundo en cierto orden social. Ambas figuras se sitúan a los lados de la composición, flanqueando el Entierro de Cristo. En cuanto a la Muerte, se trata de una representación más bien tardía. Es un esqueleto sin restos de piel, correcto desde el punto de vista anatómico. Este conocimiento se acusa especialmente en los huesos de los pies y en el cúbito y el radio de los brazos. Hay cierta desproporción en el tamaño de los pies y las piernas, pero puede deberse a un efecto óptico intencionado del pintor pensado en función de la

¹⁰¹¹ Todos los temas se ajustan a topologías iconográficas perfectamente definidas y estudiadas por RÉAU 2000.

¹⁰¹² FRANCO MATA 1998, p. 521. Ya fue mencionada la Muerte por POST 1930, pp. 266-268 pero sin interpretar correctamente su sentido.

¹⁰¹³ YARZA LUACES, GÓMEZ RASCÓN, YAGÜE HOYAL 1997, p. 50.

altura a la que se encuentra la pintura. La Muerte se cubre con una mortaja que pasa por encima de su hombro y brazo izquierdos, cayendo en un suave pliegue ondulado que contrasta con la rigidez de los pliegues del lado contrario del sudario. Por atributos, lleva una pica muy larga que apoya en el suelo y un reloj de arena en el que el tiempo llega a su fin, posado sobre la palma de su mano izquierda, alusivos a su condición de temible guerrero.

La figura del cardenal se identifica por el capelo cardenalicio atado con un nudo a la altura del pecho. Este se vuelve, apartando su mirada del esqueleto. Su perfil es aguileño y su gesto expresivo, dos gotas bajo sus ojos indican al espectador que está llorando. Las comisuras de su boca están surcadas de arrugas. Alza las manos mostrando las palmas en un gesto de rechazo ante la visión del cadáver. Sus ropas son muy voluminosas, llenas de plegados acartonados y las ciñe a la cintura con un cordón del que cuelga un objeto difícil de interpretar. En la *Dança general de la Muerte*, cuando la muerte se lleva al Cardenal, se ríe de sus ambiciones y este llora amargamente porque, pese a todos los trabajos que desempeñó al servicio de la Iglesia, ya nunca será Papa. Aparte de la Muerte y el cardenal como pertenecientes al tema de la Danza macabra, es posible que también pudieran formar parte de ella las figuras del fondo, ya que la variedad de tocados parece aludir a distintos grupos sociales de la sociedad estamental. De esta opinión es Ángela Franco, pero considera que todos los personajes son del estamento eclesiástico¹⁰¹⁴. Esto podría estar en relación con los miembros del clero que verían las imágenes en el claustro, sin embargo, parece que las figuras llevan tocados y ropajes que aluden tanto al mundo laico como al seglar. Su presencia, por otro lado, no estaría justificada en el tema bíblico.

En cuanto al Santo Entierro, se encuentra en el centro de la crujía, hacia la parte baja. La composición es más compleja y sofisticada que la de la Danza, logrando un efecto circular a través de pintar a personajes de espaldas al espectador, así como introduciendo una diagonal a través del cuerpo de Cristo. Este se cubre con un paño de pureza. Gira la cabeza hacia un hombro y sus piernas cuelgan sin vida. José de Arimatea y Nicodemo lo sostienen por ambos costados, uno de ellos, al parecer tonsurado y de espaldas al espectador, está dentro del sepulcro ortogonal que se encuentra en primer plano. San Juan evangelista, reconocible por su peinado y rostro imberbe, sostiene cariñosamente la cabeza de Jesús. María Magdalena, se sitúa cerca de los pies de Cristo y abre la boca

¹⁰¹⁴ FRANCO MATA 2008, p. 208.

en un gesto de sufrimiento. Otra de las Marías, probablemente la Virgen, se sitúa cerca de la cabeza de Cristo y une las manos en oración mientras cierra los ojos. Entre ambas, se sitúa el tercer personaje femenino. Las tres van nimbadas y con la cabeza cubierta. En la parte superior de la crujía, justo debajo de la ojiva, se representa una luna llena antropomórfica con los ojos cerrados y expresión de tristeza.

Enumeradas las figuras, se hace evidente que el tema representado resulta muy inusual, lo que llevó a Yarza¹⁰¹⁵ a considerar esta pintura como la más desconcertante del conjunto. Se decantó por la propuesta de que la escena constituye una superposición de ambos temas iconográficos —el Santo Entierro y la Danza o Triunfo de la Muerte—, poniendo en relación la muerte de Jesús con el triunfo de la muerte sobre la vida. Aunque esta superposición de temas resulta desconocida en el arte peninsular y europeo, no hay que olvidar que el programa fue ideado por un artista de gran calidad y asesorado por los religiosos al servicio de la Catedral de León, sin duda capacitados para crear composiciones innovadoras¹⁰¹⁶. Parece jugar en favor de esta hipótesis el hecho de que los personajes que integran la Danza Macabra (al menos la Muerte y el cardenal) se hallan integrados en la escena y se superponen sobre los personajes del fondo, pero, a su vez, el sepulcro se sitúa por encima de estos en un singular juego de estructuras espaciales. *A priori*, esto podría indicar que todos los personajes participaban de la misma escena. Sin embargo, se han de tener en cuenta los repintes posteriores, especialmente los de Juan Crisóstomo Torbado, llevados a cabo precisamente en la galería del claustro en la que se halla el tema macabro. Como se refirió anteriormente, su restauración consistió en repasar la línea de contorno de las figuras para hacer los temas más visibles. Como advirtió Yagüe Hoyal¹⁰¹⁷ tras la restauración de las pinturas en los años 90, estos repintes no siempre se corresponden con la línea del contorno original, por lo que no hay que descartar que la integración de las figuras de la Danza en el Entierro sea fruto de este repinte y no responda al aspecto original de las pinturas. Al no existir fotografías anteriores a su intervención, es imposible saber si las figuras se superponían o no en la imagen original, lo que siembra la duda razonable.

Por otra parte, se ha de considerar la posibilidad de que el Santo Entierro se superponga sobre la Danza Macabra a modo de palimpsesto o viceversa¹⁰¹⁸. De ser este el caso, estaríamos ante dos

¹⁰¹⁵ YARZA LUACES, GÓMEZ RASCÓN, YAGÜE HOYAL 1997, p. 50 y s.

¹⁰¹⁶ YARZA LUACES, GÓMEZ RASCÓN, YAGÜE HOYAL 1997, p. 50.

¹⁰¹⁷ YARZA LUACES, GÓMEZ RASCÓN, YAGÜE HOYAL 1997, p. 60.

¹⁰¹⁸ Así lo cree FRANCO MATA 2002, p. 206.

campañas artísticas y cabría preguntarse si el artista de ambas pinturas es el mismo. En cuanto al artífice, la escena demuestra cierta homogeneidad, la participación de dos manos distintas no resulta evidente, hasta el punto de que los especialistas la han considerado como un único tema iconográfico salido de una sola mano¹⁰¹⁹. Sin embargo, considero que sí pueden enumerarse ciertas diferencias entre las figuras de la Muerte y el Cardenal y aquellas que forman parte del Entierro de Cristo. En primer lugar, las dos figuras que constituyen el tema macabro son de un tamaño mayor al resto de figuras representadas. De representarse las figuras con perspectiva jerárquica, sin duda Cristo sería el personaje de mayor tamaño, especialmente teniendo en cuenta que se sitúa en primer plano. También resulta significativo que no haya en ninguna de las pinturas conservadas en el claustro figuras de un tamaño tan grande como la Muerte y el Cardenal, de hecho, en el resto de escenas, los personajes representados acusan cierta homogeneidad en altura y cánon, incluso rayando la isocefalia en algunas partes. La única excepción son dos pinturas monumentales que representan a san Andrés y san Bartolomé, pero estas no se representan en un luneto, sino en la parte baja del arco, separadas de la escena neotestamentaria, a ambos lados del sepulcro de Juan Martínez de Grajal y aluden a un tema completamente distinto; la universalidad de la Iglesia. Otra diferencia apreciable entre el dúo macabro y el resto de las pinturas del claustro se acusa en los plegados de la vestimenta del cardenal, que son ondeantes y serpenteantes, contrastan con la suavidad de la caída del resto de telas representadas, sin embargo, esto podría achacarse a la participación del taller o a una exageración producida por la línea de contorno reforzada por Torbado. Lo mismo ocurre con el rostro de este personaje, expresivo y de nariz ancha y aguileña, es distinto al resto de figuras representadas en el claustro, casi podría hablarse de un retrato. Incluso la colocación de la oreja en su rostro, de forma menos naturalista que en las demás figuras, parece apuntar hacia un pintor distinto. En el estado actual de nuestros conocimientos, es imposible saber si estas particularidades se deben a la participación del taller, a la copia de un modelo xilográfico o miniado cuyo sistema de proporción sea alterno o a repintes realizados en época posterior. Incluso estas particularidades formales podrían deberse a un periodo anterior en la trayectoria de Nicolás Francés.

Por otra parte, si consideramos esta escena un posible palimpsesto¹⁰²⁰, cabe preguntarse cuál de los episodios es anterior y cuál es posterior: el tema macabro o el cristológico. Atendiendo a la

¹⁰¹⁹ YARZA LUACES, GÓMEZ RASCÓN, YAGÜE HOYAL 1997, pp. 50-51.

¹⁰²⁰ Opinión de FRANCO MATA 2002, p. 206.

iconografía, parece más probable que la Danza fuera un tema anterior o un arrepentimiento compositivo previo sobre el que se pintó el Entierro. Los temas macabros, especialmente las Danzas de los Muertos, se representan con frecuencia en los espacios claustrales debido a su carácter funerario, por lo que cabe la posibilidad de que este tema formase parte de un encargo anterior. Juega en contra de esta teoría, sin embargo, el hecho de que no se conserven restos pictóricos anteriores bajo ninguno de los otros treinta lunetos decorados y esta hipótesis nos ha resultado probable.

No obstante, también cabe la posibilidad de que la Danza se añadiera posteriormente, superponiéndose sobre el tema ya existente del Entierro de Cristo coherente con el ciclo del claustro. En este caso, es probable que obedeciera a un motivo concreto, quizá a la muerte de algún personaje relevante para la catedral leonesa. Post¹⁰²¹ planteó que el personaje representado pudiera haber sido Antonio de Veneris, obispo de León, ya que el autor consideró que la figura representada es un obispo. En la actualidad, no cabe duda de que se trata de un cardenal, pero esto no invalida necesariamente su teoría. Sin embargo, Veneris fue hecho cardenal en 1473, fecha posterior a la realización de las pinturas. Post en 1468 consideraba posible que el retrato fuera un añadido de uno de los discípulos de Nicolás Francés después de la muerte del maestro¹⁰²². También es posible que Veneris encargase las pinturas tras su ordenamiento como cardenal. Esta hipótesis explicaría las diferencias apreciables entre las figuras de la Muerte y el cardenal y el resto de las escenas del claustro, manteniendo, no obstante, un estilo muy cercano a todo el conjunto pictórico. La escasez de datos documentales y la cantidad de repintes sufridos impiden cualquier afirmación rotunda, sujeta a los cambios que se puedan producir si se encuentran nuevos documentos que precisen lo que ahora sabemos.

Ángela Franco consideró que el modelo para esta danza podía provenir de la miniatura¹⁰²³, en concreto con la danza del *Libro de Horas de Saint Denis* debido, especialmente, a la disposición de los personajes. En mi opinión, la pareja de la muerte y el cardenal podría remitir visualmente a los grabados de la danza de Guyot Marchand (fig. 109), que, a su vez, remiten a las composiciones del Cementerio de los Inocentes de París.

¹⁰²¹ POST 1930, pp. 266-268.

¹⁰²² POST 1930, p. 268.

¹⁰²³ FRANCO MATA 2008, p. 208 ; 2002, p. 206.

La presencia de una danza macabra pintada en la Catedral de León, por otra parte, obliga a hacer referencia a la Danza de la Muerte mencionada por el Arcipreste de Talavera en el *Corbacho*. El autor hace la siguiente mención a una pintura de la Muerte en León: “Asy que non diga ninguno: ‘Yo vi la muerte en figura de muger, en figura de cuerpo de ome, e que fablava con los reyes, etc., como pintada está en León’”¹⁰²⁴. El texto sugiere la existencia de una danza macabra pintada en León que no ha llegado a nuestros días. Sin duda la danza a la que se refiere el autor no puede tratarse de la imagen que nosotros hemos estudiado dentro del claustro de la catedral, ya que el arcipreste terminó de escribir su obra en 1438, dato aportado por él mismo en el propio texto. Así, la danza descrita por el autor es, como mínimo, dos décadas anterior al encargo de las pinturas del claustro a Nicolás Francés y quizá el condicionante de la cultura visual de que deriva, llevado a cabo en 1459. Aunque resultaría muy sugerente proponer una datación tan temprana para la danza del claustro leonés, a la que se habría superpuesto un Santo Entierro posterior, lo considero aventurado y poco probable. Por una parte, la pintura presenta rasgos formales demasiado cercanos a los de Nicolás Francés como para considerarla anterior a este y de una mano no vinculada a su círculo próximo. Por otra parte, el texto del arcipreste de Talavera implica la presencia de personajes de distintos estamentos sociales, al menos un rey, algo que no se acusa en la imagen objeto de estudio donde no aparece ningún monarca. Creo improbable que otros lunetos presentasen otras parejas de la Danza de la Muerte y que no haya llegado ningún vestigio de esto. Estamos, por tanto, ante dos obras distintas. Por último, la Muerte a la que se refiere el clérigo es femenina, algo que no se aprecia en la pintura del luneto. Ángela Franco no descartó que esta danza mencionada en el texto fuera de la mano de Nicolás Francés, activo en León entre 1434 y 1468¹⁰²⁵. Hipotetizó que esta podía proceder del convento de San Francisco, seguramente de su claustro¹⁰²⁶. A nosotros nos parece muy sugerente y coherente vincular la danza macabra a los franciscanos de León como lo están a otras órdenes mendicantes en Europa.

Sepulcro de Juan Martínez de Grajal

¹⁰²⁴ Edición de GERLI 1979, pp. 246-247.

¹⁰²⁵ FRANCO MATA 1998, p. 524 ; 2002, p. 202.

¹⁰²⁶ FRANCO MATA 2002, p. 201.

El sepulcro del doctor Juan Martínez de Grajal se halla en el claustro de la Catedral de León (fig. 110). Aunque el sepulcro no ha sido objeto de monografías, sí ha sido estudiada de manera pormenorizada en obras que engloban temáticas más amplias. Este es el caso del estudio de Waldo Merino, en el que no sólo se analiza el sepulcro de Grajal, sino que el autor ha hecho un profundo vaciado documental que ha servido de base a todas las investigaciones posteriores¹⁰²⁷. También han incidido en el estudio de la obra José Villanueva¹⁰²⁸ y especialmente Ángela Franco¹⁰²⁹. En el contexto del arte macabro peninsular, la obra ha sido mencionada por Francesca Español¹⁰³⁰, Ángela Franco¹⁰³¹, María José Rodríguez¹⁰³² y Herbert González y Laura María Berzal¹⁰³³. El sepulcro fue ya tomado en consideración como obra significativa por José María Quadrado¹⁰³⁴ y Manuel Gómez-Moreno¹⁰³⁵.

La obra fue llevada a cabo por el Maestro Jusquín¹⁰³⁶, no cabe duda de su autoría ya que el sepulcro presenta similitudes estilísticas con otras obras del maestro y conserva una marca de cantería similar a la letra A que empleaba este artífice como signo distintivo de su obra.¹⁰³⁷

Jusquín fue arquitecto y escultor y pudo tener un origen flamenco, siendo su nombre una traducción de Joosken, diminutivo del nombre neerlandés Joost.¹⁰³⁸ Gómez-Moreno propuso un posible origen del escultor en Utrecht, basándose en el hecho de que un mercader de nombre Jusquin o Agusquin estaba afincado en Burgos en una cronología cercana¹⁰³⁹, sin embargo, no hay evidencia alguna de que este mercader fuera también escultor en el ámbito de León. De hecho, de la documentación, se deduce que poseía un notable dominio de la lengua española, lo que implica que, si era extranjero, llevaba mucho tiempo afincado en la Península. ~~EsDe hecho, es~~ probable que

¹⁰²⁷ MERINO RUBIO 1974.

¹⁰²⁸ VILLANUEVA LÁZARO 1987.

¹⁰²⁹ FRANCO MATA 1979 ; 1998.

¹⁰³⁰ ESPAÑOL BERTRÁN 1992, p. 14.

¹⁰³¹ FRANCO MATA 2002.

¹⁰³² RODRÍGUEZ ASTUDILLO 2007.

¹⁰³³ GONZÁLEZ ZYMLA, BERZAL LLORENTE 2015.

¹⁰³⁴ QUADRADO 1855.

¹⁰³⁵ GÓMEZ-MORENO 1925.

¹⁰³⁶ Sobre la biografía de este personaje, se ha de recurrir a MERINO RUBIO 1974, pp. 28-37, que analiza el conjunto de obras arquitectónicas y escultóricas atribuidas al maestro Jusquín y cuyas aportaciones documentales son fundamentales para su estudio. La labor escultórica de Jusquín ha sido estudiada, además, por FRANCO MATA 1979.

¹⁰³⁷ FRANCO MATA 1998, p. 481.

¹⁰³⁸ MERINO RUBIO 1974, p. 35.

¹⁰³⁹ GÓMEZ-MORENO 1911.

perteneciera a una familia neerlandesa, y que hubiera nacido o hubiera sido educado en España.¹⁰⁴⁰ Su primer contrato conocido con la Catedral de León fue en 1445 y permaneció activo en el templo hasta 1458, año en el que se negó a seguir trabajando por considerar sus honorarios insuficientes¹⁰⁴¹. Al año siguiente, el maestro no figura en nómina por motivo de estas desavenencias económicas con el cabildo catedralicio, prefirió que se le pagase por labor realizada en lugar de un salario fijo¹⁰⁴². Finalmente, en 1460, llegó a un acuerdo económico con la catedral y continuó trabajando para el templo sin interrupciones hasta 1468¹⁰⁴³, momento en el que abandonó León para asentarse en Tordesillas y Lupiana, donde seguramente viviese hasta su muerte, ocurrida en 1481¹⁰⁴⁴.

Durante el tiempo en que el Maestro Jusquín trabajó para la Catedral de León, se comprometió con el cabildo a esculpir una imagen cada año o cada dos años, si el tamaño lo exigía¹⁰⁴⁵, por lo que la presencia de sus obras escultóricas en el templo leonés es relativamente abundante. Las esculturas de su mano conservadas en la catedral incluyen el relieve de Nicolás V, el sepulcro de don Gonzalo Osorio, una intervención en la puerta del Abditorio y una imagen de santa Catalina¹⁰⁴⁶.

Sus piezas escultóricas se caracterizan por la corpulencia de los personajes, complementada con paños de gruesos plegados en forma de U o de V. A menudo, los cuerpos de las figuras trazan una curva sutil, lo que aporta un movimiento ondulante a sus tallas. Sus rostros son, por lo general, anchos, serenos y despejados. Es característico de su estilo el tallar el cabello partido y dispuesto en dos gruesos bucles, uno a cada lado de la cara, que se ondulan hacia fuera.

Además de saberse la autoría del sepulcro, se conoce también al comitente de la pieza, el canónigo Juan de Grajal a quien se supone procedente de Tierra de Campos, quizá de Grajal de Campos¹⁰⁴⁷, como se desprende de su epitafio: "*Grajar erat patria*". Estudió derecho en la Universidad de Salamanca y en 1419 ya era canónigo en la catedral y bachiller de leyes. Consiguió

¹⁰⁴⁰ MERINO RUBIO 1974, p. 36 ; FRANCO MATA 1979, p. 84 ; VILLANUEVA LÁZARO 1987, p. 158.

¹⁰⁴¹ VILLANUEVA LÁZARO 1987, p. 159.

¹⁰⁴² MERINO RUBIO 1974, pp. 28, 31 y 36. Transcripción del documento en p. 346; FRANCO MATA 1979, p. 84.

¹⁰⁴³ MERINO RUBIO 1974, p. 28.

¹⁰⁴⁴ Falleció en 1482, según FRANCO MATA 1979, p. 84. VILLANUEVA LÁZARO 1987, p. 159 consideraba que debió fallecer cerca de 1468, cuando deja de figurar en la documentación leonesa. No fue hasta 1481 cuando se mandó vaciar las casas en las que moraba el maestro, aunque seguramente siguiera habitándolas su viuda hasta su muerte, MERINO RUBIO 1974, p. 33.

¹⁰⁴⁵ Según figura en el Libro de Cuentas de la catedral en 1444, citado por MERINO RUBIO 1974, pp. 28 y 32. Documento transcrito en el mismo volumen, p. 346.

¹⁰⁴⁶ FRANCO MATA 1979, p. 83, que revisa las obras atribuidas al autor por GÓMEZ-MORENO 1925.

¹⁰⁴⁷ FRANCO MATA 1998, p. 481.

una de las seis becas que la Santa Sede tenía en la Catedral de León y prosiguió sus estudios en la universidad salmantina¹⁰⁴⁸. Debió obtener el título de doctor, ya que con ese atuendo se le representa en su sepulcro¹⁰⁴⁹.

Su sepultura se halla en el muro oeste del claustro de la catedral, donde destaca por su originalidad (fig. 110), ya que el resto de enterramientos son mucho más convencionales en arcosolio o en losa simple¹⁰⁵⁰. Su estructura es sobria y geométrica, casi arquitectónica, lo que lo dota de una gran elegancia que quizá pueda relacionarse con el trabajo en metal¹⁰⁵¹. El sepulcro consiste en un arcosolio de poco relieve que cobija un arco conopial trasdosado a otro trilobulado. El arco mencionado se sustenta sobre dos ménsulas paralelepípedas rematadas con agujas decorativas adosadas al muro y está decorado con hojas de vid que conservan restos de policromía en color rojo, así como hojas de cardo o espino. Ángela Franco identifica estos elementos con la vegetación paradisíaca, aunque bien sabido es que la vid alude a la eucaristía y la hoja de cardo a las dificultades del enfrentamiento al pecado.¹⁰⁵² A ambos lados del arco conopial, en las enjutas, se sitúa una pareja de escudos heráldicos idénticos. Se trata de las armas del finado: Un castillo con tres torres almenadas, sobre cada una de las cuales hay posado un grajo, en referencia al apellido de Grajal. Los escudos también presentan restos de policromía.

Sobre el arcosolio, se ha esculpido al arcángel Miguel (fig. 111) venciendo a un dragón bastante mutilado que conserva restos de policromía en color verde. El arcángel viste armadura y manto, cuyo forro muestra vestigios del mismo color. Lleva una lanza que se halla fragmentada en la actualidad, con la que atacaba al monstruo. Su rostro es bello y sereno y presenta el característico peinado rizado del escultor.

En la luz del arco, se representa un ángel que sostiene una lápida con el epitafio del difunto. La geometría de los elementos arquitectónicos contrasta con la corpulencia y las marcadas curvas del peinado de la figura, siendo ambas características los más habituales en la producción artística de Jusquín. Se trata de un personaje de edad juvenil de rasgos refinados y buena factura. Su gesto gracioso se opone a la severidad del epitafio. Viste una túnica cuyos plegados remiten al arte gótico,

¹⁰⁴⁸ MERINO RUBIO 1974, p. 75 ; FRANCO MATA 1998, p. 481.

¹⁰⁴⁹ MERINO RUBIO 1974, p. 76.

¹⁰⁵⁰ FRANCO MATA 2004, p. 271.

¹⁰⁵¹ MERINO RUBIO 1974, p. 76 ; FRANCO MATA 1998, p. 482.

¹⁰⁵² FRANCO MATA 1998, p. 482 ; 2004, p. 272.

pero no son excesivamente rígidos. El cuello y puños de la prenda están bordados, detalle que Jusquín esculpe con verdadera delicadeza. La lápida que porta el ángel es una losa cuadrangular de gran tamaño y simetría que acentúa el carácter arquitectónico del monumento funerario. Contiene los siguientes versos en letra gótica, seguramente compuestos por el propio Grajal¹⁰⁵³:

*“Quisquis in exiguo defigis marmore vultus
 Aspice quid mu[n]di gloria vana ferat
 Canonicus legionis eram civila novi
 Jura quibus miseris patrocinar ego
 Nomen honoratum titulis et t[em]pora lauro
 Pro meritis legu[m] jam mea cinta tuli
 Heu heu tantus honos quid turba parata clientiu[m]
 Profuit extremu[m] nemo juvare potest
 Patria grajar erat nome[n] michi sorte Johan[n]es
 Mens petiit superos hic tegit ossa lapis”*¹⁰⁵⁴

Cuya traducción sería:

“Oh tú, quienquiera que seas, que pasas y contemplas la mezquina superficie de este mármol; mira dónde lleva la vanagloria del mundo. Fui canónigo de León y estudié las leyes civiles para proteger a los necesitados; un nombre cubierto de títulos y unas sienes coronadas de laurel proclaman mi amor a la Justicia. Pero, ¿para qué sirven tales honores y la multitud desolada de amigos y deudos? Nadie puede ayudarte en este trance. Mi patria fue Grajal y Juan tuve por nombre. El espíritu asciende a lo alto, mas los huesos quedan bajo la piedra.”¹⁰⁵⁵

El sepulcro incluía, además, una inscripción en la que se detallaba la fecha de la muerte. José María Quadrado la recoge de este modo: “*Obiit XXIII die octobris anno Dei. MCCCCXLVII*”¹⁰⁵⁶.

¹⁰⁵³ VILLANUEVA LÁZARO 1987, p. 333.

¹⁰⁵⁴ Transcrita por QUADRADO 1855, p. 469. Errores corregidos por MERINO RUBIO 1974, p. 78.

¹⁰⁵⁵ MERINO RUBIO 1974, p. 78.

¹⁰⁵⁶ QUADRADO 1855, p. 335.

Actualmente está parcialmente perdida, conservándose tan solo el año. Si aceptamos la transcripción de Quadrado, la fecha de la muerte del doctor Grajal sería el 23 de octubre de 1447.

Las ménsulas presentan la decoración escultórica que ofrece el componente macabro de la pieza. La de la izquierda del espectador, se apoya sobre una figura humana (fig. 112). Se trata de una representación de Juan Martínez de Grajal en vida, ataviado con muceta y birrete de doctor¹⁰⁵⁷ y vistiendo una toga ceñida a la cintura. Aparece barbado y lleva una cartela entre las manos que en la actualidad resulta ilegible, salvo por la palabra “*mors*” que la encabeza que significa muerte. Su rostro, aunque parcialmente perdido, es duro y anguloso, lo que Ángela Franco achaca al estilo propio del autor cuando trabaja piedra basta en lugar del alabastro¹⁰⁵⁸, sin embargo, también puede deberse a un deseo de representar un retrato realista del finado pues sus facciones están relativamente bien individualizadas¹⁰⁵⁹. En la ménsula contraria (fig. 113) se representa al mismo personaje, pero ya muerto de manera especular, en forma de cadáver putrefacto cubierto con una mortaja. La calavera presenta cierta precisión anatómica, lo que se advierte a pesar del estado de conservación. La mortaja deja ver una parte de su pecho y de su columna vertebral. Asoman también una esquelética mano y dos pies cruzados, de modo que la figura parece hallarse agachada o sentada, lo mismo que la representación de Grajal, para adaptarse adecuadamente al espacio disponible y para acentuar la idea especular del doble del finado muerto.

La iconografía del sepulcro tiene un marcado carácter funerario. Propongo una lectura de este conjunto en vertical y con sentido ascendente. En la parte inferior, el retrato de Grajal aludiría a la importancia creciente del retrato realista a finales de la Edad Media. Esta individualidad se subraya por la inclusión de la heráldica en el sepulcro. Su doble muerto tiene que ver con la humildad, función principal de los sepulcros de *transi*. Además, la dualidad de un cuerpo vivo y sano y un cadáver putrefacto esquelético es un recurso habitual en el arte macabro europeo. La interpretación de la figura del ángel en los sepulcros bajomedievales ha sido discutida. Algunos especialistas consideran que se trata de una representación del “ángel bueno”, sin embargo, Ángela Franco considera que se trata de un ángel en relación con la liturgia de los funerales¹⁰⁶⁰, interpretación hacia la que me inclino. También puede tratarse de un ángel psicopompo o protector del alma y guardián

¹⁰⁵⁷ VILLANUEVA LÁZARO 1987, p. 332 ; GONZÁLEZ ZYMLA, BERZAL LLORENTE 2015.

¹⁰⁵⁸ FRANCO MATA 1979, p. 85.

¹⁰⁵⁹ De esta opinión es VILLANUEVA LÁZARO 1987, p. 333.

¹⁰⁶⁰ FRANCO MATA 2014, p. 73.

que ayuda a salvarla. En la parte superior, se representa a san Miguel, que actúa como intercesor por el alma del difunto, venciendo al dragón, encarnación del diablo a la que suma su papel trascendental en el Juicio Final al ser responsable del pesaje de las almas.

Se trata de una solución única en el arte macabro peninsular y europeo. El *transi* desdoblado no se representa sobre la tapa del sepulcro, como es lo habitual, sino de manera sinóptica y de pequeño tamaño en las ménsulas. Teniendo en cuenta la originalidad del tema, seguramente el propio Grajal fuera el que eligiera la temática iconográfica, ya que el resto de sepulcros tallados por Jusquín presentan una estructura más convencional como también era la clientela que se las encargó. En cambio, el doctor Grajal era un hombre muy instruido y su sepulcro se adapta a una personalidad muy elaborada. Si el propio doctor es el que compuso los versos del epitafio, como parece probable¹⁰⁶¹, se demuestra un alto grado de participación del comitente en la obra y su implicación personal.

Ángela Franco ha apuntado que el sepulcro de Juan Martínez de Grajal guarda cierta semejanza estilística con los de la Capilla del contador Fernán López de Saldaña en el Convento de Santa Clara de Tordesillas¹⁰⁶², lo que puede significar que Jusquín se formase con Guillén de Rohan.¹⁰⁶³ Por otra parte, a pesar de su originalidad, este sepulcro dejó escasa huella. Parece que el de Don Alonso de Cartagena, en la capilla de la Visitación de Burgos¹⁰⁶⁴, tomó influencia de éste en su ángel porta epitafio, aunque sin la representación del *transi*, lo mismo que en el sepulcro de Juan López del Hospital en el claustro de la Catedral de Burgos¹⁰⁶⁵, se aprecia también una rudimentaria interpretación del epitafio.¹⁰⁶⁶

Escultura de la Muerte en la Catedral de León

En el Museo de la Catedral de León se conserva una representación de la Muerte tallada en madera (figs. 114 y 115) que se encuentra completamente descontextualizada en la actualidad. Esta

¹⁰⁶¹ Como creyó QUADRADO 1855, p. 332 y no descartó MERINO RUBIO 1974, p. 76.

¹⁰⁶² GONZÁLEZ ALARCÓN 2005, pp. 115-138.

¹⁰⁶³ MERINO RUBIO 1974, p. 75.

¹⁰⁶⁴ GÓMEZ BÁRCENA 1988, p. 50 y ss.

¹⁰⁶⁵ GÓMEZ BÁRCENA 1988, p. 97 y ss.

¹⁰⁶⁶ FRANCO MATA 1998, p. 483.

escultura, por el momento, no ha sido objeto de un estudio en profundidad y se desconoce su datación, habiendo suscitado opiniones muy distintas por parte de los especialistas. Fue vista por Manuel Gómez-Moreno¹⁰⁶⁷ y ha sido descrita en el contexto de la catedral leonesa por José María Villanueva¹⁰⁶⁸ y Ángela Franco¹⁰⁶⁹. En el contexto del arte macabro peninsular, ha sido mencionada por Juan José Martín¹⁰⁷⁰ y María José Rodríguez¹⁰⁷¹.

La escultura presenta a la Muerte como una momia descarnada. Su tamaño es levemente superior al natural, alcanzando los dos metros de altura¹⁰⁷². Viste un sudario con pliegues acartonados con el que cubre su cabeza, el cual le cae entre sus piernas, cubriendo sus genitales. La talla posee gran verismo y hay una cuidada atención al detalle. Ángela Franco considera que, por las dimensiones de su tórax, se trata de un cadáver masculino,¹⁰⁷³ sin embargo, es posible que el tamaño del torso sea simplemente la consecuencia de una ligera desproporción en la anatomía para hacerla más expresiva. Esta clase de alteraciones formales son habituales en la escultura bajomedieval que aspira a ser expresionista. A pesar de ello, la ausencia de pechos femeninos parece indicar que se trata de una muerte masculina o, cuanto menos, neutral. Según Gómez-Moreno¹⁰⁷⁴, la imagen originalmente llevaba una guadaña que en la actualidad está desaparecida. José María Villanueva Lázaro¹⁰⁷⁵ opinaba que este atributo le habría sido arrebatado posteriormente para que la imagen resultase menos tétrica, aunque no hay evidencia concreta para respaldar esta propuesta.

Esta escultura llamó ya la atención de Gómez-Moreno¹⁰⁷⁶, que, sin embargo, apenas le dedicó una línea en el *Catálogo Monumental de León* y prudentemente no ofreció aventuración alguna en cuanto a su cronología. Martín González, en cambio, consideró que pudiera tratarse de una obra de principios del XVI.¹⁰⁷⁷ Ángela Franco, por su parte, considera que la escultura es anterior, debido a la preferencia en el siglo XVI por representar un esqueleto de huesos limpios en

¹⁰⁶⁷ GÓMEZ-MORENO 1925, p. 258.

¹⁰⁶⁸ VILLANUEVA LÁZARO 1987.

¹⁰⁶⁹ FRANCO MATA 2002.

¹⁰⁷⁰ MARTÍN GONZÁLEZ 1972.

¹⁰⁷¹ RODRÍGUEZ ASTUDILLO 2007.

¹⁰⁷² FRANCO MATA 2002, p. 524.

¹⁰⁷³ FRANCO MATA 2002, p. 524.

¹⁰⁷⁴ GÓMEZ-MORENO 1925, p. 258.

¹⁰⁷⁵ VILLANUEVA LÁZARO 1987, p. 183.

¹⁰⁷⁶ GÓMEZ-MORENO 1925, p. 258.

¹⁰⁷⁷ MARTÍN GONZÁLEZ 1972, p. 277.

lugar de una momia con restos de piel y carne seca.¹⁰⁷⁸ También fundamenta su opinión en que los pliegues quebrados de estilo hispanoflamenco del sudario serían en el siglo XVI un lenguaje retardatario más acorde con el arte gótico del XV. Ambas dataciones me parecen plausibles, ya que tanto el estilo flamenco como la temática macabra perduraron hasta bien entrada la Edad Moderna, si bien, por la angulosidad de los pliegues, me inclino más hacia la datación propuesta por Ángela Franco.

En cuanto a la autoría de la obra, Villanueva Lázaro¹⁰⁷⁹ propuso que el artífice de la misma pudo ser el Maestro Jusquín. Este maestro, como ya se ha dicho, trabajó para la Catedral de León durante décadas. De su autoría es otra representación de la Muerte escultórica en esta misma catedral: la ménsula que representa el cadáver en descomposición de la tumba de Juan Martínez de Grajal ya analizada. Bajo la dirección de Jusquín, además, se realizaron las obras del claustro, durante las cuales se pintó una Muerte triunfante asociada al Santo Entierro, también ya comentado, probablemente de Nicolás Francés o de su taller siguiendo sus modelos. Teniendo en cuenta que el Maestro Jusquín se comprometió a esculpir una imagen cada año o dos años¹⁰⁸⁰, cabe la posibilidad de que esta imagen de la Muerte fuera una de las piezas que el escultor talló para la catedral. Sin descartar esta propuesta, considero que las obras en piedra de Jusquín presentan unos pliegues suaves y naturalistas y un predominio de la línea curva, por lo que cabría pensar que el autor mantendría este estilo, especialmente en un material más blando como lo es la madera. Los quebrados pliegues del sudario de esta pieza, así como la rigidez de la figura, contrastan estilísticamente con otras obras del autor, incluyendo la representación del cadáver del sepulcro de Grajal. No obstante, es posible que esta Muerte lúnea sea una obra más temprana o que su dureza de líneas sea un recurso expresivo, más afín al tema representado.

Resulta difícil comparar las tres representaciones de la Muerte conservadas en la Catedral de León, —la Muerte pintada en el claustro (fig. 108), la del sepulcro de Grajal (fig. 113) y la tallada en madera (figs. 114 y 115)— por su disparidad de soportes y tamaño, aunque reflejan un mismo sentimiento de la muerte en la sede episcopal. Esta escultura exenta de la Muerte cubre su cabeza con el sudario, mientras que las otras dos se envuelven en él de distinta manera. El cadáver del sepulcro

¹⁰⁷⁸ FRANCO MATA 2002, p. 524.

¹⁰⁷⁹ VILLANUEVA LÁZARO 1987, p. 183.

¹⁰⁸⁰ MERINO RUBIO 1974, pp. 28 y 36. Documento transcrito en el mismo volumen, p. 346.

de Grajal carece de atributos concretos, mientras que la Muerte pintada lleva una larga pica y un reloj de arena. El atributo que portaba la Muerte de madera ha desaparecido, pero, por el gesto de la mano, parece tratarse de un elemento fino y alargado, siendo coherente que fuera una guadaña.

En lo tocante a la contextualización de la pieza, Martín González¹⁰⁸¹ consideró que la escultura pudo formar parte de un conjunto escultórico funerario, opinión que merece crédito, teniendo en cuenta que la gran mayoría de obras macabras conservadas en la Península Ibérica están ligadas a ámbitos funerarios. Ángela Franco matizó que la talla pudiera estar en relación, de algún modo, con el drama litúrgico¹⁰⁸². La autora consideró, además, que la pieza representaría no a la Muerte personificada, sino al muerto, componente de una Danza de la Muerte u de otro tema macabro. La ausencia de un atributo impide confirmar o desmentir si es la Muerte o el muerto. La autora propuso que la figura debía hacer pareja, al menos, con otra talla, ya que esta imagen aislada carece de sentido. Aunque estoy de acuerdo con el hecho de que la escultura perteneciera a un programa iconográfico más amplio, no creo que ello implique necesariamente que se trate de un muerto individualizado, considero que, dependiendo del resto del programa del que formase parte, podría tratarse de un muerto o de la Muerte personificada, como es el caso de otras representaciones del mismo tema en la Península¹⁰⁸³. Tampoco se ha de descartar que la imagen se trate de un *transi* o imagen de la muerte triunfante individual.

La posible relación de esta obra con el ámbito funerario y el teatro la vinculan necesariamente con la representación de la Muerte esculpida por Gil de Ronza para la capilla funeraria del Deán Diego Vázquez de Cepeda en el desaparecido Monasterio de San Francisco de Zamora, custodiada en la actualidad en el Museo de Escultura de Valladolid de la que se hablará luego. Gracias a haberse conservado el testamento del mencionado deán, es posible conocer el proyecto escultórico de su sepulcro en detalle. La capilla funeraria de Zamora estaba formada por once nichos de grandes dimensiones, cobijando cada uno un conjunto escultórico lúgubre de tamaño natural, representando distintas escenas de un mismo drama litúrgico¹⁰⁸⁴. El sentido de esta obra tiene un marcado componente escenográfico, ya que los episodios esculpidos eran representados habitualmente en el

¹⁰⁸¹ MARTÍN GONZÁLEZ 1972, p. 277.

¹⁰⁸² FRANCO MATA 2002, pp. 202 y 524.

¹⁰⁸³ Cabe citar la muerte de la Capilla Dorada de la catedral de Salamanca y la que talló el escultor Gil de Ronza para la capilla del deán Diego Vázquez de Cepeda, por tratarse de imágenes de la Muerte talladas en madera a caballo entre el arte medieval y renacentista.

¹⁰⁸⁴ Vid. RIVERA DE LAS HERAS 1998 ; PEREDA ESPESO 1994.

drama litúrgico. La Muerte de León y la de Gil de Ronza, además, presentan ciertas similitudes, lo que sugiere que ambas pudieron derivar de un mismo tronco común. Se trata de dos tallas en madera de tamaño natural que personifican a la Muerte en forma de momia en proceso de putrefacción. En ambos casos, se cubren con un sudario que oculta su entrepierna. La escultura zamorana porta un cuerno que sostiene hacia abajo, mientras que la de León se muestra en actitud de llevar un objeto en la mano, hoy desaparecido que, aunque podría ser una guadaña, también podría ser un cuerno. La obra de León, no obstante, es de calidad inferior. Su anatomía no es tan perfecta y el autor no logra el nivel de detalle conseguido por Gil de Ronza en la imagen de Zamora. La talla de León, además, presenta una rigidez en los plegados y en la propia figura que contrastan con el dinamismo de la análoga. Otra diferencia entre ambas obras es que la Muerte leonesa no presenta gusanos o serpientes sobre su cuerpo putrefacto, siendo, por ello, algo más serena, a diferencia de la que procede del monumento funerario del deán Cepeda. La de León, además, cubre su cabeza con la mortaja, mientras que la Muerte de Gil de Ronza muestra su cráneo descubierto. Es difícil precisar hasta qué punto hubo una influencia directa de una obra sobre la otra y cuál es anterior, su similitud se debe, en realidad, a un ambiente cultural común. La cercanía geográfica de León y Zamora hacen factible que la imagen de León, hoy aislada y descontextualizada, pudiera, en algún momento, haber formado parte de un conjunto funerario de fuerte componente escenográfico, similar al de la capilla funeraria del Deán Diego Vázquez de Cepeda, si bien menos espectacular.

Sepulcro del abad Don Juan Álvarez de Valdesalce

En el claustro de San Isidoro de León se halla un suntuoso sepulcro de mármol con una interesante iconografía que incluye la representación de una calavera en bajorrelieve. Se trata del sarcófago de Juan Álvarez de Valdesalce (fig. 116), el sepulcro más opulento de los abades de la colegiata. El sepulcro no ha suscitado un gran interés. Describen el sepulcro Castrillón y Redondo¹⁰⁸⁵ descubridores de la pieza. En el contexto de la arquitectura leonesa, la pieza es descrita por Díaz-

¹⁰⁸⁵ CASTRILLÓN, REDONDO 1886.

Jiménez¹⁰⁸⁶, Merino Rubio¹⁰⁸⁷ y Franco Mata¹⁰⁸⁸. En cuanto a su iconografía macabra, es mencionado por Rodríguez Astudillo¹⁰⁸⁹. Fue descubierto en 1885 por López Castrillón e Inocencio Redondo, en unas exploraciones realizadas en el templo auspiciadas por la Comisión de Monumentos. El descubrimiento de unos sepulcros macizados en el muro se publicó en 1886 en el *Boletín de la Real Academia de la Historia*¹⁰⁹⁰. Se trataba de un conjunto de sarcófagos de abades de entre los siglos XII y XIV, procedentes de distintos lugares del claustro, que habían sido trasladados a esta zona con motivo de unas obras llevadas a cabo en el siglo XIV sin descartar que haya habido otras reordenaciones espaciales por terceros. Los huesos aparecieron descolocados: algunos sepulcros contenían restos óseos que incluían varios cráneos mientras que otros carecían de ellos. Esto llevó a los autores a considerar que los cuerpos debieron ser profanados durante la ocupación francesa en 1808¹⁰⁹¹. El sepulcro de Valdesalce fue hallado en la esquina sureste del claustro. Originalmente se encontraría en el interior del templo, al lado del Evangelio del altar de Nuestra Señora de las Angustias¹⁰⁹².

Juan Álvarez de Valdesalce fue abad de la comunidad de Benedictinos de Sahagún entre 1457 y 1483, año en que renunció¹⁰⁹³. Fue el vigésimo cuarto abad de la abadía y el primero proveniente del clero secular.¹⁰⁹⁴ Su nombre aparece con frecuencia en la documentación, por lo que parece que fue un abad muy activo¹⁰⁹⁵. Sabemos de él gracias a la documentación conservada en el archivo de San Isidoro de León¹⁰⁹⁶, en la que se explica que alcanzó la dignidad de abad tras la renuncia de su precursor, Fernando, en 1457¹⁰⁹⁷. Álvarez de Valdesalce obtuvo el abadiato de mano del Papa por petición del Rey Enrique IV, del que fue confesor. Tomó el hábito benedictino siendo ya un anciano. Durante su capellanía, varios señores ocuparon tierras que pertenecían a la iglesia y los reyes no impartieron la justicia necesaria. Ante la incapacidad de hacerles frente, Valdesalce decidió rendir

¹⁰⁸⁶ DÍAZ-JIMÉNEZ 1917.

¹⁰⁸⁷ MERINO RUBIO 1974.

¹⁰⁸⁸ FRANCO MATA 1998.

¹⁰⁸⁹ RODRÍGUEZ ASTUDILLO 2007.

¹⁰⁹⁰ CASTRILLÓN, REDONDO 1886.

¹⁰⁹¹ MERINO RUBIO 1974, p. 187.

¹⁰⁹² CASTRILLÓN, REDONDO 1886, pp. 354-355 ; MERINO RUBIO 1974, p. 187.

¹⁰⁹³ CASTRILLÓN, REDONDO 1886, p. 354 ; DÍAZ-JIMÉNEZ 1917, p. 17.

¹⁰⁹⁴ Según documentación transcrita por MERINO RUBIO 1974, p. 380.

¹⁰⁹⁵ FRANCO MATA 1998, p. 463.

¹⁰⁹⁶ Códice XCII, cap. XVI, fols 22r y 22v.

¹⁰⁹⁷ MERINO RUBIO 1974, p. 380.

el monasterio a Don Juan de León, clérigo secular, en 1483¹⁰⁹⁸. Juan de León era un personaje muy influyente por sus grandes rentas lo que suponía que tuviera la capacidad para devolver a la abadía a su esplendor perdido.

El sepulcro del abad es de mármol y sobre su tapa se halla la escultura yacente del finado vestido como abad, con capa pluvial, casulla, manípulo, estola y mitra¹⁰⁹⁹. Tiene las manos cruzadas con guantes y anillos. Se trata de una imagen de estilo hispano flamenco, de buena ejecución, aunque su cara y pies están muy dañados.

El frontal de la caja presenta una decoración tripartita. En el registro izquierdo, se representa el monograma del nombre de Jesús en griego, el IHS, en letra gótica de gran tamaño¹¹⁰⁰. Esto alude a la importancia del nombre de Cristo en la Baja Edad Media peninsular. En el centro, está tallado el escudo del abad con bordura de espas¹¹⁰¹, consistente en un jarro de azucenas sobre una fuente y, a los lados, dos leones empinados contra dos árboles. Sobre este, hay una filacteria con la siguiente inscripción: “*O s[an]c[t]e Isidore p[ro] corte ora p[ro] me.*”¹¹⁰²

La calavera que aporta el componente macabro está a la derecha del frontal del sarcófago. Se trata de un bajorrelieve carente de volumen, lo que le da un aspecto plano propio de la talla biselada. El cráneo se presenta ante el espectador de tres cuartos y ligeramente inclinado. Conserva la quijada, que está cerrada, dando la sensación de que la mandíbula está apretada. Las cuencas oculares están talladas con más profundidad que el resto de la imagen. Castrillón y Redondo, en 1886, recogen como legible un epígrafe alrededor de la calavera que rezaba: “...TAL SERÁS : FAS BIEN : TAL FALLARÁS”¹¹⁰³ y que hoy no se puede leer. Se debe entender con el mismo sentido de caducidad de la vida que el mensaje que los muertos dan a los vivos en el encuentro, invitando a quién lo vea a llevar una vida ordenada. No deja de ser una imagen especular.

¹⁰⁹⁸ “...Viendo pues el dicho D Juº Aluarez su impotencia y pocas fuerzas pº lo defender y rrecobrar por su persona y viendo que por justiº tampoco allaua rremedio acordo rrenunciar a la Abbadia en fauor de D Juan de Leon clerigo secular Dean de Toledo Thesorero de Leon Mayordomo Mayor del Cardenal D Pero Goçalez de Mendoza y Priuado de los Chatolicos Reyes D Ferndo. y D Isabel que entonces començaban a Reynar, porque era home. de mucha rrenta y ualor, natural de esta ciudad y deudo de S Isidro y rrenuncio la Abbadia en su fauor confiando que por concurrir en el las calidades sobredichas restauraria esta casa en sus rrentas y la ordenaria en seruiº de Dios porque como todo el Reyno andaua de muchos tpos antes sin justiº tambien las rreligiones andavan algo fuera de los limites deuídos y reglares”. MERINO RUBIO 1974, p. 380.

¹⁰⁹⁹ FRANCO MATA 1998, p. 464.

¹¹⁰⁰ RÉAU 2000, p. 33.

¹¹⁰¹ MERINO RUBIO 1974, p. 189.

¹¹⁰² FRANCO MATA 1998, p. 464.

¹¹⁰³ CASTRILLÓN, REDONDO 1886, p. 355.

Bajo la imagen del yacente está el epitafio, transcrito por Franco Mata, que no deja dudas sobre la identidad del finado:

“Reverendo señor don Johan Aluarez abad desde mon[nasteri]o capellan e del co[n]seio de los Rei e Reina n[uest]ros señores otsi fve en lo [e]spirit[ua]l e t[em]poral diligente reparador de los pobres co[n]solador et de los nobles e virtuosos amador et despv[e]s de [no se anotó el número] años de sv vtile presidencia la a[n]i[m]a a n[uest]ro señor enbio et so esta tu[m]ba el sepvltar se mando”¹¹⁰⁴

El hecho de que no se incluya en el sepulcro la fecha exacta de la muerte, indica que este fue encargado en vida, quizá entre 1476 y 1483¹¹⁰⁵ y que debía ser retallado el epígrafe añadiendo en la caja epigráfica la datación. Por este motivo, es probable que fuera el propio abad el que escogiera la iconografía que debía decorar la caja de su sepulcro. Incluso como advertencia a sí mismo, que se vería en forma de calavera tal y como iba a ser, y yacente, dormido, como esperando la resurrección. Ángela Franco considera posible que la imagen se completara con un arcosolio,¹¹⁰⁶ aunque no es posible saberlo con certeza.

Salamanca

Capilla Dorada de la Catedral de Salamanca

La capilla de Todos los santos, también llamada Capilla Dorada por el abundante uso de pan de oro que en ella se hace, es la segunda capilla hornacina del lado de la epístola en la Catedral Nueva de Salamanca (fig. 117). Fue construida por Juan de Álava, conservando aún características del arte gótico en su fase tardía. Su decoración resulta muy singular por su abigarramiento y riqueza iconográfica tendente al *horror vacui*, ya que presenta ciento diez esculturas individuales de bulto

¹¹⁰⁴ FRANCO MATA 1998, p. 463 añadió las letras faltantes entre corchetes.

¹¹⁰⁵ MERINO RUBIO 1974, p. 189.

¹¹⁰⁶ FRANCO MATA 1998, p. 464.

redondo decorando sus paredes, entre las cuales hay una representación de la Muerte abrazada a un ataúd.

María José Rodríguez¹¹⁰⁷ ha analizado el espacio en relación con el arte macabro y las postrimerías. La misma autora ya había hablado de la obra que a nosotros nos ocupa en el contexto del arte macabro en su tesis doctoral¹¹⁰⁸. Las esculturas de la capilla han figurado en exposiciones de la fundación *Las edades del hombre*, lo que ha motivado su inclusión en catálogos¹¹⁰⁹. La capilla en conjunto ha sido estudiada por Ana Castro¹¹¹⁰. María José Redondo¹¹¹¹ se ha referido a la capilla funeraria de Palenzuela en el contexto de la escultura funeraria. La capilla ha sido incluida en obras de temática variada como la de Fernando Chueca¹¹¹², que aporta documentación relativa a la construcción de las capillas; José María Azcárate¹¹¹³ o Julio González¹¹¹⁴.

El 22 de agosto de 1524, Francisco Sánchez de Palenzuela, arcediano de Alba, compró al cabildo de la Catedral de Salamanca la segunda capilla de la catedral, que debía alojar su enterramiento, y obtuvo el permiso para decorar este espacio¹¹¹⁵. Menos de una semana después de la firma del contrato comenzó la decoración de la capilla que, hasta el mes de diciembre de 1524, corrió a cargo de un enigmático “maestre Gil ymaginario”¹¹¹⁶, natural de Zamora, que Gómez-Moreno identificó con Gil de Ronza¹¹¹⁷. Rivera de las Heras, sin embargo, ha desmentido esta atribución, atendiendo a los rasgos estilísticos propios del artista, diferentes de los de Ronza, opinión que suscribo¹¹¹⁸. La capilla figura en la documentación hasta agosto de 1525¹¹¹⁹ como el lugar donde trabajaba el maestro Gil, se registran pagos también a un maestre Diego y a otros entalladores franceses cuyos nombres no han llegado a nosotros, lo que parece lógico teniendo en cuenta el

¹¹⁰⁷ RODRÍGUEZ ASTUDILLO 2009.

¹¹⁰⁸ RODRÍGUEZ ASTUDILLO 2007.

¹¹⁰⁹ Es el caso de VV.AA. 1988 ; 1993.

¹¹¹⁰ CASTRO SANTAMARÍA 1994a.

¹¹¹¹ REDONDO CANTERA 1987.

¹¹¹² CHUECA GOITIA 1951.

¹¹¹³ AZCÁRATE RISTORI 1958.

¹¹¹⁴ GONZÁLEZ MONTAÑÉS 2002.

¹¹¹⁵ “con facultad de poder poner rretulos e armas e las otras cosas e adornamientos que él bien visto sean”. VV.AA. 1993, p. 118.

¹¹¹⁶ VV.AA. 1993, p. 118.

¹¹¹⁷ GÓMEZ-MORENO 1931, p. 45 ; 1967, p. 205 ; AZCÁRATE RISTORI 1958, p. 95 ; VV.AA. 1993, pp. 117-122 ; CASTRO SANTAMARÍA 1994a, pp. 286-287 ; PEREDA ESPESO 1994.

¹¹¹⁸ RIVERA DE LAS HERAS 1998, p. 104.

¹¹¹⁹ VV.AA. 1993, p. 118 ; RODRÍGUEZ ASTUDILLO 2009, p. 151.

volumen de esculturas que la decoraban¹¹²⁰. El trabajo escultórico, por tanto, se realizó entre 1523 y 1525¹¹²¹ y debió ser frenético, teniendo en cuenta que en tan solo dos años se finalizaron todas las esculturas y los sepulcros. La coherencia estilística de este espacio dentro de la catedral es muy evidente.

La capilla conserva una inscripción en la que se lee: “CAPILLA DEL S. DON FRANCISCO SÁNCHEZ DE PALENCUELA PROTONOTARIO APP ARCEDIANO DE ALVA CANONIGO DESTA IGLIA ACABOSE ANO DE IUdxxIII”, lo que adelanta la fecha de finalización a 1523, aunque también puede tratarse de la fecha de conclusión de la obra arquitectónica o simplemente la de consagración del altar¹¹²². A parte del promotor del recinto funerario, Francisco Sánchez de Palenzuela, la Capilla Dorada sirve de morada eterna para sus padres: Diego Sánchez de Palenzuela e Isabel Sánchez de Palenzuela, muertos en 1502 y 1523 respectivamente, así como a sus sobrinos, el canónigo Martín de Palenzuela y su hermano, el doctor Don Antonio Sánchez de Palenzuela¹¹²³.

Arquitectónicamente hablando, la capilla se articula a través de dos hornacinas abiertas en el muro central y una hornacina en cada uno de los dos muros laterales, todas ellas rematadas en arcos carpaneles. La decoración escultórica proyectada en su interior resulta tradicional, perviviendo el estilo gótico frente a las formas clásicas, a pesar de que el comitente de la obra hubiera residido en Roma y conociese los logros del Renacimiento. Se trata, por tanto, de una opción estética¹¹²⁴. Preside el complejo un retablo escultórico con fondo pictórico añadido tardíamente¹¹²⁵, seguramente sea de la mano de Juan de Gante (fig. 118)¹¹²⁶. Representa una crucifixión de gran tamaño, cuya cruz surge de la cátedra de san Pedro. Flanquean la composición sendas esculturas de la Virgen y san Juan Evangelista.

Los sepulcros responden a distintas tipologías. El de Francisco Sánchez de Palenzuela (fig. 118) muestra al yacente acodado sobre el lecho fúnebre, postura de gran predicamento en los

¹¹²⁰ VV.AA. 1993, p. 118.

¹¹²¹ RODRÍGUEZ ASTUDILLO 2009, p. 149.

¹¹²² VV.AA. 1993, p. 118.

¹¹²³ RODRÍGUEZ ASTUDILLO 2009, p. 152.

¹¹²⁴ VV.AA. 1993, p. 121.

¹¹²⁵ VV.AA. 1993, p. 118.

¹¹²⁶ VV.AA. 1993, p. 118 ; CASTRO SANTAMARÍA 1994a, p. 290.

sepulcros gallegos medievales poco habitual en el ámbito artístico salmantino¹¹²⁷. Redondo Cantera vió cierta similitud con la postura del doncel de Sigüenza¹¹²⁸. Como aquel, Palenzuela se representa, además, leyendo un libro que está abierto sobre su regazo, en una actitud piadosa. Se trata de una obra de gran suntuosidad, los artífices representaron en detalle las vestiduras y el rostro del finado que es un retrato muy fiel al modelo real, perfectamente individualizado. La figura se recorta sobre un fondo pictórico que representa a la Virgen del Popolo, considerado una *vera icona* del retrato de María¹¹²⁹. El frontal del sepulcro muestra dos ángeles de gusto medieval portando una cartela que identifica al finado, y recoge la fecha de realización de la obra: “SEPULTURA DEL MAGNIFICO E MUY REVERENDO SENOR DON FRANCISCO SANCHEZ DE PALENCUELA PROTONOTARIO APOSTOLICO Y ARCEDIANO DE ALVA I CANONIGO DESTA SANTA IGLESIA EL QUAL MANDO HAZER ESTA CAPILLA E LA DOTO I SE ACABO EN EL AÑO DE LA ENCARNACION DE NRO SALVADOR IHU XPO DE MIL E QUINIENTOS E VEINTE E QUATRO AÑOS FALLECIO A XV DE ABRIL AÑO DE MIL E DE E XXX”¹¹³⁰. Se suceden, a continuación, varios registros de decoración en grutesco y cuatro medios leones en los que se asienta el sepulcro. Sobre el sepulcro, hay un retrato pictórico de Palenzuela que tiene un gran parecido con su efigie funeraria. De acuerdo con el testamento, el sepulcro debía estar ya terminado en 1530, fecha de la muerte del fundador¹¹³¹.

Los restos de los padres del fundador, Diego e Isabel Sánchez de Palenzuela, se hallan en el nicho contiguo al de su hijo (fig. 118), aunque la tipología de su sepulcro es distinta. Los finados se representan como figuras orantes, arrodillados, seguramente para facilitar la inclusión de varias figuras sobre la tapa del mismo sepulcro¹¹³². Van acompañados de su hijo, también orante, representado como un niño pequeño, lo que alude a su piedad filial¹¹³³. El padre porta una espada y la madre lleva un rosario y la cabeza velada. Probablemente se deban a la misma mano que las figuras de Adán y Eva que decoran los muros¹¹³⁴. A los lados de las esculturas, en bisel y bajo dos calaveras

¹¹²⁷ REDONDO CANTERA 1987, p. 131.

¹¹²⁸ AZCÁRATE RISTORI 1974 ; REDONDO CANTERA 1987, p. 131.

¹¹²⁹ RÉAU 2000, p. 76 y s.

¹¹³⁰ Transcrito por REDONDO CANTERA 1987, p. 287.

¹¹³¹ De acuerdo con CASTRO SANTAMARÍA 1994a, p. 287.

¹¹³² REDONDO CANTERA 1987, p. 129.

¹¹³³ Según REDONDO CANTERA 1987, p. 135.

¹¹³⁴ VV.AA. 1993, p. 121.

alusivas a la caducidad de la vida y la vanidad del mundo, se desarrolla la inscripción que permite identificar a los orantes¹¹³⁵.

En el muro izquierdo se sitúa un pequeño coro (fig. 119) que impidió la colocación de unas sepulturas tan desarrolladas como las anteriores, por lo que Martín de Palenzuela y Antonio Sánchez de Palenzuela¹¹³⁶ se enterraron bajo lápidas sepulcrales colocadas verticalmente en el muro. Las efigies de ambos son muy planas y estáticas. En ambos casos visten hábito religioso y bonete. Estos sepulcros carecen de policromía, a excepción de algunos detalles.

El resto del espacio mural está cuajado de estatuas de piedra policromada y dorada dispuestas sobre ménsulas historiadas, representando a los patriarcas, las virtudes y varios santos. Chueca consideró este sistema decorativo como pueril, sin embargo, es tan solo una adaptación a las limitaciones espaciales evidentes de la capilla¹¹³⁷. Sobre el Calvario, a ambos lados del espacio mural, se representa una Anunciación con las figuras del arcángel Gabriel y la Virgen. En el centro, un poco elevada, se encuentra la imagen de Dios Padre presidiendo la escena. A los lados del retablo escultórico corren dos filas de esculturas bajo dosel, representando distintos santos. Entre ellas destaca, por tener un tamaño algo mayor, la imagen de Cristo atado a la columna.

Las esculturas del muro central se dividen en tres registros (fig. 120). En el inferior y sobre los pináculos que flanquean los arcos del muro central, que están a la misma altura, se representan las sibilas bajo doseletes. No tienen estos personajes un sentido clásico, sino medieval, como visionarias de la llegada de Cristo, por lo que se asocian a las *arma christi* y se atiende a representar los plegados de la ropa acuchillados con pliegues almidonados. Sus nombres aparecen distorsionados, pero perfectamente reconocibles¹¹³⁸. El registro superior tiene algunos santos varones, entre ellos san Roque, el protector contra la peste. Se representa asimismo a Adán y Eva y la Muerte personificada. Esta aparece como cadáver en descomposición redivivo. Destaca por encontrarse dentro de una profunda hornacina, siendo la única de las figuras que no se halla sobre una ménsula. Como atributo, porta un ataúd abierto, excesivamente pequeño y estrecho teniendo en cuenta el cánón de las figuras,

¹¹³⁵ Las inscripciones se hallan transcritas en REDONDO CANTERA 1987, p. 287.

¹¹³⁶ Las inscripciones de sus sepulcros han sido transcritas por REDONDO CANTERA 1987, p. 287.

¹¹³⁷ CHUECA GOITIA 1951, p. 44.

¹¹³⁸ VV.AA. 1993, p. 120.

que alude a una Muerte sepulturera (fig. 121)¹¹³⁹. Con la mano izquierda, levanta el sudario que le cubre la cabeza. Este está decorado con franjas horizontales negras y ocre alternas sobre fondo blanco. Su boca se tuerce en una mueca y se aprecia que le faltan algunos dientes. Conserva aún los globos oculares, algo no demasiado habitual en las representaciones de este tipo. Los ojos, sin embargo, están negros y arrugados como si se estuvieran degradando junto a la propia carne. La piel se extiende sobre sus huesos en pliegues apergaminados. Se trata de un cadáver femenino¹¹⁴⁰, sus senos reseco son perfectamente reconocibles a pesar de la descomposición. Sobre sus genitales, lleva un batracio, asimilándola a la representación de la lujuria. Encarna la visión medieval de la mujer como incitadora al pecado de la carne y su cercanía a Eva resulta muy reveladora puesto que a través de Eva se introduce el pecado en el mundo, y con él la muerte, siendo, por ello, madre de vida y muerte, una naturaleza que puede hacerse extensiva a la mujer en general puesto que al parir hijos les condena al hado cierto de morir. En todo caso, su presencia recuerda la proximidad de la muerte y la importancia de llevar una vida alejada del pecado. Este mensaje queda reflejado en la inscripción situada bajo el nicho: “*memento mori*”: “recuerda que tienes que morir”.

El cadáver podría asociarse a las imágenes de Adán y Eva, no demasiado lejanas, cuyo pecado conminó a los seres humanos a la muerte.¹¹⁴¹ Las figuras de los primeros padres en la capilla son dos esculturas de gusto relacionable con lo clásico en las que hubo cierto interés por representar un desnudo anatómicamente correcto. Se cubren con la hoja de parra, demostrando que ya han pecado. Se sitúan en la zona superior y miran hacia el cielo, implorando la redención¹¹⁴². Se vinculan con los personajes de Hércules y Venus de cuyos modelos asumen la anatomía, ya que Adán se apoya en una clava, lo mismo que el héroe, y Eva en una columna, igual que la diosa¹¹⁴³. Esto hace que se asemejen a las esculturas de estos personajes mitológicos presentes en la fachada de la Universidad de Salamanca¹¹⁴⁴. El registro superior está compuesto por santos y patriarcas del Antiguo Testamento. Enmarcan este lienzo mural dos filas verticales de figuras bajo dosel representando santos.

¹¹³⁹ RODRÍGUEZ ASTUDILLO 2009, p. 152 y ss. establece una relación con la Muerte de Santa María de Cuiña, que presenta también un ataúd junto a otras herramientas de enterramiento. Ambas se encuentran, además, en la zona del Evangelio.

¹¹⁴⁰ REDONDO CANTERA 1987, p. 223 ; CASTRO SANTAMARÍA 1994a, p. 288 ; RODRÍGUEZ ASTUDILLO 2009, p. 156.

¹¹⁴¹ RODRÍGUEZ ASTUDILLO 2009, p. 156.

¹¹⁴² VV.AA. 1988, p. 47.

¹¹⁴³ VV.AA. 1993, p. 120 ; CASTRO SANTAMARÍA 1994a, p. 288.

¹¹⁴⁴ VV.AA. 1988, p. 47 ; 1993, p. 120.

En el muro lateral, en los remates de los pináculos, se representan las virtudes cardinales y teologales bajo dosel, indicando precisamente aquellas que adornaban la personalidad de Palenzuela. Al igual que en el muro central, la decoración se constituye en tres registros de esculturas individuales que representan santos. Destacan en este lienzo mural las imágenes de san Jorge y Santiago Matamoros, ambas ecuestres, que flanquean el arco conopial. Se distingue, además, la figura de san Miguel. Completan la decoración los escudos heráldicos de la familia, que se repiten por todo el espacio. Algunos de ellos incluyen las borlas arzobispales, ya que Francisco Sánchez de Palenzuela pretendió ostentar la dignidad de arzobispo de Corinto¹¹⁴⁵.

En el testamento de Palenzuela, del 6 de abril de 1530¹¹⁴⁶, invoca a los santos y santas y ruega a la Virgen como abogada para que su alma no perezca en la segunda muerte: “a Dios todopoderosos, criador del çielo e de la tierra, que la crió, compró e remedió por su preçiosa sangre, e a su gloriosíssima madre Sancta María siempre Virgen e a Señor Sant Miguel ángel a los bienaventurados apóstoles Sant Pedro e Sant Pablo e a todos los Sanctos y Sanctas de la corte triunfante çelestial, e invoco la misericordia de Dios omnipotente, el qual por su ynfinita bondad e clemeçia aya misericordia de mi ánima, suplícole que la quiera llevar a la su sancta gloria con los sus sanctos vienabenturados, e ruego e pido por merced a la Virgen Sancta Maria su madre, a quien siempre tuve e tengo por abogada e señora, e a Señor Sant Miguel ángel que me la guíe e lleve a buen lugar e sean rogadores por ella”. Aunque los ruegos a todos los santos eran relativamente frecuentes en los testamentos medievales, es posible que, en este caso, sean determinantes con relación a la iconografía de la capilla. De hecho, se hallan similitudes entre el testamento y la forma de ordenar el programa iconográfico de la capilla, además, en la representación de la Santa Sangre de Cristo a través de la Crucifixión, la cual redime el pecado de desobediencia de Adán y Eva, las figuras de la Virgen y san Miguel, así como las de san Pedro y san Pablo.

En conjunto, parece que el espacio evoca el Paraíso, conseguido a través del sacrificio de Cristo, poblado por los santos y personajes del Antiguo Testamento salvados por Jesús formando la Corte Celeste. La decoración estrellada de la bóveda también es reminiscencia del espacio celestial al que se aspira. Rodríguez Astudillo¹¹⁴⁷ propone que el sentido de la capilla pudiera ser el de no temer

¹¹⁴⁵ VV.AA. 1993, p. 120 ; CASTRO SANTAMARÍA 1994a, p. 289.

¹¹⁴⁶ VV.AA. 1993, p. 120 ; CASTRO SANTAMARÍA 1994a, pp. 288-289 ; RODRÍGUEZ ASTUDILLO 2009, p. 157.

¹¹⁴⁷ RODRÍGUEZ ASTUDILLO 2009, p. 157.

la muerte si se sigue el ejemplo de Jesús, aunque, en mi opinión, la presencia de la muerte, en este caso, es poco tranquilizadora. Se trata más bien de una advertencia coherente con el “*memento mori*” de la filacteria.

Es difícil hablar de un programa iconográfico unitario, ya que las esculturas de los santos pretenden mostrar una variedad y abundancia, relacionada más con el *horror vacui* que con enviar un mensaje concreto. El deseo de Palenzuela era encomendarse a sí mismo y a su familia a estos santos como intermediarios por la salvación de sus almas. La representación de la Muerte, por su protagonismo y singularidad al colocarse en una hornacina, así como por no tratarse de un personaje bíblico, parece obedecer a una intencionalidad más concreta. Estamos ante un *memento mori*, que recuerda a los vivos que han de vivir según el ejemplo de Cristo, cuyo sacrificio está plasmado en el retablo escultórico, para poder salvar el alma. La capilla se encuentra en espacio que conecta la Catedral Vieja con la Catedral Nueva, lo que la hacía muy visible a los miembros del cabildo cuando pasaban al coro.

Fachada del edificio de las Escuelas Mayores de la Universidad de Salamanca

La portada de la Universidad de Salamanca responde a la tipología de la fachada rejera (fig. 122). Se ha convertido en ejemplo prototípico del plateresco por estar cuajada de relieves con un marcado *horror vacui* que en cada cuerpo crecen en volumetría y se vuelven más exentos hasta culminar en esculturas en bulto redondo en la parte superior de la crestería. La decoración se planteó para ser vista de cerca, ya que el edificio antes estaba ubicado en una calle estrecha y no existía la plaza. Es por este motivo que algunas de las figuras pueden parecer en la actualidad algo achatadas o desproporcionadas, especialmente las del cuerpo superior¹¹⁴⁸.

El programa iconográfico de la fachada ha sido ampliamente estudiado, lo que ha llevado a una gran disparidad de opiniones entre los especialistas respecto a su significado y lectura de conjunto. Manuel Gómez-Moreno dio una breve descripción de la fachada, identificando algunos temas¹¹⁴⁹. José Camón ahondó en las representaciones de la fachada¹¹⁵⁰. Diego Angulo fue el primero

¹¹⁴⁸ FLÓREZ MIGUEL 2004, p. 21 y ss.

¹¹⁴⁹ GÓMEZ-MORENO 1967.

¹¹⁵⁰ CAMÓN AZNAR 1945 ; 1953 ; 1970.

en estudiar la portada como un todo iconográfico¹¹⁵¹. Las interpretaciones más relevantes sobre el programa iconográfico de la fachada son la de Santiago Sebastián y Luis Cortés¹¹⁵², Enrique Sánchez¹¹⁵³, Paulette Gabaudan¹¹⁵⁴, Felipe Pereda¹¹⁵⁵ y Cirilo Flórez¹¹⁵⁶, aportando todos ellos nuevas interpretaciones iconográficas. Juan Francisco Esteban¹¹⁵⁷ hace un estado de la cuestión crítico sobre la iconografía de la fachada y aporta su propia interpretación basándose en la historiografía anterior. Sobre la rana y la calavera de la fachada, destaca por su interés el pequeño estudio monográfico de Luis Cortés¹¹⁵⁸. Brinckmann¹¹⁵⁹ aporta información sobre uno de los temas decorativos de grutescos representados en la fachada.

De lo que no cabe duda es del espíritu plenamente humanista de su iconografía, lo que queda reflejado a través de temas mitológicos y heroicos de la Antigüedad. Completan el significado de la obra los temas representados en el patio y en la escalera¹¹⁶⁰. La idea de que la Fama es la fusión de elementos amorosos y heroicos juega un papel importante en la fachada y da sentido a la lectura de conjunto. No pretendo hacer una interpretación definitiva sobre el programa ni hacer un completo análisis historiográfico sobre la misma, sino dar una visión general del programa iconográfico para contextualizar la localización de la calavera con la rana que es el verdadero objeto de estudio.

La datación propuesta para la fachada oscila entre 1512 y 1529¹¹⁶¹ y parece que las obras empezaron en 1519 o 1520¹¹⁶². Este periodo coincide con la Guerra de las Comunidades, lo que, sin embargo, no pareció afectar el desarrollo de las obras ni a los emblemas representados la lealtad a la Monarquía. La Universidad prestó su juramento a la Comunidad hasta el final de la guerra, algo que es de cierta relevancia para el programa iconográfico de la fachada en lo tocante al respeto de derechos

¹¹⁵¹ ANGULO ÍÑIGUEZ 1952.

¹¹⁵² SEBASTIÁN LÓPEZ, CORTÉS VÁZQUEZ 1973.

¹¹⁵³ SÁNCHEZ REYES 1975.

¹¹⁵⁴ GABAUDAN 1988 ; 2018.

¹¹⁵⁵ PEREDA ESPESO 2000.

¹¹⁵⁶ FLÓREZ MIGUEL 2001 ; 2004 ; 2013.

¹¹⁵⁷ ESTEBAN LORENTE 1985.

¹¹⁵⁸ CORTÉS VÁZQUEZ 1978.

¹¹⁵⁹ BRINCKMANN 1907.

¹¹⁶⁰ Sobre el programa iconográfico de estos, *vid.* FLÓREZ MIGUEL 2004.

¹¹⁶¹ AZCÁRATE RISTORI 1958, p. 92 ; GÓMEZ-MORENO 1967, p. 234 ; PEREDA ESPESO 2000, p. 221 ; FLÓREZ MIGUEL 2001, p. 19 la datan entre 1920 y 1928. No cabe duda de que esta estaba terminada en 1529, ya que el arquitecto Juan de Álava dice en un informe lo siguiente: “*la bóveda pequeña que está sobre la puerta rica de las Escuelas*”, citado por GABAUDAN 1988 de lo que se desprende que esta estaba finalizada.

¹¹⁶² PEREDA ESPESO 2000, p. 233 GABAUDAN 1988 considera, sin embargo, que la iconografía de la fachada resulta impensable antes de 1525.

y libertades. Aunque es imposible saber el alcance del apoyo prestado a las comunidades, seguramente el de Salamanca no tuviera tanto peso como el de la Universidad de Alcalá de Henares, aunque fue suficiente como para que Carlos V depusiera al bedel por haber tomado parte en la revuelta. Azcárate ve la participación del rector Fernán Pérez de Oliva en el diseño de la fachada, que ocupó el cargo durante el curso de 1528-1529¹¹⁶³. Cirilo Flórez, considera que la idea de la fachada procede del círculo de Nebrija¹¹⁶⁴. El mismo autor propone la inspiración de la fachada en algunos libros custodiados en la biblioteca de la universidad referentes a la vida de los Césares y, especialmente, al linaje de los Antoninos¹¹⁶⁵. En cuanto a su autoría, al igual que en la Capilla Dorada, Gómez-Moreno¹¹⁶⁶ conjeturó que el artífice podía ser Gil de Ronza, sin embargo, como apuntó Rivera de las Heras¹¹⁶⁷, considero que el clasicismo de la fachada se opone al estilo marcadamente gótico del escultor distinguiendo así el diseño de su materialización. Alicia M. Cantó considera que es obra de Juan de Talavera, el mismo escultor que hizo la puerta de Santa María de Calatayud.

Volviendo a la fachada, su decoración se organiza en tres cuerpos (fig. 122). Los dos inferiores constan de cinco calles separadas por medias columnas adosadas. El tercer cuerpo consta de tres secciones, aunque carece de la división arquitectónica de los cuerpos anteriores. Todo el conjunto está enmarcado por dos medias columnas, una a cada lado de la fachada, que abarcan toda su altitud. Sobre el tercer cuerpo, se halla un remate de crestería profusamente decorado. Los dos cuerpos inferiores presentan cinco calles, mientras que el superior se divide en tres. Santiago Sebastián y Luis Cortés¹¹⁶⁸ consideran que la inspiración para esta fachada es la Casa de la Ciencia y el Vicio descrita por Filarete, por lo que conciben la fachada en dos mitades divididas longitudinalmente, cada una correspondiéndose con una de las puertas laterales de la portada. Por otra parte, Pablo de Andrés Bravo¹¹⁶⁹ da a la fachada un sentido gnóstico. Sin descartar estas hipótesis, no ahondaré en ellas por

¹¹⁶³ AZCÁRATE RISTORI 1958, p. 92. Recogido por GABAUDAN 1988.

¹¹⁶⁴ FLÓREZ MIGUEL 2001, p. 13.

¹¹⁶⁵ FLÓREZ MIGUEL 2001, p. 16 y s.

¹¹⁶⁶ GÓMEZ-MORENO 1967, pp. 234-235.

¹¹⁶⁷ RIVERA DE LAS HERAS 1998, p. 104.

¹¹⁶⁸ SEBASTIÁN LÓPEZ, CORTÉS VÁZQUEZ 1973 considerando que la fuente de inspiración para la decoración es el texto de Francesco Colonna, editado por PEDRAZA 1981.

¹¹⁶⁹ ANDRÉS BRAVO 2014.

su complejidad ya que no aportan matices sustanciales al aspecto macabro que atañe al presente estudio.

1. Primer cuerpo:

La decoración del primer cuerpo consta de abigarrados elementos decorativos en forma de grutescos en las cuatro calles laterales separadas por medias columnas. Brinckmann descubrió que uno de estos paneles está inspirado en el grabado *Victoria Augusta* de Nicoletto Rosex de Módena¹¹⁷⁰. La calle central, más ancha que las demás, presenta un medallón dentro del cual se representa un retrato de los Reyes Católicos según perfiles numismáticos contrapuestos (fig. 123). Este retrato es el único tema de la portada en cuya identificación están de acuerdo todos los especialistas. Sobre la figura de Fernando, situada a la izquierda del espectador, se representa el yugo; mientras que sobre la de su esposa aparecen las flechas. Una inscripción en griego rodea el medallón, su traducción es la siguiente: “Los reyes a la universidad y esta a los reyes”¹¹⁷¹, seguida de los nombres de ambos. Los reyes empuñan un mismo y único cetro, aludiendo a su gobierno conjunto, y se dan la mano en un gesto afectuoso. Para la fecha en que se labró este relieve, los Reyes Católicos estaban muertos. En el contexto de la Guerra de las Comunidades esta representación es casi una declaración de intenciones añorando con melancolía la idea de buen gobierno de Fernando e Isabel que se apoyó en los criterios técnicos y asesoramiento local de los expertos en Derecho de la Universidad de Salamanca.

2. Segundo cuerpo:

Las tres calles centrales de este cuerpo se decoran con blasones (fig. 124): El central muestra las armas de Carlos I, el izquierdo representa el águila bicéfala con ambas cabezas coronadas y el de la derecha muestra el águila de san Juan coronada, emblema de los Reyes Católicos. El escudo de Carlos

¹¹⁷⁰ BRINCKMANN 1907.

¹¹⁷¹ Según SÁNCHEZ REYES 1975, p. 18 ; FLÓREZ MIGUEL 2001, pp. 26 y 24, al estar el verbo elíptico, el autor interpreta el mensaje como “Los reyes protegen a la universidad y esta sirve a los reyes”. La inscripción en el griego original es aportada por ESTEBAN LORENTE 1985, p. 91, nota 30 ; GABAUDAN 1988, p. 91.

se rodea del emblema de la Orden del Toisón, fundada por Felipe el Bueno de Borgoña y asumida por Maximiliano I. El escudo, no obstante, prescinde de la corona imperial y de las columnas de Hércules con la leyenda *Plus Ultra*, algo que resulta muy inusual¹¹⁷². Debido a esta y otras particularidades, Felipe Pereda considera que puede tratarse más bien de un escudo conjunto de la reina Juana con su hijo Carlos dado que la legitimidad en el trono correspondía a la reina Juana, heredera de la monarquía patrimonial de los Reyes Católicos¹¹⁷³. Cirilo Flórez, sin embargo, considera que las serpientes que se enroscan sobre el escudo hacen referencia a Saturno y al uroboros, simbolizando la edad de oro de la monarquía hispánica, encarnada en la figura de Carlos V¹¹⁷⁴. Asimismo, considera que las dos grandes semicolumnas que enmarcan la fachada podrían ser una alusión a las dos columnas de Hércules ausentes de la representación del orbe¹¹⁷⁵. De acuerdo con este autor, simbolizan la síntesis de la monarquía hispana y el imperio alemán, lograda a través de Carlos V, mensaje que quedaría reforzado con los otros escudos: El de los Reyes Católicos, de los que obtuvo el trono Peninsular, y el escudo imperial de su abuelo paterno, Maximiliano, del que heredó la corona imperial.

Las calles de los extremos contienen sendos medallones con retratos de perfil (fig. 124). El de la izquierda es masculino y se ha identificado con Carlos I y el del lado opuesto femenino se ha relacionado con el retrato de su esposa, Isabel de Portugal¹¹⁷⁶. Esta identificación se ha defendido por la similitud de las imágenes de los medallones con monedas en las que se representa el perfil del emperador. Santiago Sebastián y Luis Cortés, por su parte, no están de acuerdo con esta atribución¹¹⁷⁷. Consideran que la imagen no se asemeja a otros retratos conocidos del emperador contemporáneos de la fachada y defienden que el futuro Carlos I no se dejó barba sino años más tarde. Proponen, por tanto, que las figuras son Hércules y Hebe, su esposa, cofundadores de la monarquía hispánica. Diego Angulo¹¹⁷⁸, por su parte, consideró que pudieran ser Boecio y la alegoría de la Filosofía imaginada como Minerva, mientras que Esteban Lorente, sin descartar por completo

¹¹⁷² De acuerdo con PEREDA ESPESO 2000, p. 235.

¹¹⁷³ PEREDA ESPESO 2000, p. 238.

¹¹⁷⁴ FLÓREZ MIGUEL 2001, p. 39.

¹¹⁷⁵ FLÓREZ MIGUEL 2001, pp. 35 y 39.

¹¹⁷⁶ Esta atribución prefieren CAMÓN AZNAR 1945, p. 229; SÁNCHEZ REYES 1975, p. 21 y ss.; GABAUDAN 1988; FLÓREZ MIGUEL 2001, p. 43; 2004, p. 846 y ss.

¹¹⁷⁷ SEBASTIÁN LÓPEZ, CORTÉS VÁZQUEZ 1973, p. 42 y ss.; CORTÉS VÁZQUEZ 1978, p. 17.

¹¹⁷⁸ ANGULO ÍÑIGUEZ 1952, p. 60.

que pueda tratarse de Carlos V y su esposa, ha identificado a los personajes de los medallones con Fernando III y la reina Beatriz, Alfonso X y Violante de Aragón o Alfonso VIII de Castilla y Leonor de Plantagenet¹¹⁷⁹. En todo caso, la idea de parejas sólidas que forman hitos históricos de la dinastía peninsular. Felipe Pereda, considera que pueden ser medallones decorativos que no representan a nadie en concreto, especialmente teniendo en cuenta la temprana cronología de la fachada y la ausencia de una inscripción explicativa, a diferencia del medallón de los Reyes Católicos¹¹⁸⁰. No descarta que pueda representarse a Carlos V, pero duda de que la mujer sea Isabel de Portugal ya que la boda entre ambos ocurrió en 1526, lo que retrasaría la cronología de la fachada. Cree más probable que pueda tratarse del emperador y su madre la reina Juana, lo que encaja con su interpretación de la fachada y coincide con la presión política que defendieron los comuneros¹¹⁸¹. También propone que los personajes puedan representar a Jasón y Medea¹¹⁸².

Sobre las imágenes de las cuatro calles laterales se representan cuatro retratos escultóricos en busto bajo venera, tres de ellos son masculinos y uno femenino. Su atribución es también discutida, creyéndose que pueden simbolizar soldados y personajes de la corte del emperador Carlos¹¹⁸³ o bien tratarse de Marco Aurelio, Faustina, Escipión y Aníbal¹¹⁸⁴. Camón Aznar¹¹⁸⁵ consideró que podía tratarse de Hércules, Alejandro Magno, Cicerón, y Safo de Lesbos. Santiago Sebastián y Luis Cortés, en su planteamiento de la fachada como representación de la ciencia y el vicio, creen que los dos bustos de la mitad izquierda representan a personajes de la Antigüedad famosos por sus vicios como Sardanápalo o Heliogábalo y la figura femenina sería Venus o la mujer pecadora. Los bustos de la mitad opuesta corresponderían a importantes caudillos militares como Escipión, Aníbal o Alejandro Magno¹¹⁸⁶. Esteban Lorente cree que se trata de Minerva, Hércules, Escipión el Africano y Aníbal¹¹⁸⁷, mientras que Felipe Pereda considera que pueden tratarse de Hércules, Atlas, Hispán y

¹¹⁷⁹ ESTEBAN LORENTE 1985, p. 86.

¹¹⁸⁰ PEREDA ESPESO 2000, p. 254.

¹¹⁸¹ PEREDA ESPESO 2000, p. 256. FLÓREZ MIGUEL 2001, p. 46 se decanta por la interpretación de Carlos V e Isabel de Portugal, sin embargo, considera que el mensaje de la fachada se mantendría aunque fuera Juana la mujer representada en el medallón. GABAUDAN 2018, p. 45 y ss. recoge esta identificación, apartándose de su idea original de que se trataba del emperador y su esposa, aportando, además, poderosos argumentos.

¹¹⁸² PEREDA ESPESO 2000, p. 256.

¹¹⁸³ Como propone SÁNCHEZ REYES 1975, pp. 23-25.

¹¹⁸⁴ Como considera FLÓREZ MIGUEL 2004, p. 849. El mismo autor, en su monográfico FLÓREZ MIGUEL 2001, p. 49 sustituye a Aníbal por Cómodo, hijo de Marco Aurelio y Faustina.

¹¹⁸⁵ CAMÓN AZNAR 1945, p. 230.

¹¹⁸⁶ SEBASTIÁN LÓPEZ, CORTÉS VÁZQUEZ 1973, p. 42.

¹¹⁸⁷ ESTEBAN LORENTE 1985, p. 87.

Liberia¹¹⁸⁸, relacionados con el supuesto origen mitológico de Hispania como reino y de la monarquía hispánica como linaje. Paulette Gabaudan consideró que podían representar a Escipión, Trajano, Marco Aurelio y la Sibila¹¹⁸⁹.

3. Tercer cuerpo:

La escena central del cuerpo superior muestra a un Papa con sus cardenales (fig. 124). Nuevamente, se ha discutido sobre quién es el pontífice representado. Puede tratarse de Alejandro IV, Benedicto XIII, Clemente VII, Adriano VI y Martín V, siendo quizá este último el más creíble por su parecido físico con el retrato salmantino, así como por la relación de este con la universidad¹¹⁹⁰. También merece crédito la propuesta de Felipe Pereda¹¹⁹¹ que considera que la identidad del Papa es irrelevante, ya que la imagen del pontífice acompañado de cardenales hace referencia al escudo de la universidad salmantina, en el que estos personajes son los principales elementos heráldicos. Este escudo se sumaría a la heráldica monárquica e imperial para completar el mensaje propagandístico. La presencia del Papa, además, estaría justificada en un programa iconográfico de corte imperial ya que el pontífice se encargaba de coronar al emperador¹¹⁹².

Flanquean la imagen del Papa dos esculturas de desnudos, uno masculino y otro femenino. Algunos especialistas consideran que se trata de la representación de Hércules y Venus, concretamente del Hércules Farnesio y la Venus de Cnido¹¹⁹³. Según Sebastián y Cortés, Hércules hace referencia a la ciencia y Venus al vicio. También es posible que Hércules se refiera a la fortaleza natural y Venus a la moral¹¹⁹⁴ o que simbolizen la realeza frente a la tiranía y el amor sagrado cumplido en el matrimonio respectivamente. Otros especialistas consideran que se trata de Adán y

¹¹⁸⁸ PEREDA ESPESO 2000, p. 241 y ss.

¹¹⁸⁹ GABAUDAN 1988 ; 2018, p. 78 y ss.

¹¹⁹⁰ SÁNCHEZ REYES 1975, p. 32 y ss. ; SEBASTIÁN LÓPEZ, CORTÉS VÁZQUEZ 1973, p. 42 ; PEREDA ESPESO 2000, p. 223

¹¹⁹¹ PEREDA ESPESO 2000, p. 231 y ss. Opinión recogida por FLÓREZ MIGUEL 2001, pp. 31, 38 y 43 ; GABAUDAN 2018, p. 50, sin descartar que la imagen se trate del retrato de un Papa en concreto.

¹¹⁹² GABAUDAN 2018, p. 50.

¹¹⁹³ Ya se percató de esta inspiración GÓMEZ-MORENO 1967. Lo recogen CAMÓN AZNAR 1945, p. 230 ; SEBASTIÁN LÓPEZ, CORTÉS VÁZQUEZ 1973, p. 48 y ss. ; CORTÉS VÁZQUEZ 1978, p. 18 ; GABAUDAN 1988 ; PEREDA ESPESO 2000, p. 259 ; FLÓREZ MIGUEL 2004, pp. 846-851 ; GABAUDAN 2018, p. 50 y ss.

¹¹⁹⁴ PEREDA ESPESO 2000, pp. 265-266.

Eva, y una alusión al pecado original de desobediencia¹¹⁹⁵. Esteban Lorente, por otra parte, identifica al personaje femenino con Minerva¹¹⁹⁶. Esta interpretación, sin embargo, está fundamentada únicamente en detalles de percepción. Considero que la representación mitológica está más en línea con el carácter humanista del programa de la fachada. La ambigüedad es, por otro lado, una característica habitual en esta clase de programas iconográficos. Podría, por tanto, ser una u otra lectura según interesase.

Cuatro medallones contienen retratos de personajes masculinos en busto. Bajo cada medallón se representan una serie de símbolos alegóricos que Cirilo Flórez ha identificado con las virtudes cardinales, a las que debe adecuarse la personalidad y hechos del emperador¹¹⁹⁷. De izquierda a derecha, los símbolos representados son: Una balanza y un casco, símbolo de la justicia; un centro con una cabeza en el centro del que cuelgan flores, símbolo de la templanza; una calavera con serpientes con cabezas de dragón sobre la cabeza de un ángel enmarcado, símbolo de la prudencia y un escudo con una cabeza y armas sobre una guedeja de cabello, símbolo de la fortaleza.

Los partidarios de la representación de Adán y Eva ven en las figuras de los medallones a Caín y Abel junto a dos de las hijas de estos¹¹⁹⁸. Gómez-Moreno apuntó la similitud de tres de estos bustos con Antinoo, Vespasiano y Hércules¹¹⁹⁹. Diego Angulo consideró que podían representar las Virtudes Cardinales¹²⁰⁰. También se ha propuesto una inspiración mitológica para estos personajes, considerándolos Príapo, Baco, Juno y Júpiter¹²⁰¹. En mi opinión, la propuesta más creíble es que los retratos correspondan a personajes de la Antigüedad, en concreto al *Optimus princeps* Trajano, de origen hispano y a sus modelos de buen gobierno junto a César, Augusto y Alejandro¹²⁰², cada uno identificado con una de las Virtudes Cardinales. Estos héroes de la Antigüedad se consideraban modelos del ideal caballeresco¹²⁰³. A este aspecto debemos insistir que la emblemática de los Reyes Católicos, el yugo y las flechas, se explica por la lectura de la *Vida de Alejandro Magno* de Quinto

¹¹⁹⁵ FALCÓN Y OZCODI 1867, p. 220 ; SÁNCHEZ REYES 1975, p. 412 y ss.

¹¹⁹⁶ ESTEBAN LORENTE 1985, p. 92.

¹¹⁹⁷ FLÓREZ MIGUEL 2001, p. 47.

¹¹⁹⁸ SÁNCHEZ REYES 1975, pp. 44-45.

¹¹⁹⁹ GÓMEZ-MORENO 1967, p. 234.

¹²⁰⁰ ANGULO ÍÑIGUEZ 1952, p. 63 y ss.

¹²⁰¹ SEBASTIÁN LÓPEZ, CORTÉS VÁZQUEZ 1973.

¹²⁰² FLÓREZ MIGUEL 2001, p. 46 y s. ; GABAUDAN 1988 ; 2018, p. 62 sustituyen a Trajano por Baco.

¹²⁰³ GABAUDAN 1988.

Curcio Rufo, interpretada por Pedro Mártir de Anglería. Para Esteban Lorente podría tratarse de Cleóbulo, Periandro, Heraclides y Pitarco, asociados también a las virtudes¹²⁰⁴.

La crestería que remata la fachada está decorada con motivos decorativos de estilo italiano entre los que se encuentran temas vegetales, animales y monstruosos. Una de las criaturas representadas parece ser un fauno o un bufón¹²⁰⁵. Según Esteban Lorente, este personaje da un contrapunto jocoso a los temas serios en el arte del Renacimiento, puede incluso aludir a la propia ignorancia del espectador¹²⁰⁶.

La fachada se divide en tres cuerpos superpuestos, que parecen corresponder, de manera ascendente, al poder real, imperial y pontificio. El programa iconográfico puede entenderse como un elogio de la monarquía, que se vale de los expertos salidos de la universidad para llevar a cabo su misión unificadora del imperio¹²⁰⁷. Así, la monarquía se entendería como ideal de justicia y modernidad, protectora del saber. Si se considera que la imagen del Papa no es solo heráldica, sino que representa a un pontífice en concreto. En cambio, el programa iconográfico se podría interpretar de forma muy distinta. En este caso, de acuerdo al orden jerárquico impuesto a través de los tres registros, el papado estaría por encima del Imperio y del Reino. Esto puede tener que ver con el hecho de que el Papa era el que coronaba al emperador y le legitimaba en el poder¹²⁰⁸.

En líneas generales, el programa iconográfico de la fachada tendría que ver con el poder y la verdad como ideales principescos frente a la tiranía y el despotismo. El amor juega un papel importante, a través de las representaciones de los matrimonios reales e imperiales y los retratos de Venus y Hércules (o Adán y Eva), además de la representación de Marco Aurelio y Faustina, si se da crédito a la interpretación de Flórez¹²⁰⁹. En todo caso, simbolizan la importancia de la fidelidad conyugal y la representación de parejas de esposos que fue muy popular en el arte salmantino del momento¹²¹⁰. Estas parejas se disponen en forma de V en la fachada del edificio, guiando la mirada del espectador. La lectura también puede organizarse en torno a una estructura romboidal, integrada

¹²⁰⁴ ESTEBAN LORENTE 1985, p. 89 y s.

¹²⁰⁵ FLÓREZ MIGUEL 2001, p. 32.

¹²⁰⁶ ESTEBAN LORENTE 1985, p. 94.

¹²⁰⁷ FLÓREZ MIGUEL 2001.

¹²⁰⁸ En este sentido lo interpreta GABAUDAN 1988, apuntando que, en la época de creación de la fachada, Carlos V estaba esperando aún ser coronado.

¹²⁰⁹ FLÓREZ MIGUEL 2001, p. 49.

¹²¹⁰ GABAUDAN 1988 llega a considerarlo un tópico por lo habituales que resultan estas representaciones.

por los retratos reales e imperiales y los escudos de ambos, rematados en la parte superior por el escudo de la universidad¹²¹¹. Este mensaje se complementa con los retratos de personajes de la Antigüedad, asociados, cada uno, a una virtud en concreto¹²¹².

La lectura vertical que propusieron Santiago Sebastián y Luis Cortés¹²¹³ es improbable, especialmente teniendo en cuenta la innecesaria duplicidad de representaciones de Venus y Hércules que proponen, así como la identificación de los bustos de los medallones del cuerpo superior con personajes mitológicos. Además, siguiendo la interpretación de la división de la portada en Virtud y Vicio, la rana sobre la calavera estaría situada en la mitad equivocada de la fachada: no en el lado del Vicio, como le corresponde, sino en el de la Ciencia. Los autores argumentan que esto se debe a la muerte del maestro cantero, lo que llevaría a que su taller retomase las obras cometiendo ciertas inexactitudes. En realidad, es totalmente una suposición. Esta explicación me resulta excesivamente compleja y no fundada en suficientes evidencias iconográficas o documentales.

En cuanto a la célebre rana en la calavera, esta se halla en uno de los pilares adosados que delimitan la fachada (fig. 125)¹²¹⁴. Se sitúa bajo una cornisa que se apoya en una serie de calaveras dispuestas de manera simétrica. Solo una de ellas se representa con el batracio encima. Se trata de una imagen realista que denota un conocimiento anatómico del cráneo por parte del escultor. La presencia de las calaveras en la fachada de la universidad se explica por su sentido de *memento mori* dirigido especialmente a los estudiantes de la universidad. La calavera con la rana, por su parte, recoge la antigua asociación entre las ranas y la Muerte, pero también incluye el componente de la lujuria. Esta representación macabra trataba de prevenir a los estudiantes de caer en el pecado de la lujuria y apartarse de los estudios para caer en la condenación eterna¹²¹⁵. Máxime si tenemos en cuenta lo que dice la tragicomedia de la mancebía de Salamanca pensada para satisfacer a profesores y estudiantes, sus principales clientes. Está de acuerdo con esta idea Pablo de Andrés Bravo, aunque aporta a la rana una significación adicional en relación con la alquimia y la transubstanciación de los elementos¹²¹⁶.

¹²¹¹ Siguiendo el esquema de FLÓREZ MIGUEL 2001, p. 44.

¹²¹² Vid. FLÓREZ MIGUEL 2004, p. 846 y ss. para una explicación detallada sobre este particular.

¹²¹³ SEBASTIÁN LÓPEZ, CORTÉS VÁZQUEZ 1973 Esta teoría ha sido refutada por ESTEBAN LORENTE 1985 ; GABAUDAN 1988 ; FLÓREZ MIGUEL 2004 ; GABAUDAN 2018.

¹²¹⁴ CORTÉS VÁZQUEZ 1978 llevó a cabo un estudio monográfico sobre la rana de la fachada de la universidad. Esta es mencionada en relación con el arte macabro hispano por RODRÍGUEZ ASTUDILLO 2007.

¹²¹⁵ CORTÉS VÁZQUEZ 1978, opinión respaldada por ESTEBAN LORENTE 1985 ; GABAUDAN 1988 ; 2018.

¹²¹⁶ ANDRÉS BRAVO 2014, p. 61 y ss.

Enrique Sánchez Reyes, sin embargo, cree que la rana en la calavera hace referencia a aquellas criaturas malignas que hay que aplastar, símbolos del pecado, puesto que la rana de la universidad se halla bajo un pilar adosado¹²¹⁷. Es el mismo caso que las representaciones de alimañas en las sillerías de coro, así como bajo las columnas y los pies de los santos o rodeando las pilas de bautismo, el mal que acecha en los márgenes y debe ser rechazado. Ya sea una advertencia o un símbolo alusivo al pecado vencido, lo cierto es que la interpretación de la rana de la fachada está anclada en el paradigma medieval, en contraste con el espíritu renacentista del programa iconográfico de la fachada, que, aunque planteado como plateresco, tuvo mucho de medieval, demostrando que las sensibilidades de la Baja Edad Media en torno a la muerte estaban aún vigentes en este momento. La calavera con la rana debe interpretarse como un aviso a los estudiantes y profesores, contra el pecado y la muerte que les alejan del conocimiento.

Paulette Gabaudan¹²¹⁸ consideró que el sentido de la fachada se complementa con el de la escalera¹²¹⁹. El programa iconográfico de esta gira en torno al ideal caballeresco. En el caso de la admonición contra el pecado de la lujuria, es significativo que la escalera tenga un panel entero dedicado a la vida lasciva. Este relieve, además, previene contra los engaños de la mujer malvada, lo que se cristaliza en una representación de una mujer cabalgando a un hombre, en relación con la leyenda sobre Aristóteles y la cortesana tan difundida en la Edad Media, contrapuesta a una imagen de un hombre cabalgando sobre una mujer, encarnando los valores positivos. Se trata de una advertencia contra la vida libertina, en especial en relación con la mujer, que muy bien podría estar en relación con la rana de la fachada y la imagen de la lujuria cuyos genitales sirven de alimento a sapos y serpientes. Se opone a la idea del matrimonio como ideal del amor que articula la fachada. Esta idea también está presente en el último panel de la escalera, que simboliza el amor puro, encarnado en el amor a Cristo, pero también en la relación conyugal¹²²⁰.

¹²¹⁷ SÁNCHEZ REYES 1975, pp. 49-50.

¹²¹⁸ GABAUDAN 1988.

¹²¹⁹ Sobre la iconografía de la escalera, *vid.* CORTÉS VÁZQUEZ 1984 ; GABAUDAN 2018, a parte del ya citado texto de Gabaudan.

¹²²⁰ GABAUDAN 1988.

Zamora

Escultura de la Muerte de Gil de Ronza

En el Museo Nacional de Escultura de Valladolid se conserva una talla de madera exenta que representa a la Muerte (fig. 126) y pertenecía originalmente a un conjunto escultórico ideado para la capilla funeraria del Deán Diego Vázquez de Cepeda¹²²¹ en el Monasterio de San Francisco de Zamora, datado en torno a la primera mitad del siglo XIII, hoy en ruinas. El monasterio era un lugar elegido por muchos para su inhumación. Es interesante señalar que Vázquez de Cepeda prefirió recibir enterramiento en este templo en lugar de en la catedral, en la que desempeñó su deanato.

La original capilla se proyectó como un espacio horadado con once nichos de gran tamaño que contenían grupos escultóricos¹²²². Los artífices encargados de llevar a cabo el conjunto fueron el cantero de origen francés Ardoin de Avineo y el imaginero Gil de Ronza, procedente del municipio belga de Ronse¹²²³. Seguramente fuera allí donde se formó como escultor. Gil de Ronza debió nacer en torno a 1483 en la mencionada ciudad ya que en 1533 y 1534 decía tener cincuenta años¹²²⁴. Seguramente llegó a Castilla por iniciativa de su hermano Petijuan o con Felipe el Hermoso formando parte de su séquito. Siendo adolescente, ya en 1498 y 1499, está documentada su presencia en Toledo¹²²⁵. Gil de Ronza estuvo activo en Zamora, Palencia, Valladolid y Salamanca entre 1509 y 1534¹²²⁶. Parece probable una vinculación del autor con Felipe Bigarny, con quien colaboró en el retablo mayor de la Catedral de Palencia. El escultor se afincó en Zamora en la década de 1520¹²²⁷ y allí estableció su taller y vivió hasta su muerte, acaecida poco después de 1534¹²²⁸.

¹²²¹ No se ha de confundir con el personaje del mismo nombre que fue oidor real en Perú a mediados del siglo XVI.

¹²²² CASASECA CASASECA 1988, pp. 194 y 196 da algunas precisiones arquitectónicas del espacio.

¹²²³ También conocido como Renaix, de acuerdo con PEREDA ESPESO 1994 ; RIVERA DE LAS HERAS 1998, p. 11.

¹²²⁴ De acuerdo con documentación aportada por MARTÍ Y MONSÓ 1907c, p. 67 ; 1907d, p. 84 respectivamente y apuntado ya por RIVERA DE LAS HERAS 1998, p. 11.

¹²²⁵ RIVERA DE LAS HERAS 1998, p. 15.

¹²²⁶ AZCÁRATE RISTORI 1958, p. 95.

¹²²⁷ PÉREZ MARTÍN, FERNÁNDEZ MATEOS 2016, p. 256.

¹²²⁸ RIVERA DE LAS HERAS 1998, p. 11 ; 2019, pp. 68 y 69. En este año, el escultor testó estando enfermo de una dolencia que seguramente acabó con su vida.

Gil de Ronza fue un artista prolífico y multifacético, ya que practicó tanto la talla en madera como en piedra. Supo tallar imágenes monumentales y también de pequeño formato, así como esculturas individuales y grupos escultóricos. Conservó el estilo tardo-gótico durante toda su carrera, aunque adquirió estilemas italianizantes, especialmente apreciables en el suave plegado de los tratamientos de las telas y en las curvas delicadas de sus figuras. Es posible que esta influencia procediera de su trabajo con Felipe Bigarny y del conocimiento de fuentes grabadas¹²²⁹. Conviene recordar que en Castilla, tanto en las ciudades como en el ámbito rural, hubo una convivencia de artistas del nuevo estilo italiano con maestros que aún acusaban los rasgos del estilo tardo gótico en clave flamenca, preferidos estos últimos, en general, por los comitentes del clero¹²³⁰. Gil de Ronza mantuvo un estilo muy homogéneo a lo largo de su carrera, lo que facilita la atribución de piezas, a la par que dificulta precisar la cronología de estas dentro de su trayectoria vital.

Sobre el deán Diego Vázquez de Cepeda, que encargó la capilla que había de albergar la escultura de la Muerte, apenas se sabe nada. Desgraciadamente, no se conocen su origen familiar o formación, aunque, por su posición en el cabildo catedralicio, cabe suponer que serían elevados¹²³¹. Ya Martí y Monsó apuntó que el obispo de Segovia a principios del siglo XV era Juan Vázquez de Cepeda, lo que indica una posible relación de parentesco entre ambos¹²³². A juzgar por la singularidad y complejidad del monumento funerario ideado por él, se colige que el deán era una persona muy instruida. A la luz de la documentación conservada, parece que el comitente estaba muy preocupado por su salvación, ya que fundó una memoria en la que ofrecía cuatro hachas de cera para ser portadas por los canónigos que fueran a visitar a los enfermos. Estos debían rezar un Padre Nuestro y un Ave María en nombre del deán en el camino de vuelta, a fin de “que Dios me saque de penas del purgatorio y me lleve a su gloria”¹²³³. Por lo demás, se desconocen los motivos que llevaron al deán Vázquez de Cepeda a proyectar una capilla funeraria de tal magnitud. Por fortuna, la documentación conservada sobre el encargo de este complejo arquitectónico y escultórico es muy rica, debido a un pleito que tuvo lugar entre los beneficiarios del testamento del deán y los artífices encargados para llevar a cabo la obra después de su fallecimiento cumpliendo su última voluntad. El

¹²²⁹ RIVERA DE LAS HERAS 2019, p. 69.

¹²³⁰ PÉREZ MARTÍN, FERNÁNDEZ MATEOS 2016, p. 263.

¹²³¹ RIVERA DE LAS HERAS 1998, p. 25.

¹²³² MARTÍ Y MONSÓ 1907f, p. 140, nota 1.

¹²³³ RIVERA DE LAS HERAS 1998, p. 25.

pleito incluye una transcripción del testamento del deán, así como descripciones de las esculturas finalizadas y otros datos de gran interés¹²³⁴.

La abundancia documental conservada en relación con la capilla ha favorecido la aparición de numerosos estudios sobre este conjunto. Destacan las publicaciones de Rivera de las Heras, que ha propuesto la identificación de todas las obras que aún se conservan. Destaca especialmente su libro monográfico sobre el escultor, en el que incluye fichas e imágenes de todas las esculturas que considera pudieron pertenecer al complejo¹²³⁵, excepto la de san Miguel, cuya identificación llevó a cabo más tarde¹²³⁶. El mismo autor analizó otras esculturas que formaban parte del conjunto¹²³⁷. Algunas de estas esculturas, a su vez, han sido objeto de estudio de David de las Heras¹²³⁸. Felipe Pereda ha estudiado la capilla en profundidad, ahondando en su relación con el teatro y su condición de escenario de piedra¹²³⁹. José Martí y Monsó sacó a la luz la documentación alusiva al pleito, incluyendo una transcripción del testamento del deán, cuyo impacto en el estudio sobre esta obra ha sido extraordinario¹²⁴⁰. El citado Rivera de las Heras ha ampliado este *corpus* documental, aportando transcripciones documentales de interés entre las que destaca el testamento original del deán, así como el testamento de Gil de Ronza¹²⁴¹. Lucía Sánchez, por su parte, analizó la capilla desde el punto de vista del credo y la espiritualidad del momento¹²⁴².

La capilla fue encargada en 1521, y debía estar finalizada cuatro años después, plazo que no se cumplió¹²⁴³. La capilla funeraria se proyectó como un espacio de planta rectangular de grandes dimensiones y estaba situada detrás del altar mayor de la iglesia. Estaría destinada al enterramiento del deán y de sus familiares más cercanos: su hermana, Leonor Vázquez, y su marido, Diego Fernández de Bobadilla, así como el yerno de ambos, Galaor de Quiñones, y los descendientes de estos¹²⁴⁴. Era, además, la sede de la cofradía penitencial de la Vera Cruz. Sus muros estaban horadados

¹²³⁴ Esta documentación, fundamental para el estudio del complejo, fue sacada a la luz por MARTÍ Y MONSÓ 1907a.

¹²³⁵ RIVERA DE LAS HERAS 1998.

¹²³⁶ RIVERA DE LAS HERAS 2019.

¹²³⁷ RIVERA DE LAS HERAS 1993 ; 2016.

¹²³⁸ HERAS HERNÁNDEZ 1973.

¹²³⁹ PEREDA ESPESO 1994.

¹²⁴⁰ MARTÍ Y MONSÓ 1907a.

¹²⁴¹ RIVERA DE LAS HERAS 1998.

¹²⁴² SÁNCHEZ DOMÍNGUEZ 2009.

¹²⁴³ MARTÍ Y MONSÓ 1907f, p. 140.

¹²⁴⁴ Según su testamento transcrito por RIVERA DE LAS HERAS 1998, p. 117.

con once nichos de gran tamaño que, en el contrato de la obra, se denominan “cabañas”. Cada una de estas “cabañas” contenía una escena de la Vida de Cristo desarrollada con gran detalle. Cada episodio contaba con numerosas figuras y fondos muy elaborados.

Las escenas a esculpir eran las siguientes:

Anunciación: en un nicho en el lado norte, con el *titulus*: “*qui conceptus est de Spiritu Sancto*”.

Nacimiento: en un nicho en el lado norte, con el *titulus*: “*natus ex de Maria Virgine*”.

Negación de san Pedro: en un nicho en el lado norte, con el *titulus*: “*passus*”.

Ecce Homo: en un nicho en el lado norte, con el *titulus*: “*sub Pontio Pilato*”.

Crucifixión: en un nicho en el lado este, presidiendo la capilla, con el *titulus*: “*Cruzifixus*”.

Descendimiento: en un nicho en el lado sur, con el *titulus*: “*Mortus*”.

Santo Sepulcro: en un nicho en el lado sur, con el *titulus*: “*Sepultus*”.

Resurrección: en un nicho en el lado sur, con el *titulus*: “*Tercia die resurrexist a mortuis*”.

Ascensión: en un nicho en el lado sur, con el *titulus*: “*ascendit ad caelos, sedet ad dexteram Dei Patris omnipotentis*”.

Juicio Final: en un nicho en el lado sur, con el *titulus*: “*inde venturus est iudicare vivos et mortuos*”.

San Miguel y la Muerte: en un nicho en el lado oeste, carente de *titulus*¹²⁴⁵.

Se proyectó también hacer una puerta de acceso al corral en el muro sur que albergaría el tema del Descenso a los Infiernos¹²⁴⁶.

Se han conservado cuatro de las inscripciones o *titulus* que acompañaban las escenas, todas ellas procedentes del lateral norte¹²⁴⁷. Se trata de las correspondientes a la Anunciación, la Natividad,

¹²⁴⁵ SÁNCHEZ DOMÍNGUEZ 2009, p. 379 considera que la ausencia de *titulus* en esta cabaña responde a la intención del comitente de subrayar la idea de buena muerte cristiana.

¹²⁴⁶ RIVERA DE LAS HERAS 1998, p. 29.

¹²⁴⁷ PEREDA ESPESO 1994, p. 183, que ya apunta su relación con el credo latino, y SÁNCHEZ DOMÍNGUEZ 2009, p. 363.

la Negación de Pedro y el *Ecce Homo*. Todas ellas proceden del Credo¹²⁴⁸, lo que llevó a Pereda Espeso a considerar que el espacio cumplía una función litúrgica¹²⁴⁹.

Todos los nichos debían tener cuatro pies de profundidad excepto el que iba a albergar el Descendimiento, que tendría dieciocho y con ello jerarquizaba su importancia. Por las dimensiones de las hornacinas excavadas en el muro, se deduce, a su vez, el gran tamaño que debieron tener las esculturas. Parece ser que las figuras principales eran de tamaño natural y las secundarias podían llegar a medir casi 1m.

El ambicioso proyecto se interrumpió en 1523, sustituyendo el deán al arquitecto original por Juan Gil de Hontañón por motivos que nos son desconocidos¹²⁵⁰, mientras que Gil de Ronza continuó trabajando en la obra. Gil de Hontañón era, en aquel momento, maestro de obras de la Catedral de Salamanca y maestro mayor de la Catedral de Segovia, por lo que gozaba de gran reconocimiento¹²⁵¹. En comparación con aquellas, esta capilla resulta ser su obra de menor trascendencia. En ese año, la capilla estaba poco desarrollada arquitectónicamente, todavía en la fase de cimientos, pero ya había varios grupos escultóricos terminados, como se desprende de la documentación conservada, que se custodiaban temporalmente en la casa del deán y en el domicilio del propio Gil de Ronza. Hubo algunas modificaciones en el proyecto original, que quedaron reflejadas en el testamento del deán, dictado en 1525, el mismo año de su fallecimiento.¹²⁵² A la muerte de Juan Gil de Hontañón, su hijo natural, Rodrigo Gil de Hontañón, en 1528 se hizo cargo de las obras¹²⁵³. Sin embargo, pronto hubo desavenencias entre el maestro y los albaceas del testamento, que deberían velar por el cumplimiento de las voluntades, lo que se tradujo en un largo y complicado pleito que se prolongó hasta 1539¹²⁵⁴.

El cambio estructural más significativo se acusó en el undécimo nicho, que debía albergar la Ascensión. Se decidió situar el Juicio Final sobre esta escena en lugar de en nichos separados. De este modo, se lograba una correlación entre la Tierra, en el plano inferior, y el Paraíso, en el superior. Para

¹²⁴⁸ Ya se percató de ello PEREDA ESPESO 1994, p. 183.

¹²⁴⁹ PEREDA ESPESO 1994, p. 183.

¹²⁵⁰ RIVERA DE LAS HERAS 1998, p. 113.

¹²⁵¹ SÁNCHEZ DOMÍNGUEZ 2009, p. 360, nota 4.

¹²⁵² MARTÍ Y MONSÓ 1907a, p. 21 y ss. transcribe el testamento, reproducido en la documentación relativa al pleito.

¹²⁵³ MARTÍ Y MONSÓ 1907b.

¹²⁵⁴ MARTÍ Y MONSÓ 1907c ; 1907d ; 1907e ; 1907f ; CASASECA CASASECA 1988, pp. 192-194.

dar cabida a ambos episodios, se tuvo que aumentar la altura del nicho al doble de su tamaño original¹²⁵⁵. Otro añadido interesante fue incluir una escultura de san Cristóbal, que no aparece en el proyecto original, pero sí está descrita en el testamento. Esta debía colocarse en otro nicho abierto en el muro oeste, simétrico al que albergaba las figuras de san Miguel y la Muerte, sin duda, complementaria de estos al ser protector contra la muerte súbita.

Las ruinas de la capilla muestran que solo hubo diez nichos en sus muros. El nicho que albergaba el Santo Sepulcro se debió suprimir al desplazar el del Descendimiento, ocupando su lugar. Esto se hizo a pesar de que, según la documentación, sabemos que el grupo escultórico del Santo Sepulcro ya estaba finalizado. Esta modificación no aparece mencionada en el testamento del deán, por lo que debió ser posterior.

Examinada en su conjunto, la capilla resulta de una originalidad excepcional en el contexto hispano, lo que Pereda Espeso¹²⁵⁶ considera que se debe tanto a la procedencia extranjera de los artistas como a la influencia del drama litúrgico en la proyección del complejo. Esta dependencia del paradigma teatral y escenográfico se rastrea, sobre todo, en la utilización de los nichos para albergar las imágenes, probablemente en relación con las piezas teatrales en las que las distintas escenas se representaban en escenarios diferentes, que, además, solían llevar carteles que identificaban el tema representado en la parte superior a la manera de teatrillos. Era frecuente que las escenas que transcurrían en el plano celeste se escenografiasen en un registro superior, encima de un andamio, lo que explicaría la elección de situar el Juicio Final sobre la Ascensión de Cristo. Además, el lenguaje empleado en el contrato no es propiamente arquitectónico. Palabras como “monumento” o “cabaña” hacen referencia a la arquitectura efímera del teatro.¹²⁵⁷ Por la documentación conservada, además, se sabe que el conjunto del Infierno en la capilla funeraria del deán, en el acceso que daba al corral, incluía una boca de Leviatán que se podía abrir y cerrar, exactamente el mismo mecanismo que se empleaba en el teatro¹²⁵⁸. Pereda Espeso¹²⁵⁹ considera probable que se utilizase un sistema similar al de la Muerte en la Capilla Dorada de la Catedral de Salamanca.

¹²⁵⁵ PEREDA ESPESO 1994, p. 183. SÁNCHEZ DOMÍNGUEZ 2009, p. 363, por su parte, considera que esta disposición ya estaba expresada, aunque de manera ambigua, en el encargo.

¹²⁵⁶ PEREDA ESPESO 1994.

¹²⁵⁷ PEREDA ESPESO 1994, p. 191 profundiza sobre los particulares.

¹²⁵⁸ PEREDA ESPESO 1994, pp. 187-188.

¹²⁵⁹ PEREDA ESPESO 1994, p. 188.

A pesar de su originalidad y magnificencia, la capilla cayó pronto en desuso y desapareció en su práctica totalidad. En 1613, la capilla aún se mantenía en pie, ya que aparece mencionada en los anales de Luke Waddington¹²⁶⁰. El autor describe la magnificencia de la obra y se lamenta de que no se le dé uso, lo que, con toda seguridad, fue una de las razones de su pronta desaparición¹²⁶¹. En 1654 se hundió parte de la cubierta de madera y en 1677 este espacio se convirtió en la sacristía, asumiendo por su situación tras el altar una función muy habitual en la arquitectura peninsular¹²⁶². Fray Jacobo de Castro no menciona la capilla en su texto de 1722¹²⁶³, aunque sí describe otros sepulcros de la nave, lo que lleva a pensar que la capilla ya hubiera desaparecido en esta fecha o simplemente que no la vio. El convento fue usado como cuartel por las tropas francesas, destruyéndose en 1813 para ser rehabilitado posteriormente por la comunidad religiosa que lo ocupó hasta su exclaustación¹²⁶⁴. A partir de 1835, el conjunto monástico se usó como bodega para finalmente ser demolido por considerar el Ayuntamiento de Zamora que no tenía mérito artístico¹²⁶⁵. Martí y Monsó¹²⁶⁶, José María Quadrado¹²⁶⁷ y Gómez-Moreno¹²⁶⁸ describieron su estado ruinoso. Se ignora el efecto que estos avatares tendrían en las esculturas que decoraban la capilla del deán Vázquez de Cepeda. Actualmente, el espacio se ha rehabilitado para convertirse en una sala de exposiciones y conferencias¹²⁶⁹. A pesar de que el espacio arquitectónico esté profundamente alterado y desprovisto de las esculturas que originalmente lo decoraban, se han identificado varias tallas policromadas como pertenecientes a este conjunto. Las esculturas que, en la actualidad, se considera que formaron parte del complejo son las siguientes:

¹²⁶⁰ PEREDA ESPESO 1994, p. 182.

¹²⁶¹ PEREDA ESPESO 1994, p. 182.

¹²⁶² VV.AA. 1998a, p. 18.

¹²⁶³ PEREDA ESPESO 1994, p. 182.

¹²⁶⁴ VV.AA. 1988, p. 21.

¹²⁶⁵ MARTÍ Y MONSÓ 1907f, p. 140.

¹²⁶⁶ MARTÍ Y MONSÓ 1907f, p. 139.

¹²⁶⁷ QUADRADO 1861.

¹²⁶⁸ GÓMEZ-MORENO 1927, p. 176.

¹²⁶⁹ VV.AA. 1988.

1. *Ecce Homo* del convento del Tránsito

Esta escultura se halla en la actualidad el convento del Tránsito de Zamora (fig. 128)¹²⁷⁰. No cabe duda de que pertenecía originalmente a la capilla del deán, ya que, a través de la documentación generada como consecuencia de los traslados de objetos autorizados durante la desamortización, se sabe que se hallaba en el convento aún en 1835 y de allí posteriormente se trasladó a su ubicación actual¹²⁷¹. La imagen representa un *Ecce Homo* de cara alargada y poblada barba que lleva sobre los hombros la túnica púrpura anudada sobre el esternón. Sus rasgos son refinados y su expresión melancólica, con la mirada baja y perdida. Dobla el brazo izquierdo, de manera que la mano, atada con la soga de su cuello, cae sobre su vientre. El brazo contrario se estira para portar la caña¹²⁷². Su paño de pureza está cuajado de finos pliegues y anudado a un lado. El cuerpo aparece completamente cubierto de llagas alusivas a la flagelación. Ciñe la corona de espinas que hace que la sangre gotee por su frente acentuando el patetismo. David de las Heras¹²⁷³, no propuso una datación aproximada para esta escultura, pero comentó que carecía de finura.

El testamento de Vázquez de Cepeda describe el estado de esta talla como sigue:

“Está otra quarta cabaña donde a deestar el Eçe Omo, el cual esta en my casa metido en una caxa, hecho a lo natural, y en la caxa está de una parte Pilatus a media talla y de la otra parte están los judyos en que dizen que lo cruzifiquen; ençima desta dicha cabaña a de estar un título que diga su Pontio Pilatu, e la dicha caxa no está pintada, mas está pagada toda la talla della”¹²⁷⁴.

¹²⁷⁰ HERAS HERNÁNDEZ 1973, p. 15.

¹²⁷¹ RIVERA DE LAS HERAS 1998, p. 32.

¹²⁷² Caña que no tenía la imagen cuando fue examinada por HERAS HERNÁNDEZ 1973, p. 15.

¹²⁷³ HERAS HERNÁNDEZ 1973, p. 15.

¹²⁷⁴ Las transcripciones del testamento del deán se han tomado de RIVERA DE LAS HERAS 1998 por ser el documento original, en lugar de la copia de este llevada a cabo durante el pleito posterior, así como por tener menos omisiones que la copia del pleito. Se dará también la referencia del texto copiado, no obstante. En este caso, el fragmento procede de RIVERA DE LAS HERAS 1998, p. 114, cuya versión del pleito se halla en MARTÍ Y MONSÓ 1907a, p. 21.

2. Cristo de la Laguna del Museo de la Semana Santa de Zamora

Este crucificado (fig. 129) es actualmente propiedad de la Cofradía de la Santa Vera Cruz de Zamora y se exhibe en el Museo de la Semana Santa de Zamora. La imagen fue restaurada en 1997 por Mariano Nieto Pérez. La procedencia original de la talla y su identificación como perteneciente a la capilla del deán Cepeda no está probada documentalmente, ha sido propuesta por Rivera de las Heras¹²⁷⁵.

Su iconografía es muy similar a otras representaciones del mismo tema de Gil de Ronza. Otros crucificados de Gil de Ronza son el llamado Cristo de los piojos en Ávila en el Convento carmelita de San José, un Cristo de la Vera Cruz procedente de Saucelle (Salamanca), una escultura del mismo tema procedente de la capilla del cardenal en la Catedral de Zamora, una talla en la iglesia de san Juan Bautista en Pozoantiguo y uno crucificado en la iglesia de san Esteban en Fuente el Carnero.

Ribera de las Heras¹²⁷⁶ enumeró las características comunes a los crucificados del escultor: destacan los rasgos arquetípicos y poco individualizados del rostro, marcados por unas cejas finas, ojos almendrados y pómulos prominentes. El cabello es ondulante, lo mismo que la barba, que siempre es bífida y cuyos rizos caen, unos sobre otros, dispuestos en varios niveles. Sus Cristos, además, llevan coronas de espinas talladas en la misma pieza de madera que el resto de la talla. Todas estas características se repiten en esta imagen¹²⁷⁷. El cuerpo del crucificado está marcado por una cintura estrecha y amplias caderas. Presenta heridas ovaladas y de las llagas mana sangre en volumétricas gotas. Especialmente característico es el paño de pureza, situado debajo de las caderas, que se ata a la izquierda y presenta pliegues angulosos que se vuelven más suaves hacia el centro de la figura. Sorprende que, a diferencia de las otras dos imágenes de Cristo procedentes de este conjunto, el crucificado no muestre las llagas por todo el cuerpo. En el testamento del deán, el encargo de esta figura es el que sigue:

¹²⁷⁵ RIVERA DE LAS HERAS 1998, p. 36.

¹²⁷⁶ RIVERA DE LAS HERAS 2019, p. 82.

¹²⁷⁷ RIVERA DE LAS HERAS 1998, p. 21.

“en la frontera de la dha capilla, a destar el cruzifixo, el qual está ya hecho a lo natural, pagado está de madera e talla e hechura e no está pintado; a de estar ençima de esta cabaña un título que diga cruzifixus”¹²⁷⁸.

3. Cristo yacente del convento de Santa Clara

Un Cristo yacente (fig. 130) pertenecientes a la capilla del deán se halla en la actualidad en el convento de Santa Clara de Zamora, en su cementerio¹²⁷⁹. En 1835, de acuerdo con la documentación conservada, esta imagen estaba en el convento de San Francisco. Tras la desamortización, se trasladó a su ubicación actual. En 1981 la imagen fue restaurada por Manuel Rivas Villarino, que ensambló los hombros y retocó su policromía¹²⁸⁰.

Se trata de una representación descarnada de Cristo muerto¹²⁸¹. Su cuerpo rígido dibuja una suave curva y su cabeza se inclina hacia un lado, haciendo que algunos mechones de cabello caigan sobre sus hombros. Su cuerpo está cubierto de decenas de heridas sangrantes, de manera similar a los Cristos septicémicos. De la herida del costado sale un buen reguero de sangre que se ha secado sobre el cuerpo de Cristo y ha manchado su paño de pureza. David de las Heras¹²⁸² dató la pieza en el siglo XIV y, lo mismo que el *Ecce Homo*, tampoco le mereció buena opinión en lo tocante a su calidad. El encargo de esta pieza, aportado en la documentación alusiva al pleito, es el siguiente:

“Tras ésta viene, en la otra hazadera de la mano derecha, una capilla de su bóveda donde a destar el desçendimyento de la cruz +, conviene a saber nuestro Señor echado en su sábana e Josep Abarimatia de la una parte, fazia la cabeça, y Nycodemus de la otra parte, fazia los pies de nuestro Señor, y nuestra Señora y Sant Juan, que la tiene del braço, y mas otra María e más otra María fazia los pies de Nuestro Señor, y la Madalena, fazia la cabeçera, que son todas dichas ynagenes a lo natural, fechas y pintadas, están en my casa y pagado asy las ymagenes como la pintura, ençima desta capilla a destar un título que diga mortus.

¹²⁷⁸ RIVERA DE LAS HERAS 1998, p. 115 ; MARTÍ Y MONSÓ 1907a, p. 21.

¹²⁷⁹ Al menos en ese emplazamiento estaba cuando fue observado por HERAS HERNÁNDEZ 1973.

¹²⁸⁰ RIVERA DE LAS HERAS 1998, p. 35.

¹²⁸¹ RIVERA DE LAS HERAS 1993, p. 41. Formó parte, además, de la exposición *Yacens. Yacentes y crucifijos articulados de la diócesis de Zamora*, vid. RIVERA DE LAS HERAS 2016, pp. 16-17.

¹²⁸² HERAS HERNÁNDEZ 1973, p. 20.

Después de la dicha capilla está una cabaña de la manera de las otras donde a de estar el cuerpo de nuestro Señor en el sepulcro fecho e pintado está; el dicho cruçifixo, a lo natural, está fecho e pintado e pagado, el monumento está pintado mas no pagado, a se de pagar a plaços: y ençima desta cabaña a de estar un título que diga sepultus”¹²⁸³.

4. San Cristóbal de San Sebastián de los Caballeros

Esta imagen (fig. 131) ha sido atribuida a Gil de Ronza y considerada como procedente de la capilla del deán por Rivera de las Heras¹²⁸⁴. Tras la desamortización, la escultura pasó a la catedral zamorana, pero fue enajenada en la década de 1970 y adquirida por la fundación *González Allende*, que la ha depositado en la iglesia de San Sebastián de los Caballeros en Toro, donde se exhibe actualmente.

Como se ha mencionado, esta imagen no formaba parte del proyecto inicialmente diseñado, sino que fue un añadido posterior. Se debía ubicar en un nicho abierto a tal efecto en el muro oeste, al lado contrario de la puerta de acceso a la capilla del nicho de san Miguel y la Muerte. Esta localización permitiría observar la imagen desde la entrada, quizá con el pretendido objeto de poder observarla desde el acceso y dar garantía con la devoción al santo de profilaxis preventiva contra la muerte súbita. Se trata de una representación del santo de gran tamaño, como corresponde al tema representado. Mientras que el resto de las figuras conservadas pertenecientes al complejo tienen una altura inferior a 2m, la imagen de san Cristóbal supera los 3,5m de alto¹²⁸⁵. Esto también facilitaba que la imagen fuera contemplada a distancia, cumpliendo una función apotropaica. El santo cruza las aguas con un pie adelantado. Sobre el hombro lleva la figura del niño de pequeño tamaño. Sus piernas acusan gran cantidad de detalles en la musculatura y las venas. Su cabello es ondulado, tal y como es lo habitual en las obras del escultor, y su rostro barbado. Viste túnica corta cuajada de plegados. Se han perdido la cabeza y los brazos del niño. La imagen se encuentra en peor estado de conservación que las demás. Ha perdido parte de un brazo y el cayado o tronco sobre el que se

¹²⁸³ MARTÍ Y MONSÓ 1907a, p. 21.

¹²⁸⁴ RIVERA DE LAS HERAS 1998, p. 38.

¹²⁸⁵ De acuerdo con RIVERA DE LAS HERAS 1998, p. 38.

apoyase, resultando, como consecuencia, en que la escultura en su estado actual es bastante inestable al haber perdido su tercer apoyo. La parte trasera de la talla está desbastada y ahuecada.

El testamento habla así de esta escultura y su ubicación: “Después de todas las ystorias y cabañas sobredichas ay otra cavaña, entrante la puerta de la capilla, a mano derecha, do a destar señor Sant Cristóbal”¹²⁸⁶.

Y continúa más adelante: “Di tanbién a hazer a maestre Gil un Sant Cristóbal e avenylle en treze myll maravedíes; está todo desbastado y aún lo más del linpio, faltan la mytad de los braços con el bordón y linpiar la cara de Cristo e Sant Cristóbal, e tiene resçibidos del ocho myll e duzientos e çinquenta maravedíes, segund tengo sus conoscimyentos, que son quatro mill e seteçientos e çinquenta maravedíes, mando que se los paguen y lo acabe”¹²⁸⁷.

5. San Miguel

Esta talla (fig. 132) se encuentra actualmente en el Museo de los Claustros de Nueva York y fue Rivera de las Heras el que propuso que podía formar parte del conjunto funerario del deán Vázquez de Cepeda¹²⁸⁸. San Miguel se representa como un soldado, con una armadura prácticamente completa, a excepción del yelmo. Su mano derecha debió portar una lanza, mientras que su izquierda llevaría la balanza propia de la *psicostasis*. Ambos objetos se han perdido. Pisa una figura demoníaca muy desaparecida de la que, no obstante, se conservan las alas. Se trata de una representación iconográfica convencional. En cuanto a la calidad, la imagen tiene un regusto medieval, pero con toques claramente clasicistas, como el cabello rizado y la elegancia y delicadeza de los rasgos faciales que, no obstante, presentan un marcado delineado en negro más propio de un arte anterior. La calidad de la factura se aprecia especialmente en la cota de malla que cae en pliegues ondulados y cuyo calado está tallado con minuciosidad.

Las esculturas de la Muerte y de san Miguel permanecieron en el convento de San Francisco hasta 1835, lo que está acreditado por la documentación¹²⁸⁹. Se desconoce dónde se custodiaron las

¹²⁸⁶ El pasaje en el testamento del deán se halla en RIVERA DE LAS HERAS 1998, p. 116.

¹²⁸⁷ RIVERA DE LAS HERAS 1998, p. 38.

¹²⁸⁸ RIVERA DE LAS HERAS 2019, p. 97 y ss.

¹²⁸⁹ RIVERA DE LAS HERAS 2019, p. 97.

imágenes una vez exclaustro el convento. Cabe pensar que se trasladaron a alguna parroquia o ermita donde el san Miguel pasó al mercado de obras de arte. El museo neoyorkino afirma que la talla de san Miguel proviene de una colección privada en París, habiendo pasado de coleccionista en coleccionista hasta ingresar en el museo donde actualmente se puede ver.

6. La Muerte

La escultura de la Muerte (fig. 126) se encuentra en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid. La escultura fue observada por Palomino¹²⁹⁰, Cean Bermúdez¹²⁹¹ y Gómez Moreno¹²⁹². Por hallarse en el Museo Nacional de Escultura, la pieza ha sido incluida en sus catálogos, lo que ha conllevado un estudio constante y una actualización de los datos relativos a ella¹²⁹³. A su vez, la pieza ha participado en exposiciones temporales¹²⁹⁴. En el contexto del arte macabro, Martín González menciona la pieza, aunque errando su datación¹²⁹⁵. Es mencionada también por Azcárate¹²⁹⁶ González Montañés¹²⁹⁷ y Hernando Garrido¹²⁹⁸. Esta abundancia y repercusión del estudio en torno a esta pieza contrasta fuertemente con otras esculturas de la capilla.

En el contrato de la obra de 1521¹²⁹⁹, entre el deán y el arquitecto Ardoin de Avineo, antes aludido, establece que se hiciera una cabaña que albergase las figuras de la Muerte y de san Miguel entendidas como pareja. La acción de la Muerte mata el cuerpo y la acción de san Miguel salva el alma. Ambos, por tanto, se complementan. En el testamento del deán de 1525, se dice que estas imágenes estaban ya finalizadas y pagadas por el promotor¹³⁰⁰. La documentación sugiere, por tanto, que ambas tallas debieron ser labradas entre los años 1522 y 1525. El nicho que albergaba estas figuras estaba horadado en el lado sur del monumento, a la derecha del acceso al mismo. Según la

¹²⁹⁰ PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO 1797.

¹²⁹¹ CEAN BERMÚDEZ 1800.

¹²⁹² GÓMEZ-MORENO 1927.

¹²⁹³ Sin pretender ser exhaustiva, algunos de los catálogos que mencionan la pieza son AGAPITO Y REVILLA 1916, p. 34 ; 1930, p. 52 ; WATTENBERG 1963 ; HERNÁNDEZ REDONDO 2015, pp. 100-101.

¹²⁹⁴ BOLAÑOS ATIENZA 2011, pp. 122-123.

¹²⁹⁵ MARTÍN GONZÁLEZ 1972, p. 14.

¹²⁹⁶ AZCÁRATE RISTORI 1958.

¹²⁹⁷ GONZÁLEZ MONTAÑÉS 2002, p. 519.

¹²⁹⁸ HERNANDO GARRIDO 2013.

¹²⁹⁹ Citado por RIVERA DE LAS HERAS 2019, p. 97.

¹³⁰⁰ Citado por RIVERA DE LAS HERAS 2019, p. 97.

documentación de la desamortización, la obra seguía en el convento en 1835. Los canónigos del cabildo decidieron enajenar la imagen ya que, debido a su temática, no podía recibir culto¹³⁰¹. Fue adquirida por el académico y artista Pedro González, comisariado para recoger obras de conventos suprimidos en la provincia, que finalmente la legó al Museo Nacional de Escultura en el que permanece en la actualidad¹³⁰².

Gil de Ronza representa a la Muerte como un cadáver animado. Se trata de una momia en proceso de putrefacción cuya piel está adherida a su esqueleto, como es lo habitual en las obras de arte macabro de gusto medieval. Es de tamaño natural y se halla en pie, lo que seguramente hiciera su presencia más cercana a quien delante de ella la contemplaba generando una imagen de efecto especular, y por tanto más terrible, a ojos del espectador. La talla es minuciosa y su calidad excelente, demostrando la categoría del artífice. Su fisionomía demuestra un profundo conocimiento anatómico, lo que se observa, sobre todo, en las articulaciones y la manera en que se desprende la piel, aunque acusa cierta desproporción en el tamaño del cráneo en comparación con el tórax. Acaso esta alteración pueda deberse a haberse tenido en cuenta el lugar donde iba a ser colocada. Su carne está plagada de gusanos (fig. 127). El artista incide en detalles como la falta de algunos dientes o la prominencia de los huesos. La Muerte se cubre con una mortaja que cae sobre su hombro derecho y tapa sus genitales para recogerse sobre su muñeca.

De especial interés es el atributo que porta, por ser único en las representaciones de la Muerte en la Península. Se trata de un cuerno, que sostiene con la boca hacia abajo. Este está decorado con dientes de sierra ondulantes separados en franjas, quizá una representación de llamas estilizadas, aludiendo a la posible condena del alma subsiguiente a la muerte. Puede hacer alusión a la música infernal o a las danzas de la muerte, ya que es habitual en estas que los esqueletos porten instrumentos musicales de viento y de percusión con los que se supone harían un ruido reiterativo. También puede tratarse de una de las trompetas del Apocalipsis, lo que la pondría en relación directa con la imagen del Juicio Final, presente en la capilla, y con la figura de san Miguel con la que compartía espacio. También podría relacionarse con la llamada a la oración que hacen los judíos en las festividades tal como se describe en el Antiguo Testamento. Por último, puede tratarse de un cuerno de la abundancia, aunque tal interpretación es exagerada dado que, con la Muerte, el sujeto perdería todos

¹³⁰¹ RIVERA DE LAS HERAS 1998, p. 106.

¹³⁰² WATTENBERG 1963, p. 89 ; RIVERA DE LAS HERAS 1998, p. 106.

los bienes materiales que acumuló en vida y el cuerno, generoso, se secaría en su fluir tal y como está representado. El cuerno es más habitual en las representaciones de la *vanitas* de la Edad Moderna. Al sostenerlo boca abajo y vacío, simbolizaría la banalidad de los bienes mundanos.

Sobre la pareja de la Muerte y san Miguel, el testamento del deán fija lo siguiente:

“Yten de la otra parte de la puerta que se ha de abrir debaxo del altar mayor de la capilla mayor de Sant Francisco, entrando por ella en la dicha my capilla a mano derecha entrante luego, está una cavaña donde a destar señor Sant Myguel, y en la mesma cabaña, al otro lado más baxo, la muerte, a mano derecha del dicho Sant Myguel; esto todo está hecho e pintado al natural, como las tengo en my casa, e a destar puesto como lo platiqué con maestre Gil, fecho e pintado e pagado todo”¹³⁰³.

Palomino¹³⁰⁴ y Ceán Bermúdez¹³⁰⁵ describieron una escultura de la Muerte con una guadaña en la iglesia zamorana, que el primero atribuyó al escultor Gaspar Becerra¹³⁰⁶. Al provenir la escultura de la Muerte de Gil de Ronza de este templo, se ha considerado que Palomino podía referirse a ella¹³⁰⁷, a pesar de que la escultura del sepulcro del deán no porta una guadaña sino un cuerno. Martín González se mostró en desacuerdo con esta atribución, debido al estilo más amable e idealizado de las esculturas de Becerra¹³⁰⁸. Aún conservándose dibujos anatómicos en los que el escultor analiza esqueletos, estos carecen de la expresividad macabra de la escultura objeto de este estudio. Martín González¹³⁰⁹, por su parte, creyó que era una obra del barroco castellano. Wattenberg consideró que, al ser imposible que la escultura objeto de estudio portase una guadaña, por la postura de su mano, ésta no podía proceder del Monasterio de San Francisco¹³¹⁰. El autor consideró que, por la postura de la mano, podía portar un reloj de arena¹³¹¹. No dudó, sin embargo, que fuera una obra renacentista de profundas raíces medievales. Creyó, sin otro fundamento más allá de la importancia de los temas macabros en relación con los franciscanos, que la pieza podía provenir

¹³⁰³ El pasaje en el testamento del deán se halla en RIVERA DE LAS HERAS 1998, p. 115 y su copia en el pleito puede hallarse en MARTÍ Y MONSÓ 1907a, p. 21.

¹³⁰⁴ PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO 1797, p. 365.

¹³⁰⁵ CEÁN BERMÚDEZ 1800, p. 113.

¹³⁰⁶ Es posible que esta atribución obedezca al parecido de esta imagen con las ilustraciones que el pintor hizo para el libro *Historia de la composición del cuerpo humano*, de acuerdo con RIVERA DE LAS HERAS 1998, p. 107.

¹³⁰⁷ CEÁN BERMÚDEZ 1800, p. 113 ; AGAPITO Y REVILLA 1930, p. 52.

¹³⁰⁸ MARTÍN GONZÁLEZ 1969, pp. 355-356 ; 1972, p. 277. También cuestionó la identificación SÁNCHEZ CANTÓN 1958, p. 144.

¹³⁰⁹ MARTÍN GONZÁLEZ 1972, p. 277.

¹³¹⁰ WATTENBERG 1963, p. 86 y ss.

¹³¹¹ WATTENBERG 1963, p. 90.

del convento de San Francisco en Medina de Rioseco y que su escultor podría ser Juan de Valmaseda¹³¹².

En la actualidad, no cabe duda de que la obra que estamos estudiando es de la mano de Gil de Ronza y su pertenencia al complejo funerario del deán Diego Vázquez de Cepeda se acepta. En cuanto a la escultura observada por Palomino y Ceán Bermúdez, es posible que se tratase de una imagen distinta, albergada en el mismo templo, acaso atribuible a Gaspar Becerra. Lo cierto es que la estética de Gil de Ronza y Gaspar Becerra son, a todas luces, diferentes. Personalmente, considero más probable que la imagen descrita fuera la de Gil de Ronza, siendo la guadaña un atributo que se ha perdido o que se colocó de manera temporal en la imagen o, más posiblemente, un error de percepción. Como ya se ha apuntado, no parece probable, por la posición de la mano vacía, que la Muerte llevase una guadaña. Rivera de las Heras cree que la postura de la mano alude, más bien, a un gesto de declamación que a la ausencia de un atributo, opinión que suscribo¹³¹³.

José Luis Hernando Garrido¹³¹⁴ encuentra esta imagen de la Muerte semejante a la talla del mismo tema conservada en la Catedral de León. No considero necesariamente que haya una influencia directa entre ambas imágenes, salvo la derivada del temor a la muerte. Quizá al ser las únicas dos representaciones de la Muerte en madera conservadas en la Península, su puesta en comparación resulta imprescindible. Ambas imágenes, además, evidencian varias similitudes: se trata de esculturas exentas, de tamaño similar al natural que visten sudario. El atributo de la Muerte de León se ha perdido, pero no parece probable que fuera un cuerno, ya que la mano de la escultura está demasiado cerrada, en este caso sí podría ser una guadaña. La Muerte de León parece anterior a la zamorana, por la angulosidad de los pliegues, así como por poseer una mayor rigidez, aunque ambas particularidades pueden deberse simplemente a la falta de pericia del artista.

En conjunto, la capilla funeraria ideada por el deán Diego Vázquez de Cepeda resulta de gran interés por su vinculación con el drama litúrgico, apreciable en la disposición espacial de las esculturas, así como en la arquitectura y escenarios inspirados en la arquitectura efímera organizados en bajos llamados en el documento cabañas. Debió ser un espacio sobrecogedor por sus dimensiones, cantidad, calidad y riqueza de las esculturas albergadas. A pesar de esta originalidad, el programa

¹³¹² WATTENBERG 1963, p. 89.

¹³¹³ RIVERA DE LAS HERAS 1998, p. 107.

¹³¹⁴ HERNANDO GARRIDO 2013, p. 149 y s.

iconográfico resulta relativamente habitual en el contexto del arte macabro, consistiendo en una serie de escenas de la Vida y Pasión de Cristo con representaciones de san Miguel y san Cristóbal, afirmando la muerte como humana condición que también ejerció su imperio sobre Cristo.

Valladolid

San Juan y San Pablo de Peñafiel

En el Museo de Valladolid se conservan las pinturas que decoraban el muro occidental de la nave del evangelio en la iglesia de San Juan y San Pablo de Peñafiel (fig. 133), cuyo programa iconográfico incluye un Encuentro de los tres vivos y los tres muertos. Sobre las pinturas de Peñafiel escribió Post, que no pudo identificar el tema del Encuentro¹³¹⁵. El primer estudio monográfico llegó de la mano de Pérez Villanueva, cuya investigación sirvió de base a los estudios que le siguieron¹³¹⁶. A pesar del carácter provisional de su análisis, el autor pudo identificar con éxito la mayor parte de las escenas representadas, incluyendo el Encuentro de los tres vivos y los tres muertos. El autor, además, aportó un calco de las pinturas que resulta de utilidad para establecer una comparación con su estado actual. Su estudio ha sido revisado y enriquecido por Eloísa Wattenberg García¹³¹⁷, Fernando Gutiérrez Baños¹³¹⁸, José Luis Hernando Garrido¹³¹⁹ y recientemente por María José Rodríguez Astudillo¹³²⁰. Han estudiado las pinturas en el contexto de lo macabro Francesca Español¹³²¹, Ángela Franco¹³²², María José Rodríguez Astudillo¹³²³ y Herbert González¹³²⁴. Mencionan las imágenes varias obras de carácter general como la de Gudiol Ricart¹³²⁵, Ainaud de

¹³¹⁵ POST 1941.

¹³¹⁶ PÉREZ VILLANUEVA 1935.

¹³¹⁷ WATTENBERG GARCÍA 1997.

¹³¹⁸ GUTIÉRREZ BAÑOS 2005a.

¹³¹⁹ HERNANDO GARRIDO 2009.

¹³²⁰ RODRÍGUEZ ASTUDILLO 2020.

¹³²¹ ESPAÑOL BERTRÁN 1984 ; 1992.

¹³²² FRANCO MATA 2002.

¹³²³ RODRÍGUEZ ASTUDILLO 2007.

¹³²⁴ GONZÁLEZ ZYMLA 2011.

¹³²⁵ GUDIOL RICART 1955.

Lasarte¹³²⁶, Cirlot¹³²⁷, Pita Andrade¹³²⁸, Andrés Ordax¹³²⁹; que no hace referencia al Encuentro, Azcárate Ristori¹³³⁰ y Grau Lobo¹³³¹.

La situación de Peñafiel es privilegiada por su proximidad a Valladolid y a Aragón¹³³². Durante el reinado de Alfonso X, la localidad perdió su condición de realengo para adquirir la de señorío nobiliario, como parte de la política del futuro Sancho IV de Castilla para obtener el apoyo de la nobleza¹³³³. El infante Manuel, que hasta entonces siempre había respaldado a Alfonso X, empezó a apoyar a Sancho IV a partir de 1282. En agradecimiento, Sancho IV le entregó varias villas, incluyendo la de Peñafiel en la que ejerció el pleno dominio. Al morir el infante, la herencia de estas tierras pasó a su hijo, Don Juan Manuel. Este favoreció en Peñafiel la fundación de un monasterio de la orden de santo Domingo, obteniendo la bula de fundación del Papa Juan XXII en 1318¹³³⁴. El convento de San Juan de Peñafiel fue fundado, en efecto, en 1320¹³³⁵. Mucho más tarde, la advocación incluyó también a san Pablo. Para la fundación, Don Juan Manuel donó parte del alcázar, construido por Alfonso X, con objeto de acoger a los monjes con comodidad, junto a otros edificios y explotaciones contiguos, manteniendo el noble el derecho de albergue para sí y su familia¹³³⁶. El alcázar se fue adaptando arquitectónicamente a las necesidades derivadas de su transformación en convento de forma paulatina, especialmente a partir de la reconstrucción del edificio tras el incendio que sufrió hacia 1359.¹³³⁷

Los primeros ritos monásticos debieron celebrarse en la antigua ermita de San Ildefonso, que pertenecía al Alcázar. Según la tradición, fue sobre esta ermita donde se construyó la iglesia actual, que mantuvo en un principio la advocación original, pero pronto se cambió a la de san Juan. En 1324 se empezó a construir la iglesia nueva, de la que solo se conserva un ábside gótico mudéjar. Las obras aún no habían terminado en 1340, año en que Don Juan Manuel dictó su testamento¹³³⁸, pidiendo

¹³²⁶ AINAUD DE LASARTE 1964.

¹³²⁷ CIRLOT LAPORTA 1969.

¹³²⁸ PITA ANDRADE 1875.

¹³²⁹ ANDRÉS ORDAX 1989, pp. 329-330.

¹³³⁰ AZCÁRATE RISTORI 1990.

¹³³¹ GRAU LOBO 1996.

¹³³² REDONDO CANTERA 2011, p. 167.

¹³³³ GARCÍA GARCÍA 1986, p. 11.

¹³³⁴ GARCÍA GARCÍA 1986, p. 13.

¹³³⁵ Sobre la fundación, *vid.* REDONDO CANTERA 2011, p. 169 y ss.

¹³³⁶ GARCÍA GARCÍA 1986, p. 13 ; REDONDO CANTERA 2011, p. 170.

¹³³⁷ REDONDO CANTERA 2011, p. 171.

¹³³⁸ RODRÍGUEZ ASTUDILLO 2020, p. 98.

ser enterrado ante el altar mayor y encargando que se celebrasen misas y aniversarios perpetuos en la iglesia en favor de su alma. La cabecera del templo estaba finalizada con anterioridad a 1348, fecha de su muerte. En 1351 hay testimonio de que el cuerpo de Don Juan Manuel ya estaba depositado allí, al menos desde esta fecha se empezaron a realizar celebraciones de aniversario periódicas¹³³⁹. El cuerpo de la iglesia ya estaría acabado en 1376, cuando Doña Juana Manuel, al ampliar la dotación del convento, afirma que su padre estaba ya enterrado allí¹³⁴⁰.

La datación de la construcción de la primera fase del templo queda fijada, pues, en el segundo cuarto del siglo XIV. Al rápido avance de la obra contribuyó el hecho de que se emplease ladrillo para buena parte de la fábrica. La totalidad de la cronología del templo, por tanto, se puede establecer durante el segundo y tercer cuarto del siglo XIV.¹³⁴¹

La iglesia tuvo un sentido funerario desde su fundación¹³⁴². Fue panteón de los Manuel hasta el siglo XVI. Don Juan Manuel concretó su deseo de que, una vez acabada la iglesia, se trasladase allí el cuerpo de su segunda esposa, Constanza de Aragón¹³⁴³. También se enterró aquí Sancho Manuel, hijo natural de Don Juan Manuel y posteriormente Juan de Villena, hijo de Sancho Manuel, y su esposa Aldonza de la Vega¹³⁴⁴. A estos, siguieron otros enterramientos que jugaron un importante papel en la construcción de capillas en el interior del edificio. En una fecha sin precisar, se trasladaron al templo los restos de santa Juana de Aza, madre de santo Domingo, que se encontraban hasta ese momento en el Monasterio de Gumiel de Hizán en Burgos¹³⁴⁵.

Don Juan Manuel fue sepultado en el centro del presbiterio en un sepulcro de piedra que presentaba su efigie yacente sobre un sarcófago apoyado en leones protegido con una reja. En 1697 se desmontó, seguramente como parte de las reformas hechas por la ruina de las bóvedas de la nave central. En la actualidad, se conserva un sepulcro con un yacente, cuya cabeza y piernas están perdidas, que porta una espada. El sepulcro fue fechado por Martínez Gil en torno a finales del siglo XIV, lo que se corresponde con la época de enterramiento del fundador.¹³⁴⁶ Aunque resulta tentador

¹³³⁹ REDONDO CANTERA 2011, pp. 171 y 174.

¹³⁴⁰ REDONDO CANTERA 2011, p. 173.

¹³⁴¹ REDONDO CANTERA 2011, p. 173.

¹³⁴² REDONDO CANTERA 2011, p. 167.

¹³⁴³ RODRÍGUEZ ASTUDILLO 2020, p. 99.

¹³⁴⁴ GARCÍA GARCÍA 1986, p. 15.

¹³⁴⁵ GARCÍA GARCÍA 1986, p. 15. Según la tradición, Don Juan Manuel las cargó sobre sus propios hombros y las colocó en un arco construido con esta finalidad en el altar mayor.

¹³⁴⁶ REDONDO CANTERA 2011, p. 175.

considerarlo el sepulcro de Don Juan Manuel, no hay ningún indicio incontestable que permita hacer esta afirmación.

En cuanto a las pinturas donde se representa el Encuentro de los tres vivos y los tres muertos, estaban encaladas y dañadas por la construcción de una escalera de madera cuando fueron descubiertas en los años 30 del siglo XX. Fueron arrancadas y pasadas a lienzo en 1940 por Ramón Gudiol, una iniciativa impulsada por la Diputación Provincial de Valladolid llevada a término a pesar de un informe que recomendaba que se conservasen *in situ*¹³⁴⁷. Inmediatamente después de ser arrancadas, se trasladaron al Museo de Valladolid, donde se conservan en la actualidad¹³⁴⁸. Se trata de pinturas de estilo marcadamente gótico, aunque con cierto arraigo de la tradición lineal que hunde su raíz en el románico tardío. Wattenberg García considera que poseen cierto regusto mudéjar en los fondos oscuros rojizos y los tejidos orientales¹³⁴⁹. Quizá se pueda rastrear una influencia islámica en el arco lobulado que enmarca la figura de María Magdalena.

Las imágenes se hallaban sobre el muro oeste de la iglesia y se datan formalmente a mediados del siglo XIV. Pérez Villanueva¹³⁵⁰ adelantó la fijación de su ejecución a principios del siglo, aunque en ese momento el templo aún no estaba finalizado. Durán Sanpere y Ainaud de Lasarte, en el *Ars Hispaniae*, las fechan posteriormente a 1320¹³⁵¹. Eloísa Wattenberg García las dató entre 1340 y 1350¹³⁵² y José Luis Hernando Garrido considera que su ejecución debió ser entre 1360 y 1380¹³⁵³, misma datación *post quem* que aporta Gutiérrez Baños, quien apunta que en ningún caso las pinturas pudieron ser anteriores a 1940, ya que el muro en el que se ubicaban era de nueva construcción¹³⁵⁴. Elida García García, por su parte, sugiere que las pinturas pudieron ser anteriores al brote de Peste Negra que se extendió por Castilla entre 1363 y 1364¹³⁵⁵.

Su autoría es hispana, lo que está corroborado por la firma que acompaña a las imágenes. Las pinturas resultan un tanto ingenuas y estáticas. A pesar de esto, el programa iconográfico es de gran originalidad. Puede que los retoques aplicados en yeso se hayan perdido y con ellos los detalles. Desde

¹³⁴⁷ Documento citado por GUTIÉRREZ BAÑOS 2005a, p. 131.

¹³⁴⁸ WATTENBERG GARCÍA 1997, p. 176.

¹³⁴⁹ WATTENBERG GARCÍA 1997, p. 177.

¹³⁵⁰ PÉREZ VILLANUEVA 1935, p. 114.

¹³⁵¹ GUDIOL RICART 1955, p. 47.

¹³⁵² WATTENBERG GARCÍA 1997, p. 177.

¹³⁵³ HERNANDO GARRIDO 2009, p. 197.

¹³⁵⁴ GUTIÉRREZ BAÑOS 2005b, p. 413 ; 2005a, pp. 130-133.

¹³⁵⁵ GARCÍA GARCÍA 1986, p. 42.

el punto de vista iconográfico, se compone de un Juicio Final, un Encuentro de los tres vivos y los tres muertos y una serie de episodios de la vida de santa María Magdalena. La presencia de un tema artístico de carácter europeo, como es el Encuentro, en Peñafiel, zona relativamente alejada de los focos de intercambio con el resto de Europa¹³⁵⁶, se explicaría por la relevancia social de su fundador. Don Juan Manuel, sin duda, estaría familiarizado con los temas artísticos imperantes en Europa a través de sus viajes. Sin embargo, las pinturas aportan el nombre de otro comitente, fray Juan de Villalumbroso, del que nada se sabe.

Los temas se disponen en una composición semejante a la de un tapiz o a la de un retablo de desarrollo horizontal, en el que las escenas están delimitadas por franjas. Las pinturas se organizan a través de una división vertical en el muro. En la mitad izquierda, se representan las escenas de la vida de santa María Magdalena. La santa aparece a gran escala y de cuerpo entero y está flanqueada por dos escenas en su lado izquierdo y cuatro, —organizadas en dos columnas, — en su lado derecho que contienen el relato hagiográfico de su vida. La otra mitad del muro está dividida, a su vez, en dos registros: en el superior se emplaza el Juicio Final y en el inferior, el Encuentro de los tres vivos y los tres muertos. Gutiérrez Baños¹³⁵⁷ defiende que cada mitad del muro corresponde a un momento compositivo distinto, aunque la autoría y la cronología sean coincidentes, lo que, a juicio del autor, resulta evidente y al nuestro no tanto. Por este motivo, opta por analizar cada mitad del ciclo pictórico por separado, considerando que se trata de programas iconográficos independientes, aunque, como veremos en breve, están interrelacionados. A pesar de esta apreciación, al coincidir ambas escenas, estilística y cronológicamente, y al compartir el mismo espacio mural, no encuentro impedimento para analizarlas de manera conjunta como un programa iconográfico unitario.

1. Leyenda de santa María Magdalena

En el centro de la composición, se halla una representación de la santa de gran tamaño, en torno a la cual se articulan las escenas de su hagiografía (fig. 134)¹³⁵⁸. Viste hábito y lleva una poma en la mano, aludiendo a la unción de los pies de Cristo con perfume de nardo, aunque también puede

¹³⁵⁶ WATTENBERG GARCÍA 1997, p. 177.

¹³⁵⁷ GUTIÉRREZ BAÑOS 2005b, p. 102.

¹³⁵⁸ PÉREZ VILLANUEVA 1935, p. 103.

tratarse de un huevo, en relación con la tradición popular que describe cómo la santa explicaba la resurrección de Jesús en el banquete ofrecido por el emperador Tiberio diciendo que la apariencia interte del huevo encierra la vida¹³⁵⁹. Teniendo en cuenta las fotografías aportadas por Pérez Villanueva, nos decantamos por la primera opción, si bien la imagen está planteada con cierta ambigüedad¹³⁶⁰. Se halla bajo un arco lobulado y se recorta sobre un fondo estrellado. A los pies de la santa, se aprecia una figura femenina de menor tamaño que carece de atributos, seguramente la representación de una donante no identificada. Rodríguez Astudillo ha propuesto que pudiera tratarse de Constanza de Aragón, segunda esposa de Don Juan Manuel, ya que, como se mencionó previamente, el fundador dispuso que su cuerpo se trasladase a esta iglesia,¹³⁶¹ pero tal afirmación tan solo es una hipótesis.

En cuanto a las escenas de la hagiografía de la santa, abundan los episodios de la leyenda provenzal¹³⁶². Esta leyenda del siglo IX, de origen Borgoñón, narra el viaje de Magdalena a Marsella, acompañada de sus hermanos Lázaro y Marta, así como del obispo Maximino y las tres Marías. Esta tradición aparece recogida en la *Leyenda Dorada*¹³⁶³ y gozó de gran éxito en el arte medieval. El relato surgió para justificar la presencia de sus reliquias en la iglesia de peregrinación de Vézelay¹³⁶⁴. Las escenas representadas, separadas por franjas de roleos delimitados en negro, son las siguientes:

1.1. La unción de los pies de Cristo:

La Biblia no especifica que fuera María Magdalena la mujer que, arrepentida durante un banquete, lavó y ungió los pies de Cristo en la casa del fariseo, el *Evangelio de san Lucas* se refiere únicamente a una mujer pecadora. Sin embargo, la tradición ha identificado esta figura con Magdalena, ya la *Leyenda Dorada* considera que fue ella quien protagonizó el episodio. Según el relato, lloró y con sus lágrimas lavó los pies de Cristo y luego los ungió con un perfume, frotándolos con su propio cabello para secar las lágrimas y este le perdonó todos sus pecados. En la escena de

¹³⁵⁹ RODRÍGUEZ ASTUDILLO 2020, p. 88.

¹³⁶⁰ PÉREZ VILLANUEVA 1935, p. lám. 18.

¹³⁶¹ RODRÍGUEZ ASTUDILLO 2020, p. 99.

¹³⁶² RÉAU 2001, pp. 293-294 y 302.

¹³⁶³ Santiago de la Vorágine, *Leyenda Dorada*, cap. XCVI.

¹³⁶⁴ RÉAU 2001, p. 293 y s.

Peñañiel (fig. 134), los comensales se disponen detrás de la mesa, dispuesta con mantelería y cubertería en primer término, de forma simétrica. A la izquierda de la composición, se intuye la figura de la santa agachada sobre los pies de Jesús.

1. 2. *Noli me tangere*:

El siguiente episodio, situado debajo del anterior, representa la aparición de Cristo resucitado a la Magdalena. Según el Evangelio de san Juan, la santa se quedó velando el sepulcro de Cristo cuando los demás discípulos se marcharon. Por este motivo, pudo ser testigo de la Resurrección y ver a Cristo salir de su sepulcro. Fue la primera de los seguidores de Jesús a la que este se apareció después de la muerte, lo que la convierte en la testigo y en lo que muchos llaman apóstola de los apóstoles. En la escena de Peñañiel (fig. 134), parcialmente perdida, se representa a Cristo nimbado, llevando el sudario en torno a su cuerpo como muerto que ha resucitado. Se gira y extiende la mano para indicar a Magdalena, sentada en el suelo, que no le toque. En el centro de la composición se halla el sepulcro abierto.

1. 3. Llegada del gobernador de Marsella al islote en el que encuentra a su mujer y a su hijo a quienes creía muertos:

Esta escena narra un episodio de la vida de la santa de origen literario. En este relato, el gobernador de Marsella hace un viaje en barco junto a su esposa encinta. Esta se pone de parto y muere dando a luz a un niño. Al no tener ningún alimento que dar al recién nacido, este también muere y el gobernador se ve obligado a abandonar sus cuerpos en una isla desierta. Al volver a tierra, el hombre se convierte al cristianismo y visita los santos lugares junto a san Pedro. Dos años después, vuelve a la isla y encuentra a su hijo y a su esposa vivos. A la vuelta a Marsella, los tres se bautizan y ordenan derribar todos los templos paganos de la ciudad¹³⁶⁵. En Peñañiel (fig. 134) se representa, a la izquierda de la composición, un barco llegando a tierra. En la orilla, una mujer recostada duerme

¹³⁶⁵ RÉAU 2001, p. 303.

profundamente. El encuentro trae a la memoria, en la lejanía, el encuentro de Ariadna y Baco en la isla de Naxos.

1. 4. La diaria ascensión a los cielos de Magdalena para asistir a los oficios divinos:

Durante el retiro ascético de Magdalena, la santa era transportada diariamente siete veces hasta el cielo en una suerte de Asunción para asistir a los oficios divinos, celebrados por ángeles, y era alimentada con exquisitos manjares celestiales¹³⁶⁶. Un sacerdote que se había instalado en las cercanías de la cueva donde vivía Magdalena fue testigo del milagro. Se conservan tan solo tres ángeles de esta escena, pero resulta suficiente para identificar su temática (fig. 134).

1. 5. Comunión de manos de Maximino:

La santa conoció con antelación el momento de su muerte. El domingo de Resurrección, Magdalena fue llevada por ángeles ante el sacerdote Maximino, a quien san Pedro había encomendado que la atendiera espiritualmente, en el oratorio del templo y recibió allí la última comunión (fig. 134)¹³⁶⁷. En ese momento, María Magdalena expiró y, según Santiago de la Vorágine, lo hizo emanando un agradable aroma.

1. 6. Magdalena penitente en el desierto:

La santa aparece orando en un espacio exterior sugerido por un árbol, un edificio y una cueva. La arquitectura seguramente hace referencia a su celda, aparejada por un ángel y la gruta al lugar al que Magdalena se retiró a hacer penitencia durante 30 años (fig. 134).

Junto a esta escena, de mayor tamaño que la santa, se representa una figura masculina nimbada y barbada. Sostiene lo que parece un disco con una mano y con la otra bendice. Joaquín Pérez Villanueva identificó a este personaje como san Juan Bautista¹³⁶⁸. Es posible que el santo,

¹³⁶⁶ RÉAU 2001, p. 304 y s.

¹³⁶⁷ RÉAU 2001, p. 306.

¹³⁶⁸ PÉREZ VILLANUEVA 1935, p. 104.

paradigma de la vida eremítica, aparezca junto a Magdalena. De ser este el caso, se trataría de una representación de santos cuya vida es un modelo para el fiel que se acerca a Dios. Esto puede estar avalado por el disco o esfera que el personaje porta, ya que existen representaciones medievales de san Juan Bautista en las que lleva el cordero de Dios, cuya venida anunció, representado dentro de un orbe que porta en una de sus manos¹³⁶⁹. Rodríguez Astudillo, por su parte, considera que puede tratarse del sacerdote, que atiende espiritualmente a la santa, personaje relevante en la leyenda provenzal de María Magdalena¹³⁷⁰. En este caso, sería más bien un testigo que hace la *testificatio* de los milagros de la santa. En mi opinión, al estar el santo nimbado, considero más posible que se trate de san Juan, teniendo en cuenta, además, la advocación del templo. Aún así, no creo que se deba descartar la opción de que se trate de san Pedro, ya que aparece en la hagiografía de María Magdalena, o bien otro santo, añadido al programa iconográfico por su valor profiláctico o para servir de ejemplo al fiel.

Sobre la franja que separa las escenas, se representa un personaje muy perdido en la actualidad (fig. 134). Eloísa Wattenberg García consideró esta figura como el posible eremita del Encuentro de los tres vivos y los tres muertos, identificado a menudo con san Macario, que, al igual que en el *Salterio de Bonne de Luxemburgo*¹³⁷¹, se representaría apartado del episodio principal¹³⁷². Gutiérrez Baños¹³⁷³, que considera que las escenas son independientes, identifica al ermitaño con el testigo del éxtasis de santa María Magdalena, que da cuenta del suceso a Maximino. En cierto modo, ambas interpretaciones son plausibles y la imagen es suficientemente ambigua como para ser interpretada de las dos formas. Bajo el conjunto iconográfico que narra la leyenda de Magdalena, se aprecian restos pictóricos cuya temática es imposible de dilucidar.

¹³⁶⁹ WATTENBERG GARCÍA 1997, p. 76.

¹³⁷⁰ RODRÍGUEZ ASTUDILLO 2020, pp. 94-95.

¹³⁷¹ MET, acc. no. 69.86, fols. 321v y 322r. Lo mismo ocurre con el ermitaño esculpido en el sepulcro de Fraga, apartado también del episodio principal.

¹³⁷² WATTENBERG GARCÍA 1997, pp. 176-177.

¹³⁷³ GUTIÉRREZ BAÑOS 2005a, p. 132.

2. Juicio Final

La mitad derecha del muro incluye un ciclo de carácter escatológico (fig. 135). En el registro superior, se halla el Juicio Final, muy sintético, que responde a modelos del siglo XIII tanto pictóricos como escultóricos, así como influencias del arte de la miniatura. Cristo aparece entronizado como Juez Supremo sobre almohadones de estilo oriental, flanqueado por el sol y la luna. Viste un rico manto, a la manera de los pantocrátors del Románico¹³⁷⁴. La Virgen y san Juan Evangelista se representan en Deesis, como intercesores por la humanidad. Rodean la escena ángeles portadores de instrumentos de la Pasión e instrumentos musicales alusivos a la música celestial¹³⁷⁵. En la parte izquierda de la composición, aparecen tres figuras de pequeño tamaño que representan a los salvados. En vez de resucitar a la edad perfecta de 33 años, se representan aquí como niños siguiendo la idea de las almas en el seno de Abraham. Se incluye entre los resucitados un donante de tamaño reducido, presumiblemente Fray Juan de Villalumbroso, cuyo nombre figura en la inscripción¹³⁷⁶. Se trata de un monje dominico, tonsurado y con el hábito negro, que se arrodilla ante la visión de Jesús como Juez Supremo. Es el resucitado de mayor tamaño y, a diferencia del resto, a él no se le representa desnudo. El Juicio no cuenta con episodios como la separación de los salvados y los bienaventurados o el pesaje de las almas, tan populares en el arte medieval, aunque no hay que descartar que se hayan podido perder.

Bajo el Juicio Final, se halla la inscripción más relevante del conjunto, ya que aporta la autoría y el encargo de la pieza: “FRAI IU[AN] DE UILLALUNBR[O]SO E PINTÓLA ALFONSO”. Pérez Villanueva propuso que el Alfonso que firma las pinturas podría ser Alfonso Esteban, hijo de Rodrigo Esteban¹³⁷⁷, pintor del rey Sancho IV, citado en los libros de cuentas entre los años 1293 y 1294.¹³⁷⁸ A nuestro juicio, sería una cronología demasiado temprana como para tratarse de este artista, opinión en la que suscribimos el pensamiento de Gutiérrez Baños¹³⁷⁹. En cuanto al comitente, hay que pensar que Juan de Villalumbroso pudiese ser el prior del convento en el

¹³⁷⁴ WATTENBERG GARCÍA 1997, p. 176.

¹³⁷⁵ Según RODRÍGUEZ ASTUDILLO 2020, p. 76, portan un cuerno u olifante, una flauta y un laúd de seis cuerdas, de acuerdo con GUTIÉRREZ BAÑOS 2005a, p. 135, uno de ellos parece tocar una cítola.

¹³⁷⁶ PÉREZ VILLANUEVA 1935, p. 110.

¹³⁷⁷ PÉREZ VILLANUEVA 1935, p. 114 y ss.

¹³⁷⁸ HERNANDO GARRIDO 2009, p. 199.

¹³⁷⁹ GUTIÉRREZ BAÑOS 2005b, p. 115.

momento de la realización de las pinturas, sucesor de Juan G. de Arévalo, que lo era en 1324, año en el que se comenzó la nueva iglesia¹³⁸⁰. Desgraciadamente, no se conserva documentación sobre este personaje¹³⁸¹.

Encima del Juicio se halla la siguiente inscripción: “*SURGITE MORTUI UENITE IN IUDICIUM DIAS ILLA DIAS IRA CALAMITATIS ET MI*”¹³⁸², se trata de un pasaje perteneciente a la fiesta de purificación de la Virgen.¹³⁸³ En la parte inferior hay otro texto que se encuentra muy perdido. Se ha interpretado como una misa de difuntos de Tomás de Celano, aunque, de ser este el caso, la llegada del texto a la Península sería muy temprana.¹³⁸⁴

3. El Encuentro de los tres vivos y los tres muertos

Ya Pérez Villanueva, primero en estudiar las pinturas de Peñafiel, se percató de que el tema iconográfico representado bajo el Juicio Final era un Encuentro de los tres vivos y los tres Muertos (figs. 135 y 136)¹³⁸⁵. El Encuentro de Peñafiel es bastante sencillo, presenta a los cadáveres de pie, a la izquierda del espectador, enfrentados a los tres vivos que van montados a caballo. Sorprende que los muertos aparezcan a la izquierda de la composición, ya que en el resto de obras con este mismo tema conservadas en la Península Ibérica, se representan justo en el lado contrario. En el arte europeo, aunque lo habitual es que los muertos aparezcan a la derecha, existen varios ejemplos que los muestran en el lado opuesto de la composición. Se pueden citar los siguientes ejemplos: Las Muy Ricas Horas del Duque de Berry, datadas hacia 1415 (fig. 32)¹³⁸⁶, las pinturas murales de la iglesia de Saint-Germain de La Ferté-Loupière, del siglo XVI y el llamado Libro de Horas de Carlos V¹³⁸⁷. A pesar de estos ejemplos, la presencia de los muertos a la izquierda es una característica propia de las miniaturas tardías de naturaleza híbrida en las que los muertos persiguen a los vivos en una misma composición vertical, no tanto en las imágenes horizontales o a doble página. Este detalle haría

¹³⁸⁰ PÉREZ VILLANUEVA 1935, p. 116.

¹³⁸¹ GUTIÉRREZ BAÑOS 2005b, p. 107.

¹³⁸² Inscripción transcrita por PÉREZ VILLANUEVA 1935, p. 102.

¹³⁸³ HERNANDO GARRIDO 2009, p. 197.

¹³⁸⁴ HERNANDO GARRIDO 2009, p. 197.

¹³⁸⁵ PÉREZ VILLANUEVA 1935, p. 102.

¹³⁸⁶ Musée Condé, Ms. 65, fol. 86v.

¹³⁸⁷ BNE Vitr. 24/3.

excepcional la composición de Peñafiel. Se trata de una anomalía figurativa para la que no tenemos posible explicación. Los cadáveres abren sus bocas, quizá aludiendo al diálogo entre ellos y los cazadores. Es posible que los tres muertos se pintasen en diferentes niveles de putrefacción, pero el estado de conservación de esta pintura es tan deficiente que es imposible afirmarlo. Gutiérrez Baños¹³⁸⁸ identificó unas coronas junto a los cráneos, pero no me ha sido posible discernirlas. Se intuye que el primer muerto por la derecha tiene serpientes o vísceras en torno a su cuerpo.

Los vivos están demasiado deteriorados como para aventurar si muestran a personajes de distintas clases sociales, aunque al menos uno de ellos parece ir coronado. Por los fragmentos conservados, sí se aprecian diferencias en el vestuario de cada uno. Los caballeros se han pintado concatenados, seguramente para aprovechar el espacio disponible y crear una insinuación de profundidad. Sorprende la pericia del artista a la hora de representar los caballos.

La escena se desarrolla entre árboles, simulando el bosque en el que transcurre el relato en los textos. En segundo término, en el extremo derecho de la composición, se aprecia una arquitectura, quizá una capilla, lo que hace pensar que podía también haberse pintado un ermitaño, habitual en los encuentros de estilo italiano¹³⁸⁹. Eloísa Wattenberg plantea que pudo haber una figura en la entrada al templo, pero resulta imposible de discernir¹³⁹⁰. También considera posible que el eremita sea el personaje de tamaño reducido que se halla vinculado al ciclo de santa María Magdalena al que aludí anteriormente.

Atendiendo a su iconografía, se trata de un Encuentro híbrido entre los tipos italiano y francés. Los muertos se representan de pie, como corresponde al Encuentro francés, y parece haber diálogo entre ellos, además, la corona, en caso de existir, remitiría al arte francés. Por otra parte, el hecho de que los caballeros sean jinetes y la presencia de una capilla y un posible eremita apuntan al arte italiano. Se trata, no obstante, de un ejemplo muy temprano del Encuentro de los tres vivos y los tres muertos, interpretado según los gustos del comitente como aviso a los fieles que contemplaban el Juicio Final. Es posible que el artífice pintase a los muertos de pie para crear simetría con los vivos

¹³⁸⁸ GUTIÉRREZ BAÑOS 2005a, p. 136.

¹³⁸⁹ También aparece una arquitectura en el sepulcro de Fraga, sin embargo, los vestigios conservados del edificio pintado en Peñafiel lo asemejan a las ermitas presentes en frescos italianos como el de Vezzolano o el del Sacro Speco de Subiaco.

¹³⁹⁰ WATTENBERG GARCÍA 1997, p. 177.

a pesar de seguir un modelo del Encuentro de tipo italiano, aunque me decanto por el hecho de que se trate de una tipología híbrida.

Gutiérrez Baños detalló un fragmento de inscripción donde dice: “SÓ DE UOS REYES FUESOS COMO (...) POR ESTE CAMINO”.¹³⁹¹ Aunque no se conserva el texto completo, no presenta similitudes con otros que acompañan algunos Encuentros peninsulares, lo que podría indicar una cierta tradición del *Dit* en los reinos hispanos, de la que no nos han llegado noticias.

En conjunto, el mensaje del programa giraría en torno a la importancia de llevar una vida de penitencia, como la de María Magdalena, de cara al Juicio Final con un aviso sobre la vanidad del mundo y la necesidad de abandonar sus riquezas y lujos ante la corruptibilidad de la materia. Este complejo parece haber tenido un sentido funerario¹³⁹², como la mayoría de los ejemplos del Encuentro conservados en la Península y en otras zonas del continente europeo. La representación de un tema macabro junto al Juicio Final es habitual, no solo en pintura mural sino en varios soportes, especialmente en contextos funerarios como el de Peñafiel. En cuanto a los episodios de la vida de María Magdalena, no se conocen otros ejemplos de encuentros, peninsulares o europeos, relacionados con su hagiografía de modo que debería haber sido condicionada esta elección iconográfica por las devociones y gustos de Fray Juan de Villalumbroso. Esto puede apuntar en la dirección sugerida por Gutiérrez Baños, y que el ciclo de Magdalena se trate de un programa iconográfico propio e independiente. No obstante, su presencia estaría justificada en el contexto escatológico y macabro¹³⁹³. María Magdalena encarna a la perfección una vida de pecado redimida a través de la fe y la penitencia. La santa, además, gozaba de gran veneración entre los dominicos como modelo paradigmático de pecadora arrepentida.

¹³⁹¹ GUTIÉRREZ BAÑOS 2005b, p. 136.

¹³⁹² Como ya apuntó GUTIÉRREZ BAÑOS 2005a, p. 134.

¹³⁹³ FRANCO MATA 2002, pp. 143-214.

Castilla la Mancha

Cuenca

Capilla de los Caballeros de la Catedral de Cuenca

La Catedral de Cuenca comenzó su edificación hacia 1182 y experimentó en el siglo XV su reforma más ambiciosa: la construcción de la girola doble con corona de capillas¹³⁹⁴. Las obras comenzaron en 1459 y acabaron antes de 1509¹³⁹⁵. El último maestro encargado de la construcción, Cristóbal, aparece mencionado en el primer contrafuerte junto al presbiterio, probablemente Cristóbal Flórez¹³⁹⁶. La fundación de la capilla de los Albornoz es previa a esta remodelación, sin duda existía ya en fecha anterior a 1364, año en que el cardenal don Gil otorgó testamento, concediendo dos capellanías para la capilla en la que estaban enterrados sus padres¹³⁹⁷. Ibáñez Martínez considera que los Albornoces pudieron usar ya el absidiolo como capilla familiar desde una fecha cercana a 1300¹³⁹⁸. Su primera advocación fue a Santiago. La orden de Santiago fue poderosísima en Cuenca, allí está Uclés, la cabeza de la orden, en relación con la importancia del apóstol en la Reconquista. La advocación cambió posteriormente a santa María de la Sey¹³⁹⁹. Con la reconstrucción de la cabecera, la capilla que los Albornoz tenían en la girola multiplicó sus dimensiones como consecuencia de la unión de dos tramos. El espacio resultante, conocido como Capilla de los Caballeros, fue el panteón familiar de los Albornoz, fundado por don Álvaro Moya y su esposa doña María Álvarez de Albornoz¹⁴⁰⁰. El espacio fue remodelado entre 1520 y 1531 por encargo de Luis Carrillo de Albornoz, hijo de Gómez Carrillo de Albornoz, llamado el Feo, y de Doña Teresa de Toledo¹⁴⁰¹, y por su hermano de padre e hijo natural del mismo, también llamado Gómez Carrillo de Albornoz. Tras la muerte de Luis, Gómez quedó como único comitente y artífice

¹³⁹⁴ SUREDA PONS 1997, p. 96 ; PALOMO FERNÁNDEZ 2002.

¹³⁹⁵ SUREDA PONS 1997, p. 99.

¹³⁹⁶ IBÁÑEZ MARTÍNEZ 2018, p. 21.

¹³⁹⁷ IBÁÑEZ MARTÍNEZ 2003, p. 35 ; PÉREZ CARDETE 2008, p. 289.

¹³⁹⁸ IBÁÑEZ MARTÍNEZ 2003, p. 35 y ss. ; 2018, p. 51.

¹³⁹⁹ PÉREZ CARDETE 2008, pp. 287-288.

¹⁴⁰⁰ LÓPEZ 1953, pp. 224-225.

¹⁴⁰¹ Sobre los miembros de la familia mencionados, *vid.* SALAZAR Y CASTRO 1696 ; GONZÁLEZ ZYMLA 2018.

intelectual de la remodelación¹⁴⁰². A pesar de su condición de hijo natural, recibió una educación muy esmerada y gozó de gran estima dentro de la familia, llegando a desempeñar el oficio de tesorero de la catedral¹⁴⁰³.

Se trata de una obra de hibridación, de arquitectura gótica, que se ha dado en llamar el plateresco. Esta ornamentación fue proyectada por Antonio Flórez, en su plena madurez, así lo atestigua el testamento de Gómez Carrillo de Albornoz, dictado en mayo de 1531¹⁴⁰⁴. Flórez trabajó en Cuenca desde época temprana. Aparece citado en la documentación por primera vez en 1509¹⁴⁰⁵. Es posible incluso que fuera conquense, ya que siempre permaneció en esta ciudad. Tuvo cuatro hijos, uno de los cuales, Diego Flórez, fue un importante imaginero¹⁴⁰⁶. El testamento, sin embargo, no indica el autor de la portada de la capilla (fig. 137), en la que se encuentra el tema iconográfico objeto de nuestro estudio. La homogeneidad escultórica entre la portada y los sepulcros (fig. 141) ha llevado a muchos especialistas a considerar que salieron de la misma mano¹⁴⁰⁷, aunque Chueca Goitia atribuyó la decoración macabra a Alonso de Covarrubias que trabajó en Cuenca también por aquellos años¹⁴⁰⁸. Por la calidad refinada de los relieves, me decanto por la primera atribución, aunque no se debe descartar totalmente la segunda.

La portada de entrada a la capilla (fig. 137) se ha clasificado dentro del pleno Renacimiento, vinculado al plateresco y está esculpida en piedra procedente de las canteras de Arcos de la Cantera¹⁴⁰⁹. El vano arquitrabado se remata en un frontón triangular de influencia clásica decorado en bajo relieve con labor minuciosa de marcada tendencia al *horror vacui*. La mayor parte de los temas ornamentales son grutescos o *candelieri*, y carecen de significación desde el punto de vista iconográfico. Destaca, sin embargo, la repetición de las calaveras, tibias, fémures, etc. como motivo ornamental (figs. 139 y 140), aludiendo al carácter funerario del uso de este espacio litúrgico sin descartar que también esté cumpliendo la función de *memento mori*. Estos cráneos, que brotan de un núcleo de decoración vegetal, se alternan con otros elementos como las cabezas humanas que

¹⁴⁰² IBÁÑEZ MARTÍNEZ 2018, p. 32.

¹⁴⁰³ IBÁÑEZ MARTÍNEZ 2018, p. 52 y s.

¹⁴⁰⁴ BERMEJO DÍEZ 1977, p. 203.

¹⁴⁰⁵ ROKISKI LÁZARO 1986, p. 83.

¹⁴⁰⁶ ROKISKI LÁZARO 1986, p. 83.

¹⁴⁰⁷ SANZ SERRANO 1959, p. 138 ; ROKISKI LÁZARO 1986, p. 84.

¹⁴⁰⁸ CHUECA GOITIA 1953, pp. 176-179.

¹⁴⁰⁹ SANZ SERRANO 1959, p. 130.

parecen gritar, armaduras, yelmos, tibias cruzadas y arcos y flechas, aludiendo a la actividad de los enterrados en la capilla y a los servicios militares que prestaron a la corona sin descontar la idea coincidente con la expresión usual de la Muerte cazadora. Estos objetos, obviamente, hablan del oficio militar de los Albornoz, lo que seguramente aluda también a la vanidad de las dignidades terrenales, en este caso de la gloria militar de las victorias obtenidas, algo que también queda patente, como veremos, en la inscripción que preside la puerta. Adicionalmente, cada jamba está rematada por una calavera frontal, mientras que las molduras de la cornisa presentan cráneos de perfil.

El friso que corona el dintel (fig. 139), sobre el acceso, presenta, en el centro, el escudo de armas de Gómez Carrillo de Albornoz sostenido por una pareja de ángeles de gusto clásico italianizante. El escudo está coronado con un capelo cardenalicio, lo que remite al Cardenal Gil de Albornoz, fundador de la capilla. A los lados, flanqueándolo, hay sendos medallones, dentro de los cuales, se ha tallado la efigie de los santos Pedro y Pablo, el primero portando una llave de gran tamaño y el segundo una espada, sus atributos habituales, cada uno con su fisonomía característica. Los santos Pedro y Pablo son los *princeps* de la Iglesia, dado que Pedro estudia que el mensaje de Cristo habría venido para los judíos circuncidados y Pablo, como ciudadano romano, decapitado con la espada, afirmaba que el mensaje predicado por Cristo era también para los gentiles. Ambos, príncipes de la Iglesia, afirman la universalidad ecuménica del mensaje de Cristo¹⁴¹⁰. Sobre este friso se sitúa el frontón triangular que contiene una inscripción escrita en letra capital romana cuyo contenido macabro reza: “*DEVICTIS MILITIBVS MORS TRIVMPHAT*”, que se puede traducir como: “La muerte triunfa siempre sobre los caballeros.” Tiene el sentido de que la muerte llega a todos, independientemente de la gloria terrenal. Al interior, una segunda inscripción se refiere a la restauración diciendo: “*DISRUPTA MAGNA VETUSTATE, RESTITUTA SIT PERPETUO*”¹⁴¹¹, que se puede traducir como: “Destruída por una gran antigüedad, fue restaurada para siempre”.

Sobre el frontón, campea la imagen de la muerte personificada y triunfante (fig. 138), erguida sobre una ménsula. Se trata de una imagen de gran tamaño, desproporcionada en relación con el resto de la portada, que, por lo demás, es clásica en sus proporciones. Quizá su tamaño sea

¹⁴¹⁰ RÉAU 2002, p. 6 y ss.43 y

¹⁴¹¹ Inscripción transcrita por QUADRADO 1886, p. 289. Recogida por ROKISKI LÁZARO 1986, p. 84 ; BERMEJO DÍEZ 1977, pp. 203-204.

consecuencia de que sea bien visible y su significado se priorice. La Muerte es ya plenamente Renacentista, se trata de un esqueleto de huesos limpios que se inclina suavemente hacia la derecha del espectador. Su talla en bajo relieve evidencia un conocimiento anatómico profundo, ya que es de gran corrección. Tiene mucho sentido del movimiento, característica muy renaciente. El esqueleto porta una guadaña que apoya sobre su hombro izquierdo, aunque actualmente se ha perdido una parte de su mango labrado en relieve. A su espalda, se aprecia, además, un arco y un carcaj a la altura de su cadera. De modo que esta Muerte debe interpretarse como secadora con guadaña y cazadora con arco apolíneo, en una fórmula de origen bajomedieval reinterpretada en clave renacentista. La Muerte alza su brazo derecho flexionado, quizá para tocar el filo de la guadaña y expresar la idea de que está afilada. Parece que acusa la pérdida de un diente en la mandíbula inferior, aunque podría tratarse de un desperfecto.

En cuanto al interior de la capilla, su decoración gira en torno a cuatro arcosolios, dos de ellos de medio punto y otros dos apuntados (fig. 141). La primera pareja de arcosolios está decorada *a candelieri*, careciendo aquí de elementos macabros. Se trata de imágenes convencionales a base de jarrones, elementos vegetales simétricos, animales... Bajo estos arcosolios se hallan pinturas devocionales ejecutadas por Yáñez de la Almedina: una Piedad y una Adoración de los Magos¹⁴¹². Bajo el primer arco, en el propio pavimento, se encuentra la lápida del canónigo tesorero, Gómez Carrillo de Albornoz, promotor de la reforma de la capilla. Aunque un tanto achatada, se trata de una efigie de gran verismo y buena factura. Muestra al canónigo idealizado, con los ojos cerrados como si estuviese dormido y fuera a despertarse al resucitar y los brazos cruzados sobre el vientre. Va mitrado y sus ropajes caen en numerosos pliegues. Orueta¹⁴¹³ considera que la pieza no se asemeja a ningún otro sepulcro de la capilla, lo que quizá apunte a una autoría distinta. También Quadrado¹⁴¹⁴ menciona este sepulcro, aunque lo hace de manera somera.

El desarrollado bulto de la imagen seguramente indique que esta lápida no estaba ideada para estar nivelada con el suelo y ser pisada, de ahí su buen estado de conservación¹⁴¹⁵. La inscripción que recorre la lápida está parcialmente perdida como consecuencia de la colocación del altar. Lo que se conserva dice lo siguiente: “*PECCATOR THESAURARIOS HIC | MIGRAVIT AN. D.*

¹⁴¹² IBÁÑEZ MARTÍNEZ 1990.

¹⁴¹³ ORUETA 2000, p. 219.

¹⁴¹⁴ QUADRADO 1886, p. 292.

¹⁴¹⁵ ORUETA 2000, p. 219.

MDXXXVI DE XII S.”¹⁴¹⁶. El fragmento de inscripción conservado tiene que ver con el carácter de tesorero del finado que, a su vez, se presenta humildemente como pecador.

Frente al segundo arcosolio, también sobre el pavimento y de manera simétrica con el sepulcro anterior, se halla la lápida de Teresa de Luna, esposa de Garci Álvarez de Albornoz, madre del cardenal don Gil de Albornoz. Ricardo de Orueta¹⁴¹⁷ dató este sepulcro a mediados del siglo XIV, se considera que fue encargada por el cardenal. Ya el cardenal menciona en su testamento una capilla en la catedral conquense en la que sus padres estaban enterrados, con motivo de la fundación de una capellanía perpetua¹⁴¹⁸. En este caso, la escultura está tallada en su mayor parte en pizarra de color negro, de la que destacan las manos, rostro y velo de la finada, esculpidos en piedra caliza blanca¹⁴¹⁹. La imagen está un tanto aplanada, al igual que la efigie previamente descrita. Al estar en un nivel inferior al del pavimento, se solía cubrir con tableros para evitar que fuera dañada. Los tableros se quitaban y ponían a voluntad para mostrarla u ocultarla, a manera de agasajo al fiel que quisiera verla. Desde un punto de vista histórico-artístico, es semejante a los sepulcros toledanos del siglo XIV¹⁴²⁰.

Estos sepulcros se realizaron en fecha posterior al deceso, seguramente sustituyendo otros anteriores, para crear unidad estilística en la capilla. La inscripción que recorre el borde del sepulcro está muy perdida. Se conserva gracias a que el historiador Rizo, que pudo verla completa, la transcribió:

“AQUI YACE D^a TERESA DE LUNA, QUE DIOS PERDONE, HIJA DE D. GOMEZ DE LUNA, MUGER QUE FUÉ DE D. GARCIA ALVAREZ, QUE DIOS PERDONE, E MADRE DE D. GIL, ARZOBISPO DE TOLEDO, FINO A XVIII DIAS DE MAYO, ERA DE MCCCXXXIV¹⁴²¹”.

El año del deceso, sin embargo, no se corresponde con la realidad. El año 1334 de la Era Hispánica se corresponde con el año 1296. Sin embargo, el Cardenal don Gil no nació hasta 1302 y su madre aún vivía en 1314. La sepultura, no obstante, es sin duda posterior, quizá de mediados del

¹⁴¹⁶ Transcripción de ORUETA 2000, p. 219.

¹⁴¹⁷ ORUETA 2000, p. 38.

¹⁴¹⁸ Testamento transcrito en LÓPEZ 1953, p. 132 ; SANZ SERRANO 1959, p. 128.

¹⁴¹⁹ PÉREZ CARDETE 2008, p. 289.

¹⁴²⁰ MORALES CANO 2009.

¹⁴²¹ Transcrito, entre otros, por MÁRTIR RIZO 1629, pp. 119-121 Recogido por QUADRADO 1886, p. 291 ; ORUETA 2000, p. 38 ; PÉREZ CARDETE 2008, p. 290. LÓPEZ 1953, p. 290 expresa que el año está perdido en la inscripción.

siglo. Su autoría es desconocida, hay autores que la atribuyen al taller de Ferrand González, lo que retrasaría la datación a finales de siglo, ya que la actividad del mencionado taller se centra entre los años 1380 y 1410¹⁴²². No se ha dado nunca una explicación satisfactoria al error cronológico que supone datar su muerte en 1296.

Los otros dos arcosolios (fig. 141)¹⁴²³, por el contrario, son de gusto gótico, tratándose de arcos conopiales superpuestos sobre arcos de ojiva, decorados con lacería, cuyas jambas se rematan en pináculos. Todo ello se talla en alabastro, lo que aporta gran homogeneidad al conjunto. Estas imágenes son fruto de la remodelación de la capilla en el siglo XVI, sustituirían seguramente, dos sepulcros que habían quedado anticuados¹⁴²⁴. El intradós de cada arcosolio contiene una placa de bronce con la inscripción que identifica al finado correspondiente. Estas placas se insertan en marcos pétreos con decoración heráldica y, en el caso del de García Álvarez, se insertan también dos temas religiosos: la *Maiestas* y un Calvario. Junto a cada uno de los marcos pétreos, se halla una figura femenina apoyada sobre una ménsula en forma de león. De acuerdo con Pedro Manuel Ibáñez, estos marcos serían elementos supervivientes de la capilla originaria¹⁴²⁵.

Bajo el primero de los arcosolios conopiales por la izquierda, el tercero del total, se encuentra la tumba de Alvar García de Albornoz, hermano del cardenal (fig. 142). Se trata de un sepulcro de caja paralelepípedica adosada al muro. Su lado mayor se decora con bajorrelieves de gusto clásico. En el centro, las armas del finado dentro de una corona de laurel sostenida por ángeles; a los lados, motivos decorativos italianizantes de corte militar. En la tapa del sepulcro se representa la efigie de Alvar García. No se trata de un relieve achatado como los sepulcros anteriores, sino de una talla de bulto redondo, ejecutada con una actitud de notable realismo. El caballero se apoya sobre doble almohadón y viste armadura completa, incluyendo un yelmo, cuya visera se abre para revelar su rostro idealizado de ojos cerrados. Sostiene una espada que actúa como eje de simetría de la escultura. La inscripción que acompaña su sepulcro es la siguiente: “AQUI YACE D. ALVAR GARCIA DE ALBORNOS, FIJO DE D. GARCIA ALVAREZ DE ALBORNOS, QUE DIOS PERDONE, MAYORDOMO QUE FUÉ DEL REY D. HENRIQUE, Y FUÉ BUEN CAVALLERO, Y

¹⁴²² PÉREZ CARDETE 2008, p. 291.

¹⁴²³ Estos dos arcosolios y sepulcros fueron restaurados en julio de 2002 por alumnos de la Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Cataluña a cargo de Luis Priego y Francisco del Hoyo, *vid.* PRIEGO PRIEGO *et al.* 2003.

¹⁴²⁴ Ya lo apunta así QUADRADO 1886, p. 291.

¹⁴²⁵ IBÁÑEZ MARTÍNEZ 2018, p. 54.

SIRVIÓ MUY BIEN Y LEALMENTE AL REY DON ALONSO, QUE DIOS PERDONE, Y OTROSI SIRVIO MUY BIEN AL REY D. HENRIQUE, EN EL QUAL CABALLERO OBRADO NUNCA OVO MENGUA EN EL SU SERVICIO, Y DEXO DE SI MUCHAS BUENAS FAZAÑAS, Y FINO VEINTE Y OCHO DIAS DE JULIO, ERA DE MIL CCCC Y XII ANNOS”¹⁴²⁶, es decir, el Año de Nuestro Señor de 1374.

Bajo el segundo arcosolio gótico, el último del total, yace García Álvarez de Albornoz, padre del cardenal. El sarcófago es muy similar al anterior, se decora con idénticos bajorrelieves lo que denota haber salido de las mismas manos. La diferencia principal se halla en el yacente, que, en este caso, se trata de un hombre anciano y barbado. Viste armadura completa pero no lleva yelmo sino que se toca con un gran turbante. Su rostro es realista pero no crudo, lo mismo que sus manos. Se han tallado con gran destreza. Desde un punto de vista histórico-artístico, su calidad resulta superior a la de su hijo¹⁴²⁷. La inscripción que acompaña al sepulcro dice lo siguiente: “AQUI YACE GARCI ALVAREZ DE ALBORNOZ, QUE DIOS PERDONE, FIJO DE D. FERNAN PEREZ Y NIETO DE D. ALVARO; FUÉ BUEN CABALLERO Y DE BUENA VIDA, Y SIRVIO BIEN LOS SEÑORES QUE OVO, Y AYUDO BIEN A SUS AMIGOS, Y TOVOSE SIEMPRE CON DIOS EN TODOS SUS FECHOS, Y DIOS FIZOL’ UNA, EN MUCHOS FECHOS DE PELIGRO EN QUE SE HALLO, ACERTO QUE NUNCA FUÉ VENCIDO; Y FINO DIEZ Y OCHO DIAS DE SETIEMBRE, ERA DE MIL Y TRESCIENTES Y SESENTA Y SEIS ANNOS”¹⁴²⁸, es decir, el Año de Nuestro Señor de 1328. Jiménez Monteserín propuso la identificación del abuelo con un Álvar Pérez, que figura como juez de Cuenca en 1249¹⁴²⁹.

Al fondo de la capilla, se halla un tercer retablo obra de Martín Gómez, el Viejo, seguidor de Yáñez de la Almedina. Está fechado en 1526 y representa la Crucifixión.

A pesar de que todos los sepulcros se tallaron en época posterior al fallecimiento, al remodelar la capilla, el artífice se esforzó en representar imágenes técnicamente realistas, como mínimo verídicas, y minuciosas, con variedad expresiva, sutil habilidad en la ejecución de peinados y

¹⁴²⁶ Transcrita por QUADRADO 1886, p. 290. Recogida por ORUETA 2000, p. 212.

¹⁴²⁷ ORUETA 2000, p. 211.

¹⁴²⁸ Transcrito por QUADRADO 1886, p. 290. Recogido por ORUETA 2000, p. 212.

¹⁴²⁹ JIMÉNEZ MONTESERÍN 1999, p. 59.

vestimenta. Hay gran homogeneidad en ambos, por lo que no cabe duda de que son de la misma mano, en opinión de Quadrado quizá sean de Antonio Flórez¹⁴³⁰.

El padre de los reformadores, Pedro Carrillo de Albornoz, murió en 1493 y también fue enterrado en este espacio. La capilla contiene asimismo el sepulcro del obispo Antonio de Palafox y Croy, colocado en el siglo XIX.

En cuanto a las rejas que cierran la capilla, una de ellas limita el recinto por el lado mayor y la otra se halla cerrando la puerta macabra donde está la Muerte triunfante. Su iconografía contrasta con la lúgubre temática arquitectónica, ya que ambos tramos de reja se decoran con ángeles, el lado mayor añade, además, la figura del Niño Jesús y un medallón con la Anunciación. Es obra de Esteban Lemosín¹⁴³¹. Cuenta con dos inscripciones: “*SACELLUM MILITUM*” al exterior y “*OPUS THESAURARII*” al interior. Se pueden traducir como “capilla de los caballeros” y “obra del tesorero” respectivamente. La policromía en verde y dorado alude a las armas de los Albornoz: banda de verde en campo de oro¹⁴³².

Como viene siendo frecuente en el arte renacentista, la imagen macabra se emplaza dentro de la catedral conquense, en un contexto funerario. En este caso, sin embargo, el relieve se halla representado sobre el acceso a la capilla, algo que no resulta usual¹⁴³³. Sobre todo si pensamos que calaveras, huesos y esqueleto con guadaña, arco y flechas están en el exterior y en el interior, que es donde están los sepulcros propiamente dichos, no hay referencia alguna a lo macabro. La imagen de la Muerte, ya completamente Renacentista en apariencia y motivos decorativos, pero de lejano origen medieval, responde todavía a los esquemas moralizantes de las miniaturas y sepulcros bajomedievales. Se complementa con una serie de imágenes macabras de carácter secundario que brotan de la decoración, impidiendo al observador olvidar el mensaje último de la capilla funeraria: la llegada de la muerte a quienes gozaron las glorias terrenales, los éxitos militares y las más altas prelaturas. Se trata, por tanto, de un *memento mori* paralelo a un *Ubi sunt?* Este tipo de ornamentación permea en la propia reja que cerca el recinto.

¹⁴³⁰ QUADRADO 1886, p. 290.

¹⁴³¹ Así lo apunta ya QUADRADO 1886, p. 289.

¹⁴³² IBÁÑEZ MARTÍNEZ 2018, p. 53.

¹⁴³³ Es el único ejemplo conservado dentro de la cronología de este estudio en el que la imagen de la muerte ocupa este lugar, sin embargo, no es la única representación macabra de estas características. En San Juan de los Reyes, en Toledo, se conserva una imagen del santo Job como cadáver putrefacto, datado hacia 1490, sobre el arco de acceso al refectorio. Su anatomía y postura descartan una influencia entre ambas imágenes, pero se hallan en un emplazamiento similar.

Cataluña

Barcelona

Capitel de Santa María del Mar

En la portada occidental de la Basílica de Santa María del Mar se encuentra un capitel cuyos relieves desarrollan el tema del Encuentro de los tres vivos y los tres muertos. El capitel se sitúa en el nivel de arquerías ciegas, a la derecha del vano, conformando el único tema macabro de los veinticinco capiteles conservados en esta fachada.

El capitel ha sido estudiado de manera monográfica (conjuntamente con otro capitel de la portada) por Ainaud de Lasarte, primero en identificar el tema representado¹⁴³⁴. En el contexto del arte macabro, mencionan la pieza Francesca Español¹⁴³⁵, Ángela Franco¹⁴³⁶, María José Rodríguez Astudillo¹⁴³⁷ y Herbert González¹⁴³⁸.

Santa María del Mar se erigió en el que se denomina barrio de la Ribera de Barcelona. Entre los siglos XIII y XIV, con el comienzo de la construcción del templo, la ribera era una zona de gran importancia económica¹⁴³⁹, centro de la vida aristocrática¹⁴⁴⁰ y también de la burguesía y las actividades gremiales asociadas al comercio por su proximidad al puerto. Las obras de la basílica comenzaron por la cabecera, pero la construcción fue interrumpida como consecuencia de un incendio ocurrido en 1379, iniciado en un andamio¹⁴⁴¹. De acuerdo con Tort i Mitjans, una vez recuperados los daños, la construcción se continuó hacia la fachada, lugar en el que se halla el objeto

¹⁴³⁴ AINAUD DE LASARTE 1992.

¹⁴³⁵ ESPAÑOL BERTRÁN 1992, p. III.

¹⁴³⁶ FRANCO MATA 2002, p. 187.

¹⁴³⁷ RODRÍGUEZ ASTUDILLO 2007.

¹⁴³⁸ GONZÁLEZ ZYMLA 2011, p. 64 ; 2019, p. 17.

¹⁴³⁹ TORT I MITJANS 1990, p. 40.

¹⁴⁴⁰ La supuesta importancia aristocrática de este barrio de Barcelona ha sido cuestionada recientemente por GARCÍA ESPUCHE 2019. El templo se asienta en una calle conocida como calle de los Montcada. Está muy arraigada la creencia de que esta calle obtuvo su nombre de la familia aristocrática catalana de abolengo, al haberle donado el monarca Ramón Berenguer IV los terrenos en el siglo XIII por su ayuda en la conquista de Tortosa. En realidad, la calle recibe el nombre de un Martí de Montcada, auténtico dueño de los terrenos, donde se levantó esta calle tras cambiar el rumbo de un cauce de agua. Considero necesario aclarar este punto ya que la familia Montcada encargó una de las obras macabras objeto de estudio.

¹⁴⁴¹ TORT I MITJANS 1990, p. 49.

de nuestro estudio¹⁴⁴². Esta fase constructiva seguramente corrió a cargo de Guillem Metge, fallecido en 1381¹⁴⁴³, lo que ha servido a Ainaud de Lasarte para datar la fachada entre 1329 y 1381¹⁴⁴⁴. La relativa rapidez en la construcción de la basílica y su fundación en 1329 ha hecho pensar a Francesca Español que la edificación de la portada no pudo ser muy posterior a 1335-1340¹⁴⁴⁵; fecha que figura en la epigrafía de colocación de la primera piedra. De aceptar la datación que propone Español, el capitel sería un testimonio bastante temprano del Encuentro de los tres vivos y los tres muertos en el arte hispánico.

La basílica sufrió importantes daños a lo largo de los siglos XIX y XX¹⁴⁴⁶. Fue escenario de las guerras carlistas, siendo el cuartel general de la resistencia catalana, y fue bombardeada. En 1936 los anarquistas prendieron fuego al templo causando graves daños. Por estos motivos, las esculturas de la fachada han llegado hasta nuestros días muy dañadas. A pesar de esto, Ainaud de Lasarte¹⁴⁴⁷ ha podido identificar el tema de las veinticinco impostas que forman el conjunto (fig. 143):

1. Temas vegetales.
2. *Bastaixos* o transportistas de piedra (imposta angular).
3. Leyenda de Amic y Melis.
4. Bestia combatiendo con un monstruo que lleva un escudo con barras.
5. Tema vegetal.
6. Monstruos.
7. Monstruos.
8. León coronado, pájaros y centauro (imposta angular)
9. Temas vegetales.
10. Temas vegetales.
11. Temas vegetales.
12. Temas vegetales.
13. Temas vegetales.

¹⁴⁴² TORT I MITJANS 1990, p. 49.

¹⁴⁴³ TORT I MITJANS 1990, p. 49.

¹⁴⁴⁴ AINAUD DE LASARTE 1992, p. 51.

¹⁴⁴⁵ ESPAÑOL BERTRÁN 1992, p. 22.

¹⁴⁴⁶ TORT I MITJANS 1990, pp. 84 y 94.

¹⁴⁴⁷ AINAUD DE LASARTE 1992, pp. 51-52.

14. Temas vegetales.
15. Lamia y león.
16. Lobo y carnero.
17. Combate de centauros.
18. Dos leones.
19. Encuentro de los tres vivos y los tres muertos (imposta angular) (figs. 144-146).
20. León.
21. Cordero.
22. Dos corderos.
23. Carnero y hombre que abre la boca de una bestia.
24. Dos leones.
25. *Bastaixos* (imposta angular).

Completan la decoración escultórica de la fachada las enormes tallas pétreas de san Pedro y san Pablo que flanquean la portada y una Deesis a la occidental con dos ángeles portando elementos de la Pasión ocupando el tímpano.

Como se puede comprobar, los temas iconográficos representados carecen de unidad temática e incluso de simetría, a excepción de los capiteles exteriores en los que se representa a los *bastaixos*, tratándose, además, en ambos casos, de impostas angulares. Los denominados *macips de ribera* o *bastaixos de capçana*, conocidos en castellano como faquines o bastajes, eran descargadores de mercancías en el puerto de la ciudad de Barcelona, a menudo esclavos emancipados que ofrecían la fuerza de su trabajo a cambio de dinero. De acuerdo con la tradición, transportaron de manera gratuita toda la piedra necesaria para la obra de Santa María del Mar desde Montjuïc¹⁴⁴⁸. Estos personajes aparecen no solo en los capiteles, sino también en la propia puerta de acceso al templo y tenían una capilla propia en su interior¹⁴⁴⁹. Su aparición en el programa iconográfico es, en cierto modo, una forma de homenaje a su actividad y un reconocimiento que ha perpetuado su trabajo.

El resto de los temas, con excepción de dos capiteles, consisten en temáticas ornamentales de carácter genérico, en las que se representan elementos vegetales, animales y algunas criaturas

¹⁴⁴⁸ AINAUD DE LASARTE, GUDIOL RICART, VERRIÉ FAGET 1947, p. 120 ; TORT I MITJANS 1990, p. 43.

¹⁴⁴⁹ AINAUD DE LASARTE, GUDIOL RICART, VERRIÉ FAGET 1947, p. 120 ; BASSEGODA I AMIGÓ 1976, p. 134.

legendarias. Todos estos motivos resultan muy habituales en la decoración medieval, no solo escultórica, sino también pictórica, especialmente en las miniaturas, su repertorio seguramente está tomado de las *drôleries*. No es necesario buscar para esos relieves un significado iconográfico más allá de la obra creada por Dios y la materialización del pasaje del credo: “creo en lo visible y en lo invisible”. Conviene, por tanto, centrarse en los dos capiteles figurativos cuya temática iconográfica tiene un carácter moralizante por ser los verdaderamente relevantes para una lectura iconográfica. Se trata de los capiteles trece y diecinueve, correspondiéndose este último con la escena macabra del Encuentro de los tres vivos y los tres muertos.

1. Capitel del Encuentro de los tres vivos y los tres muertos

Este capitel ocupa un lugar destacado, al estar en el ángulo meridional de la portada (figs. 144-146). Su desarrollo escultórico es mayor que el resto de los capiteles, atendiendo al número de personajes y al hecho de que se trata de un tema de cierta complejidad. A parte de las dificultades propias de la talla en piedra, también se ha de tener en cuenta la necesidad del artífice de adaptarse a un soporte y un marco arquitectónico preexistente, no solo de dimensiones reducidas sino también curvilíneo. Por estos motivos, se trata de un ejemplo extremadamente sinóptico de la leyenda, que tan solo consta de los elementos figurativos más básicos. Al encontrarse en el exterior, el capitel se halla un tanto deteriorado por estar expuesto a la acción de los elementos. Aun así, el tema es perfectamente reconocible y se trata de una obra de calidad cuya iconografía es muy relevante en nuestro estudio.

Los tres caballeros se representan a pie, uno seguido de otro, a la izquierda del capitel. Su canon es achatado, como corresponde, por lo general, a relieves de esta naturaleza que se ajustan al tamaño del friso. Llevan melena corta partida y ondulada y son lampiños, según la moda de la época. El primero, viste un sayo corto hasta la rodilla y los otros dos llevan largos mantos con plegados tallados con bastante detalle, similares a los de las esculturas de los santos Pedro y Pablo que flanquean la portada (fig. 143)¹⁴⁵⁰. Los vivos gesticulan con las manos, en una actitud de diálogo, propia del encuentro de filiación francesa. Miran hacia la izquierda, enfrentándose cara a cara a los

¹⁴⁵⁰ AINAUD DE LASARTE 1992, p. 52.

muertos. Unos árboles esquemáticos alternan con los hombres de manera simétrica, indicando que el espacio en el que tiene lugar la acción es el mundo agreste. En cuanto a los muertos, estos están muy deteriorados. Se hallan en pie, frente a los vivos, y presentan marcado hieratismo en sus posturas. Entre la segunda y tercera momia hay un árbol¹⁴⁵¹, aludiendo al bosque.

El relieve barcelonés sigue el modelo de los Encuentros franceses. Por una parte, los vivos no son cazadores: no montan a caballo, ni llevan el halcón o el lebrél propios de las representaciones italianas. Por otra, los muertos aparecen fuera del sepulcro, de pie, y son activos y dialogan con los vivos en actitudes gesticulantes. No aparece la figura del ermitaño o de la ermita, que remitirían al encuentro-meditación. La ausencia de cualquier vestigio de la iconografía italiana demuestra que la talla adopta fielmente el modelo del *Arsenal-Grup*¹⁴⁵². De hecho, la imagen es bastante comparable a la miniatura del códice conservado en la Biblioteca del Arsenal, considerado primer Encuentro figurativo en el arte francés¹⁴⁵³. Este capitel y el Encuentro pintado en la iglesia de San Martín de Ecay son las únicas representaciones peninsulares en que los vivos se representan a pie.

Su iconografía, estuvo inspirada, sin duda, en un modelo de origen francés. Por este motivo, a pesar de que el capitel sea cercano en fecha a otros Encuentros peninsulares que se adhieren a tipologías híbridas, su representación responde a los esquemas franceses muy relacionados con el arte de la miniatura.

Aunque a menudo se ha considerado que la función del capitel era meramente decorativa, seguramente inspirada en *marginalia*, lo cierto es que el atrio de la iglesia fue un espacio cementerial, lo que explicaría un mensaje escatológico. Es posible que su significación esté asociada al otro capitel iconográfico de la fachada, en el que se representa el *exemplum* de Amic y Melis¹⁴⁵⁴.

¹⁴⁵¹ Esta alternancia de los personajes y los árboles, simulando un entorno salvaje, llevó a AINAUD DE LASARTE 1992, p. 53 a relacionar este capitel con el desaparecido relieve del Cementerio de los Inocentes de París.

¹⁴⁵² Bibliothèque de l'Arsenal, 3142, fol. 311v.

¹⁴⁵³ AINAUD DE LASARTE 1992, p. 52.

¹⁴⁵⁴ AINAUD DE LASARTE 1992, p. 54 ; FRANCO MATA 2002, p. 187.

2. Capitel de Amic y Melis

El otro capitel, no meramente decorativo, presente en la fachada occidental de Santa María del Mar es el décimo tercero, que, según se percató Ainaud de Lasarte¹⁴⁵⁵, narra la leyenda de contenido moralizante de Amic y Melis. De este *exemplum* se conservan cuatro versiones distintas, pero todas ellas con contenido similar¹⁴⁵⁶. Se trata de un relato sobre la fidelidad de la amistad, cuyos protagonistas son dos amigos, Amic y Melis, inseparables y nacidos el mismo día. Melis comete un pecado que debe saldarse con un combate singular. Amic sustituye a su amigo y gana este combate, pero pronto enferma de lepra. Solo puede lograr su curación bañándose en la sangre de los hijos de Melis. Su amigo entrega la vida de sus hijos para salvar a Amic. Este gesto de amistad es premiado con el milagro de la sanación de Amic y la resurrección de los hijos de Melis. Este relato debió tener notable éxito literario, ya que se incluyó en varios recopilatorios de cuentos catalanes de la Edad Media. Su popularidad fue tal que sus protagonistas llegaron incluso a recibir culto religioso en la ciudad italiana de Mortara¹⁴⁵⁷ lo que propició que el relato se incluyera en la *Leyenda Dorada* como san Ainaud y san Melis¹⁴⁵⁸, siendo esta una de las versiones más extensas que se conservan de la leyenda.

La imagen representada en la portada muestra el reencuentro de Amic y Melis. Ambos se abrazan en el centro de la composición, sus respectivos caballos aparecen detrás de cada uno de los protagonistas de manera simétrica. Ainaud de Lasarte¹⁴⁵⁹ considera que este tema tendría que ver con el elogio de la amistad y, por tanto, sería bien conocido por los fieles.

Es posible que el mensaje moralizante sobre la amistad del capitel de Amic y Melis se complemente y contraponga con el de la fugacidad de la vida del capitel del Encuentro de los tres vivos y los tres muertos, aludiendo al contraste entre la vida y la muerte, importantes temas de meditación en la Edad Media. Sin embargo, la heterogeneidad del conjunto de relieves y su carencia de un programa iconográfico unitario dificultan establecer relaciones más precisas. La única

¹⁴⁵⁵ AINAUD DE LASARTE 1992.

¹⁴⁵⁶ MUSSONS 1994 ; ALVAR EZQUERRA 2010.

¹⁴⁵⁷ AINAUD DE LASARTE 1992, p. 53.

¹⁴⁵⁸ AINAUD DE LASARTE 1992, p. 53.

¹⁴⁵⁹ AINAUD DE LASARTE 1992, p. 54.

afirmación que puede hacerse es que el repertorio figurativo del taller escultórico responsable de los capiteles de la fachada de Santa María del Mar se relaciona directamente con el arte de la miniatura.

Tarragona

Calavera del Monasterio de Poblet

En el Monasterio de Poblet se encuentra un fragmento escultórico conocido como la *Calavera de la reina* (fig. 149), que se halla completamente descontextualizado y que, en realidad, es una calavera coronada. Aunque la bibliografía sobre el complejo de Poblet es extensísima, la única obra que menciona la calavera de la reina es un breve texto de Francesca Español¹⁴⁶⁰. Este fragmento escultórico, además, fue exhibido entre diciembre de 2018 y marzo de 2019 en la exposición *Panteones Reales de Aragón*, que tuvo lugar en el Edificio Pignatelli de Zaragoza. Desgraciadamente, la pieza no fue estudiada en el catálogo¹⁴⁶¹.

El papel que tuvo esta escultura en el conjunto funerario al que pertenecía nos es desconocido por completo, sin embargo, es preciso hacer un breve recorrido por la historia del Monasterio de Poblet y su restauración para poder formular una posible hipótesis al respecto.

Alfonso el Casto y Jaime el Conquistador fueron los primeros monarcas en elegir Poblet como su lugar de descanso eterno. No fue hasta el reinado de Pedro IV de Aragón cuando el monasterio se convirtió en panteón real¹⁴⁶². Pedro IV, el Ceremonioso, diseñó un gran monumento funerario para albergar sus restos y los de su familia¹⁴⁶³. El monarca recurrió a una solución muy original para articular el espacio y no entorpecer el culto y dio instrucciones precisas para su construcción: Según su plan, en los brazos del transepto de la iglesia abacial se abrieron sendos arcos escarzanos sobre los cuales, superpuestos, reposarían los sarcófagos (fig. 147). Doce efigies de yacentes, todos ellos tallados en alabastro, se colocaron en parejas sobre estos arcos, seis a cada lado del transepto en tejado a dos aguas. No se trataba de sepulcros yacentes en horizontal, sino que se

¹⁴⁶⁰ ESPAÑOL BERTRÁN 1992, p. V.

¹⁴⁶¹ BELTRÁN LLORIS 2018.

¹⁴⁶² ARCO Y GARAY 1945 explica en profundidad la intervención de este monarca en Poblet.

¹⁴⁶³ MADRAZO Y KUNTZ 1839 proporcionó una relación de los personajes aquí enterrados.

dispusieron en planos inclinados, lo que permitía que fueran admirados desde la nave, al tiempo que también albergaban los restos de los miembros de la familia real bajo las losas. Sobre los arcos, inmediatamente debajo de los sepulcros, corría un friso escultórico decorado con figuras individuales bajo arquillos apuntados con escenas de sepelio y llantos fúnebres, según se observa en los dibujos y estampas del siglo XIX que inmortalizaron el monumento funerario antes de su destrucción. Según el encargo¹⁴⁶⁴, se conoce que los fondos de los relieves debían ser vidriados en azul. En algunos fragmentos escultóricos aún se conservan vestigios de estos elementos. La decoración se completaba con unos baldaquinos de madera pintados con estrellas al interior, que aportaban la verticalidad característica del arte gótico.

La idea planteada por Pedro IV era una solución arquitectónica sin parangón, un verdadero *unicum* europeo, que permitía compaginar la función del espacio como panteón y como iglesia¹⁴⁶⁵. El monarca no escatimó en esfuerzos para su realización. Los miembros de la familia real, sepultados sobre los arcos, fueron: Alfonso II el Casto y Jaime I el Conquistador, cuyos cuerpos fueron trasladados desde la nave a este nuevo complejo; Pedro IV el Ceremonioso y sus esposas; Juan I y las suyas y Fernando de Antequera. Posteriormente, en el siglo XV, se les sumaron Juan II y Juana Enríquez¹⁴⁶⁶. Los escultores que trabajaron en la obra fueron Pere de Guines, Aloi de Montbrai, Jaume Cascalls y Jordi de Déu¹⁴⁶⁷.

Mientras los sepulcros del transepto se reservaron a los miembros más relevantes de la familia real aragonesa, Pedro IV también quiso reunir en Poblet los restos mortales de aquellos infantes e infantas que no llegaron a reinar. Algunos eligieron Poblet como lugar de reposo y otros vieron sus restos trasladados al panteón desde los templos que habían elegido para ser sepultados. Para estos personajes, se crearon sepulcros más humildes, colocados en los muros de las naves, en capillas funerarias y en el claustro donde numerosos nobles fueron enterrados expresando con ello su fidelidad a la Casa Real.

A partir del siglo XVII, el conjunto monumental empezó a sufrir modificaciones cuando los arcos escarzanos fueron cerrados y se ocupó su luz con los sepulcros de los miembros de las familias

¹⁴⁶⁴ DURÁN I SAMPERE, AINAUD DE LASARTE 1956, p. 213.

¹⁴⁶⁵ ARCO Y GARAY 1945, p. 57 y ss.

¹⁴⁶⁶ FINESTRES Y MONSALVO 1753 ; ARCO Y GARAY 1945, p. 57 y ss. ; ESPAÑOL BERTRÁN 2018, p. 186 ; GARCÍA CUETOS 2018, p. 190.

¹⁴⁶⁷ GARCÍA CUETOS 2018, p. 190.

Cardona y Segorbe¹⁴⁶⁸. La destrucción del conjunto, sin embargo, llegó durante los siglos XIX y XX, ya que, al ser panteón real, Poblet fue objeto de numerosos saqueos y ataques, no solo consecuencia de la desamortización sino también de las malas relaciones de los religiosos con su entorno¹⁴⁶⁹. La destrucción de estas obras llevó a una dispersión de losas y fragmentos escultóricos, algunos de los cuales llegaron a distintos museos e instituciones del ámbito nacional e internacional. Durante el reinado de Alfonso XIII, se planteó la reconstrucción del panteón, para lo que se solicitó la devolución de piezas procedentes de Poblet custodiadas en museos y monumentos religiosos peninsulares¹⁴⁷⁰. Fue en este momento cuando el fragmento de la calavera de la reina, objeto de nuestro estudio, fue trasladada de nuevo a Poblet, desconociéndose su procedencia original dentro del espacio monasterial, aunque es seguro que formaría parte de un contexto funerario.

La reconstrucción del monumento funerario, sin embargo, no se llevó a cabo hasta la época del franquismo en el contexto de exaltación de las glorias patrias. En un primer momento, esta remodelación corrió a cargo de César Martinell, pero este fue cesado en 1942 y sustituido por Francesc Monravà i Soler. El proyecto entrañaba dificultades, no solo por lo escasos y dispersos que eran los fragmentos conservados sino, especialmente, porque la disposición original de los sepulcros únicamente se conocía a través dibujos y estampas de los siglos XVIII y XIX, previos a los saqueos y destrucciones. Se optó por una reinterpretación del espacio que, neohistoricista, poco tenía que ver con lo que hoy sabemos sobre la disposición original. Se procedió a eliminar los sepulcros de los Cardona y los Segorbe para conseguir la amplitud original del espacio y la diafanidad espacial marcada por los arcos escarzanos. Las esculturas yacentes de los reyes se reconstruyeron, talladas en alabastro, basándose en los escasos restos que se habían recuperado. Se mantuvo su posición sobre los arcos escarzanos, aunque se prescindiendo de los doseletes góticos que compartimentaban el espacio. Es así como ha llegado a nuestros días, despojada de su sentido original (figs. 147 y 148).

En cuanto a la escultura objeto de estudio (fig. 149), se trata de una calavera de alabastro, esculpida de manera realista, prestando atención a detalles como los volúmenes del cráneo, especialmente en torno a las cuencas oculares, y la unión de los dientes. Si tuvo mandíbula inferior,

¹⁴⁶⁸ GARCÍA CUETOS 2018, p. 191.

¹⁴⁶⁹ TODA Y GÜELL 1935 ; ARCO Y GARAY 1945, pp. 64-75 ; GARCÍA CUETOS 2018, p. 191 ; GONZÁLEZ ZYMLA 2020a.

¹⁴⁷⁰ ESPAÑOL BERTRÁN 1992, p. V. Aún en la actualidad, hay fragmentos procedentes de Poblet conservados en distintas instituciones nacionales y extranjeras.

esta no se ha conservado. La calavera ciñe una corona cuyo trabajo es igual de minucioso: el fondo presenta una textura de finos rombos y simula incrustaciones esféricas con motivos florales. El género femenino que se ha dado a esta calavera viene determinado por el tocado que luce, con un paño translúcido, y por el peinado que presenta. Bajo la corona, el cabello se cubre con una delicada cofia, con detalle de volante en la parte inferior. El peinado parece componerse de dos rodetes cubiertos con una crespina bordada con perlas, aunque el estado de conservación de la pieza dificulta una indubitable interpretación. En cualquier caso, se trata de un peinado femenino. Francesca Español¹⁴⁷¹, teniendo en cuenta sus dimensiones y que se trata prácticamente de una pieza de bulto redondo, apuntó la posibilidad de que fuera parte de una ménsula. La historiografía académica no ha tratado el análisis esta calavera coronada. Quizá sea un tema macabro procedente de las decoraciones de los conjuntos funerarios, muy ricos en decoración escultórica.

Español¹⁴⁷² dató la talla en el siglo XV, mientras que el propio museo del monasterio ofrece una datación cercana a 1370. El museo, además, identifica como artífice del fragmento al maestro Jordi de Déu, que participó en los monumentos funerarios de Poblet sin identificar en qué fuente se sustenta la identificación de la autoría y su cronología. El estilo del escultor se puede determinar gracias a su obra segura de mayor envergadura usando el método formalista, a partir de los conjuntos escultóricos del retablo de san Lorenzo en Santa Coloma de Queralt¹⁴⁷³. Sus esculturas se caracterizan por una minuciosa suntuosidad, conseguida a través de detalles ornamentales que permiten distinguir las piezas de su factura en Poblet, ya que difiere en estilo de los otros maestros activos en este templo, más toscos, aunque de indudable calidad¹⁴⁷⁴. La datación propuesta por el museo se corresponde con la primera etapa de la actividad del maestro en Poblet¹⁴⁷⁵.

Avala esta autoría la proximidad del fragmento escultórico con otras obras conocidas de Jordi de Déu. En el Museo de Cluny se conserva un fragmento escultórico procedente de Poblet también adjudicado a la mano de este mismo escultor (fig. 150)¹⁴⁷⁶. Se trata de la cabeza de una escultura yacente perteneciente a alguno de los sepulcros de los infantes enterrados en Poblet, cuya

¹⁴⁷¹ ESPAÑOL BERTRÁN 1992, p. V.

¹⁴⁷² ESPAÑOL BERTRÁN 1992, p. V.

¹⁴⁷³ LIAÑO MARTÍNEZ 1999, p. 875.

¹⁴⁷⁴ LIAÑO MARTÍNEZ 1999, p. 875.

¹⁴⁷⁵ Sobre esta primera etapa, comprendida entre los años 1360 y 1377, *vid.* BESERAN I RAMÓN 2003, pp. 84-87.

¹⁴⁷⁶ Cuyo número de inventario es Cl. 23420, *vid.* LIAÑO MARTÍNEZ 1999, p. 878.

identidad se desconoce. La corona que ciñe el retratado es muy similar a la que lleva la calavera objeto de estudio y esta afirmación ha sido la base de la atribución. Su estructura no es idéntica, ni lo son las formas en las que se disponen las incrustaciones, pero el fondo de rombos reticulados y los acabados fitoformes están presentes en ambas. Igualmente, la decoración de la corona de la calavera es similar a la ornamentación, presente en las armas, empuñaduras y correas talladas por Jordi Déu en otros yacentes del complejo.

Jordi de Déu, conocido posteriormente como Jordi Johan¹⁴⁷⁷, era de procedencia griega. Debió llegar a Cataluña cerca de 1360¹⁴⁷⁸. La ciudad de Mesina, de la que provenía el escultor, fue partidaria de la reina Juana I de Nápoles, esposa de Luis I de Nápoles, que había conquistado la ciudad. La corona de Aragón, en cambio, se posicionó con Federico IV de Sicilia y las localidades rebeldes fueron reconquistadas rápidamente entre 1360 y 1361, lo que explicaría el sometimiento a esclavitud de buena parte de los habitantes de esta ciudad. Seguramente, ese fue el caso de Jordi de Déu, que llegó a la Península Ibérica como esclavo del escultor Jaume Cascalls¹⁴⁷⁹, participando, junto con él, en la decoración escultórica de Poblet. Su origen determina su conocimiento, quizá indirecto, de la obra de los maestros trecentistas. Conviene recordar que la presencia de artistas italianos en Sicilia en este momento, así como el carácter italianizante de la cultura de la isla condicionan la proyección estilística de este tipo de obras en la Corona de Aragón¹⁴⁸⁰. Su obra es expresiva y acusa ciertas influencias del arte griego y bizantino, caracterizado por los ojos saltones y la placidez del gesto. Hay una cierta rigidez en sus figuras y un deseo de ornamentación, especialmente presente en los tejidos y metales (armas, joyas...) que portan sus personajes. El escultor figura en la documentación hasta 1406¹⁴⁸¹.

En su primera etapa, estando en Poblet, entre 1360 y 1377, de Déu debió participar con Cascalls en la finalización de los sepulcros reales. Se encargó al amo la realización de dos “*oratoris*”, que tradicionalmente se consideraron retablos¹⁴⁸², aunque también podría tratarse de espacios

¹⁴⁷⁷ ARCO Y GARAY 1945, p. 280 ; DURÁN I SAMPERE, AINAUD DE LASARTE 1956, p. 219 ; ALONSO GARCÍA 1976, p. 31.

¹⁴⁷⁸ LIAÑO MARTÍNEZ 1999, p. 873.

¹⁴⁷⁹ ESPAÑOL BERTRÁN 1996, p. 70 ; VALERO MOLINA 2009, p. 98.

¹⁴⁸⁰ LIAÑO MARTÍNEZ 1999, p. 874.

¹⁴⁸¹ ALONSO GARCÍA 1976, p. 31.

¹⁴⁸² DURÁN I SAMPERE, AINAUD DE LASARTE 1956, p. 219 ; LIAÑO MARTÍNEZ 1999, p. 875 y s.

devocionales decorados con escultura¹⁴⁸³. En 1366, se mandó a Cascalls tallar las sepulturas de los cuatro hijos del rey que habían fallecido en la infancia. En sus urnas funerarias se debían esculpir las exequias. Los sepulcros debían ser pintados, vidriados y dorados¹⁴⁸⁴, para finalmente colocarse sobre parejas de leones en los muros de la capilla de San Antonio. Por la dispersión de las piezas y el estado fragmentario en el que han llegado a nuestros días, resulta difícil precisar qué sepulcros pertenecían originalmente a esta capilla.

Ese mismo año, Jordi de Déu labró las impostas figuradas que se conservan en la actual capilla de San Benito¹⁴⁸⁵. Estas fueron atribuidas a este escultor por Durán i Sampere¹⁴⁸⁶, que creyó que eran las más antiguas del autor conservadas *in situ*. Emma Liaño¹⁴⁸⁷, sin embargo, ha considerado que la actual capilla de San Benito no se corresponde con la antigua capilla de San Antonio, como había asumido el autor, sino que la capilla original estaba al lado contrario del transepto. Esto retrasaría la datación de las impostas figuradas en unos 15 años¹⁴⁸⁸. Teniendo en cuenta esta circunstancia, no es posible precisar con exactitud las obras que el esclavo llevó a cabo en Poblet en este primer momento, más allá de colaborar con Cascalls la labra de los sepulcros reales y en otras obras menores. Es cierto que algunos de los fragmentos conservados se corresponden con el primer estilo del escultor, pero la falta de un estudio pormenorizado de los restos escultóricos impide hacer aclaraciones que rebasen los límites de las muchas elucubraciones que se han hecho al respecto.

Después de la muerte de su amo, Cascalls, en 1379, el escultor tomó las riendas del proyecto populetano¹⁴⁸⁹ a través de nuevos encargos por parte del monarca Pedro IV, el Ceremonioso, que se dispuso a trasladar a Poblet los restos de la difunta reina Leonor de Sicilia, junto al cuerpo de uno de sus hijos y su nieto¹⁴⁹⁰. Pretendía, de este modo, añadir las urnas a los de sus otros cuatro hijos, que ya reposaban en la capilla de san Antonio Abad¹⁴⁹¹. Se trataba de un encargo de gran magnitud para el que el rey confiaba en el talento del maestro: “que en estas partes no hay persona tan apta para

¹⁴⁸³ VALERO MOLINA 2009, p. 99.

¹⁴⁸⁴ BESERAN I RAMÓN 2003, pp. 85-86.

¹⁴⁸⁵ BESERAN I RAMÓN 2003, p. 84.

¹⁴⁸⁶ DURÁN I SAMPERE 1932.

¹⁴⁸⁷ LIAÑO MARTÍNEZ 1998.

¹⁴⁸⁸ BESERAN I RAMÓN 2003, p. 86.

¹⁴⁸⁹ LIAÑO MARTÍNEZ 1999, p. 873 ; VALERO MOLINA 2009, p. 99.

¹⁴⁹⁰ LIAÑO MARTÍNEZ 1999, p. 877.

¹⁴⁹¹ LIAÑO MARTÍNEZ 1999, p. 877.

hacer las dichas tumbas como Jordi [de Déu]¹⁴⁹². De Déu compaginó esta labor con otros trabajos escultóricos en núcleos cercanos, para el enojo del monarca, impaciente por la finalización de los trabajos escultóricos encargados para Poblet.

En esta segunda etapa del escultor en Poblet, entre 1380 y 1384, el monarca le encargó los sepulcros de su hijo Juan, duque de Gerona, que aún vivía, y el de sus dos esposas: la primera, Marta de Armañac, fallecida unos años antes; y la segunda, Violante de Bar, aún viva en el momento del encargo. Estos sepulcros se colocarían en el lado opuesto a los del monarca, encima del arco contrario. Apenas nada se conserva de ellos al haber sido totalmente reconstruidos. De sus cajas sepulcrales, se han conservado fragmentos que parecen remitir al estilo maduro del escultor¹⁴⁹³.

Por otra parte, se encargó a de Déu una serie de sepulcros de infantes: el del infante Pedro, hijo de Pedro el Ceremonioso, muerto siendo un niño, y tres hijos de Juan I, finados también en la infancia. Más tarde, se le encargó el de Juana de Ampurias, hija del monarca, fallecida en edad adulta. Estos monumentos funerarios se colocarían en la capilla de San Bartolomé¹⁴⁹⁴, opuesta a la de San Antonio, identificada por Emma Liaño como la actual capilla de San Benito¹⁴⁹⁵. Para estos sepulcros, debía tomar como modelo aquellos que había realizado más de una década antes, junto a su antiguo amo Cascalls, colocados en la capilla de San Antonio. Al igual que aquellos, estos sepulcros debían estar policromados, dorados y con sus fondos vidriados en azul.

El grueso de las obras debía estar terminado en 1383, aunque quedasen aún detalles por finalizar cuando, en 1384, Jordi de Déu ingresó en prisión por haber entrado armado al palacio. El rey tuvo que enviar dos amenazantes misivas para que el escultor fuera liberado y pudiera completar las obras, cosa que ocurrió al año siguiente, en 1385.

No es fácil separar los sepulcros de los infantes, realizados en la primera etapa del escultor, en colaboración con Jaime Cascalls, de aquellos realizados por de Déu en solitario, ya que los unos son copias de los otros. Al tratarse, además, de sepulcros de personajes poco relevantes desde un punto de vista histórico, no se les ha prestado demasiada atención en la documentación. De esta etapa

¹⁴⁹² Transcripción de ARCO Y GARAY 1945, pp. 37 y 277-278. Recogido también por VALERO MOLINA 2009, p. 99.

¹⁴⁹³ BESERAN I RAMÓN 2003, pp. 128-129.

¹⁴⁹⁴ Las fuentes primarias no son explícitas, ya que Pedro IV escribe que los sepulcros debían colocarse en el lugar que ya había confiado a un monje anteriormente, como refiere BESERAN I RAMÓN 2003, p. 126. Sin embargo, se conserva una descripción del siglo XVI que las sitúa en la capilla de San Bartolomé, LIAÑO MARTÍNEZ 1998, p. 360 y ss.

¹⁴⁹⁵ LIAÑO MARTÍNEZ 1998, p. 360.

parecen ser el sepulcro de un infante, arbitrariamente identificado como el del infante Jaime, y el de una infanta, identificada, sin fundamento, como el de María. A este momento pertenecen también las ménsulas sobre las que se apoyan los sepulcros, conservadas en el muro de la capilla. El sepulcro de Juana de Ampurias es el único conservado que se ha identificado con seguridad. En su retrato yacente, Juana lleva hábito de monja. En la caja de su sepulcro, insertas en la consabida escena funeraria, aparecen tres monjas, alusivas, sin duda, al sexo de la finada. El sepulcro se apoya sobre dos ménsulas donde se representan sendos ángeles.

En total, la participación del escultor se acusa en los cinco sepulcros en la capilla de San Antonio; correspondientes a los hijos de Pedro IV y sus esposas, y los cuatro en la capilla de San Bartolomé; correspondientes a los hijos de Juan, Duque de Gerona. Igualmente, el escultor participó en los sepulcros reales de la nave central y sus cajas, de las que se conservan tan solo unos pocos vestigios.

A pesar de contar con una abundante documentación sobre el escultor y las esculturas de Poblet y conocer con cierta seguridad las piezas en las que este colaboró, poco se puede decir en cuanto a la calavera objeto de estudio por su descontextualización. Por el momento, solo se pueden formular teorías desde el terreno de lo hipotético.

Para empezar, el hecho de que se trate de una Muerte femenina resulta especialmente significativo, ya que cuando la Muerte se representa como una mujer suele comportar una intencionalidad específica, a diferencia de una Muerte masculina o sin género¹⁴⁹⁶. Es relativamente frecuente que la muerte femenina suela ir asociada a los Pecados Capitales como la lujuria o la vanidad¹⁴⁹⁷, considerados en la Edad Media como propios de la mujer. Francesca Español consideró, precisamente, que este fragmento escultórico pudiera tratarse de una reflexión sobre la *vanitas*¹⁴⁹⁸. Esta hipótesis tiene notable credibilidad, especialmente teniendo en cuenta la riqueza de su tocado y el hecho de que vaya coronada y con velo. Esta figura de la muerte simbolizaría, por tanto, el carácter pasajero de las riquezas terrenales en el contexto de la frivolidad asociada a las mujeres. Una imagen de este tipo se halla en un libro de horas italiano de hacia 1480¹⁴⁹⁹ en el que una miniatura muestra

¹⁴⁹⁶ Sobre el tema de la muerte femenina en el arte y la literatura, *vid.* GUTHKE 1999.

¹⁴⁹⁷ Como es el caso de la Muerte de la Capilla Dorada de la Catedral de Salamanca, *vid.* RODRÍGUEZ ASTUDILLO 2009.

¹⁴⁹⁸ ESPAÑOL BERTRÁN 1992, p. V.

¹⁴⁹⁹ BL, Yates Thompson 7, fol. 174.

un esqueleto vestido de mujer con un rico tocado que se mira a un espejo, objeto que enfatiza el carácter de la *vanitas*. Si el fragmento hubiera pertenecido a la sepultura de una reina, pudiéramos interpretarlo como un aviso sobre la fugacidad de las riquezas y la caducidad de la belleza y el adorno. Si el fragmento hubiera pertenecido a un encuentro de los tres vivos y los tres muertos, podría ser, si fuera uno de los muertos doble de un vivo femenino, uno de los primeros ejemplos labrados desde la perspectiva de género y muy temprano en el tiempo si lo comparamos con ejemplos miniados de comienzos del siglo XVI como el Libro de Horas de Juana de Castilla¹⁵⁰⁰.

También cabe valorar la posibilidad de que se trate de un *transi* o de una imagen especular. Al haber numerosas reinas e infantas de Aragón sepultadas en Poblet, es posible que se trate de una representación del cadáver de una de ellas, procedente de su sepulcro, llevando la corona correspondiente a su dignidad. Existe, además, un precedente en la Península Ibérica, las ya estudiadas ménsulas del sepulcro de Juan Martínez de Grajal en el claustro de la Catedral de León (fig. 110). Juega en contra de esta teoría, sin embargo, el hecho de que los *transi* femeninos son mucho más escasos que los masculinos¹⁵⁰¹. A pesar de no ser tan frecuentes, sí hay sepulcros de *transi* femeninos de gran relevancia, como el caso del *transi* doble de Alice Chaucer, en la iglesia de Santa María de Ewelme, Oxfordshire o el *transi* de Juana de Borbón-Vendôme, en el Museo Louvre. No se conserva ninguno en la Península Ibérica. En tal caso, sería un *unicum*. En cualquier circunstancia, por su sentido simbólico, considero probable que el fragmento formara parte de un monumento funerario femenino, más probablemente el de una mujer adulta, porque está coronada como reina, que el de alguna de las infantas muertas en la infancia.

Algunos sepulcros hallados en Poblet se colocaron en los muros o sobre columnas apoyadas sobre dos leones esculpidos que, a su vez, se asentaban sobre ménsulas con decoración escultórica. La mayoría de las ménsulas conservadas se decoran con ángeles, cuya representación es muy frecuente en el arte funerario por ser considerados los portadores del alma en su viaje al Más Allá¹⁵⁰². Estos portan, a menudo, el emblema heráldico del finado. Sin embargo, en el deambulatorio se

¹⁵⁰⁰ BL Add. MS. 35313, fol. 158v.

¹⁵⁰¹ A pesar de no ser tan frecuentes, sí hay sepulcros de *transi* femeninos de gran relevancia, como el caso del *transi* doble de Alice Chaucer, en la iglesia de Santa María de Ewelme, Oxfordshire o el *transi* de Juana de Borbón-Vendôme, en el Museo Louvre, número de inventario: RF 1212.

¹⁵⁰² Aunque tradicionalmente se ha considerado que la presencia de ángeles en la iconografía funeraria remite al *angelus bonus*, FRANCO MATA 2014, p. 73 considera que su representación está vinculada con la propia liturgia de los funerales, en concreto con el canto *In paradisum*.

conserva un sepulcro apoyado sobre dos ménsulas, una de las cuales representa un salvaje, demostrando que existía cierta variedad iconográfica en estas piezas, que no eran completamente homogéneas. Si la calavera fuera el fragmento de una ménsula, como creyó Francesca Español, sería probable que sobre ella se asentase el sepulcro de alguna de las mujeres de la familia real aragonesa.

Tampoco hay que descartar que se trate de un fragmento escultórico perteneciente a un relieve, quizá procedente de un sepulcro o arcosolio. La mayor parte de las cajas sepulcrales conservadas, sin embargo, se decoran con relieves corridos que representan las exequias, un grupo de plañideros o representaciones angélicas, temas en los que no tendría cabida la representación de la Muerte.

Al ser nuestro conocimiento del conjunto escultórico tan limitado y la destrucción de este tan importante, resulta imposible explorar posibles hipótesis sobre su ubicación y significado contextual, más allá de lo que hemos propuesto. La procedencia de la llamada calavera de la reina permanece, por el momento, ignota.

Gerona

Capitel conservado en la casa Estorch

En el año 2002, Francesc Massip identificó una representación de la Danza Macabra esculpida en un capitel, un formato único en el ámbito peninsular (figs. 151 y 152)¹⁵⁰³. Este autor aporta, además, ilustraciones que muestran la iconografía de cada capitel desplegada, lo que facilita mucho su estudio e interpretación. Hasta donde alcanza mi conocimiento, sus estudios son los únicos que mencionan este conjunto escultórico. El hallazgo relativamente reciente de esta pieza ha propiciado que no haya sido demasiado estudiada por el momento en el contexto del arte macabro peninsular.

La casa Estorch de Gerona, edificada en 1873, custodia cuatro capiteles y una ménsula de procedencia desconocida aprovechada de una edificación anterior. Estas tallas presentan temas

¹⁵⁰³ MASSIP BONET 2002 ; 2003.

iconográficos complementarios y similitudes formales entre sí, lo que apunta a la posibilidad de que originalmente pertenecieran a un mismo ciclo escultórico. Massip propuso una datación general a estas piezas hacia finales del siglo XV o principios del XVI, de acuerdo con la tipología de los capiteles ajustados a una forma poligonal de cuatro nervios— así como del atuendo que visten los personajes representados en ellos¹⁵⁰⁴. El desconocimiento de la procedencia exacta de las piezas así como del artífice de las mismas, no permiten matizar más una posible cronología.

Según el arquitecto que llevó a cabo la restauración del edificio, estos capiteles procedían del castillo de Cartellà, donde decorarían una galería edificada entre los siglos XV y XVI¹⁵⁰⁵. Sin embargo, los elementos arquitectónicos conservados en el castillo son muy diferentes de los capiteles objeto de estudio. Por otra parte, la cercanía formal e iconográfica de estas piezas de la casa Estorch con un capitel (figs. 153 y 154) y una ménsula conservados en el Museo de Arte de Gerona¹⁵⁰⁶ procedentes del antiguo convento de San Francisco de Gerona, ha llevado a Massip¹⁵⁰⁷ a considerar que todos ellos pudieran tener esta misma procedencia, propuesta que considero muy acertada y que además coincide con ver la danza macabra como un tema iconográfico filo franciscano igualador ante la muerte. La presencia de un tema macabro en un monasterio franciscano, además, no sorprendería, teniendo en cuenta la frecuencia con que este tipo de representaciones aparecen vinculadas a la mencionada orden, sin embargo, sí resultaría muy singular, casi excepcional, en el contexto de la arquitectura militar residencial catalana¹⁵⁰⁸.

Consagrado en el año 1368¹⁵⁰⁹, el convento de San Francisco de Gerona era el lugar elegido por el monarca aragonés para su alojamiento cuando visitaba la ciudad, lo que acrecienta su vinculación con los patronatos regios. El convento fue destruido durante la desamortización, aunque se conservan ciertos vestigios dispersos de su fábrica. Así, algunas arquerías se conservan en una galería de arte llamada *El Claustre* y otras fueron trasladadas al pórtico de la iglesia de S'Agaró¹⁵¹⁰. De ser este convento el emplazamiento original de los capiteles actualmente en la casa Estorch, sería

¹⁵⁰⁴ MASSIP BONET 2002, p. 280.

¹⁵⁰⁵ MASSIP BONET 2002, p. 279.

¹⁵⁰⁶ Número de inventario: n1 133.

¹⁵⁰⁷ MASSIP BONET 2002, p. 280.

¹⁵⁰⁸ GENNERO 1974. Otra muestra de arte macabro peninsular vinculada a la orden franciscana son las pinturas del convento de San Francisco de Morella.

¹⁵⁰⁹ LA CANAL 1832, p. 192.

¹⁵¹⁰ MASSIP BONET 2002, p. 279.

imposible saber en qué parte del mismo se hallaban. La edificación constaba de una iglesia de nave única y un claustro, no parece que los capiteles procedieran de este último, a juzgar por las fotografías del espacio tomadas antes de su destrucción¹⁵¹¹, así como por los vestigios de las arquerías que han llegado a nuestros días, ya que los capiteles que se observan presentan motivos vegetales muy sencillos y de gran homogeneidad. Es posible, por tanto, que los capiteles procedieran de la iglesia o de alguna de sus capillas laterales, o de otras dependencias del complejo, acaso la sala capitular o el osario.

Según Massip, es necesario analizar de forma conjunta la iconografía de los cuatro capiteles y la ménsula conservados en la casa Estorch y el capitel y la ménsula del Museo de Arte de Girona, a fin de considerarlos parte de un mismo programa iconográfico.

1. Capitel de la Danza macabra

Al esculpir esta pieza, el artífice aprovechó la forma del capitel para representar una danza circular en torno al soporte pétreo (figs. 151 y 152). Las figuras del corro se toman de las manos, disponiéndose a lo largo de toda la circunferencia de la pieza arquitectónica. En lugar de mirar hacia el centro del corro, como sería lo habitual, los danzantes miran hacia el exterior para no dar la espalda al espectador, es decir, están pensadas para ser vistas e identificadas. Una de las figuras representadas es la propia Muerte, lo que permite identificar el tema como una danza macabra interpretada como baile de hermandad, siguiendo una fórmula de la que hay ejemplos en Aragón. Aunque existen otras danzas macabras circulares, estas a menudo están integradas por personajes vivos que danzan en torno a un cadáver o por momias resucitadas que bailan en corro¹⁵¹². La singularidad de este conjunto precisamente radica en encontrar a la propia muerte danzando junto a los personajes vivos.

Comenzando con la personificación de la Muerte (fig. 151), esta se ajusta a la tipología de momia reseca y eviscerada. Sus cuencas oculares están vacías y lleva un sudario que cuelga de su hombro y cubre sus genitales. Sus piernas resultan más volumétricas que en otras representaciones macabras, carecen del raquitismo habitual. Sin embargo, las rodillas aparecen muy marcadas, aludiendo a las rótulas que se hallan bajo la piel. La Muerte extiende los brazos hacia los lados para

¹⁵¹¹ BARRAQUER Y ROVIRALTA 1906, p. 513 aporta algunas fotografías.

¹⁵¹² Como es el caso, por ejemplo, del baile de los vivos de la pintura de Morella y la danza de los muertos de la xilografía de Michael Wolgemut para el *Liber Chronicarum*, respectivamente. FÜSSEL 2001.

tomar las manos del primer y último personaje de la danza, según el orden jerárquico de los estamentos sociales igualándoles ante su realidad mortal (fig. 152). A la izquierda de la Muerte, se representa el Papa, la figura más relevante como cabeza de la iglesia y vicario de Dios en la Tierra. Se le reconoce por la tiara pontificia y lleva una cruz incisa a la altura del pecho. Massip intuye que de sus muñecas cuelgan sendos manípulos¹⁵¹³. El siguiente personaje es el Emperador, el máximo poder terrenal. Su corona también es triple y se presenta barbado. La figura a la que se agarra se halla muy perdida, pero se distingue el capelo cardenalicio que permite identificarla con esa dignidad. A continuación, se representa al rey, vestido con sayo corto y calzas con la cabeza coronada y media melena partida. El siguiente personaje lleva una espada ceñida a la cintura y sayo corto con calzas apuntadas. Su peinado es similar al del rey y parece cubrirse con un simple bonete. Massip considera que puede tratarse de un caballero, lo que rompería la alternancia de miembros del clero con personajes laicos, algo que, por otra parte, no es infrecuente en las Danzas. Al ser el único personaje representado que no respeta el supuesto orden alturno de clero y personajes laicos, podría interpretarse como perteneciente a una orden militar, pero sería una identificación forzada, teniendo en cuenta que no porta ningún atributo distintivo de esta condición. La siguiente figura también va armada y es muy similar a la anterior, Massip consideró que podía tratarse de un noble. A continuación, se representa un hombre que viste una suerte de sobrepelliz sobre túnica talar y que tiene aspecto de clérigo, quizá un prior, un canónigo de catedral o un jurista¹⁵¹⁴. Me decanto por la primera interpretación, teniendo en cuenta la alternancia de personajes clericales y laicos y que al estar en un claustro franciscano tendría sentido hacer un guiño a quienes lo habitan. El tocado que porta podría ser una capucha. La siguiente figura es un hombre joven, seguramente un doncel o un enamorado¹⁵¹⁵. Viste jubón corto, calzas apuntadas y bonete y su peinado es la media melena habitual. El último personaje, lleva una larga vestidura y la cabeza cubierta. Francesc Massip lo ha identificado con una dama, complementaria a la figura del doncel, ya que parece tener el cabello largo¹⁵¹⁶. En ese caso, serían los enamorados. El mal estado de conservación de la pieza dificulta hacer una valoración al respecto, pero, sin descartar que se trate de un personaje femenino, también es posible que represente a un monje tonsurado, vistiendo el hábito, especialmente teniendo en cuenta

¹⁵¹³ MASSIP BONET 2002, p. 280.

¹⁵¹⁴ MASSIP BONET 2002, p. 280.

¹⁵¹⁵ MASSIP BONET 2002, p. 280.

¹⁵¹⁶ MASSIP BONET 2002, p. 280 y s.

la escasez de danzas mixtas en el suelo ibérico, más aún con un único personaje femenino acompañado de una abrumadora mayoría masculina.

Resulta inevitable establecer una relación entre esta obra y la Danza Macabra del convento de San Francisco de Morella, ya que ambos son los dos únicos ejemplos peninsulares de danzas macabras circulares conservados y, además, pertenecen al ámbito artístico de la corona de Aragón y es posible que en los dos casos se trate de danzas que incluyen representaciones femeninas. A parte de la evidente semejanza de soporte, la diferencia más importante entre ambas es el hecho de que la danza gerundense incluye a la representación de la Muerte dentro del corro con la vitalista acción de bailar. No se trata de un cadáver pasivo, objeto de la meditación de los danzantes y espectadores, sino que se trata de un elemento activo, intercalado entre los personajes vivos. Igualmente, la relación de los personajes representados es más sumaria que en la pintura morellana y las tipologías y atributos de estos no parecen coincidir. Cabe señalar que, en el capitel, no hay ningún miembro humilde de la sociedad, lo que podría implicar que procediera de un ámbito aristocrático, como un palacio o apartamento regio, o un ámbito religioso.

Al tratarse de un baile circular, se debe remitir necesariamente al cántico *Ad mortem festinamus*, incluido en el *Llibre Vermell* del Monasterio de Montserrat, de contenido macabro y destinado a ser bailado en corro que analizaremos más tarde. Sin embargo, la danza macabra del capitel de la casa Estorch no se asemeja en absoluto a la miniatura que ilustra el folio de ese códice.

2. Capitel de las ánimas del Purgatorio

En el centro del capitel se representa a seis figuras entre las llamas, lo que solo permite apreciar sus cabezas y restos de sus torsos. Todas ellas llevan media melena partida, lo que parece indicar que se trata de personajes masculinos no pertenecientes al clero, ya que ninguno va tonsurado. Rodean el resto del capitel una serie de clérigos portando distintos atributos alusivos a su dignidad. Visten hábitos o túnicas talaras y algunos presentan tonsura. Uno de los personajes porta un báculo abacial y otro una cruz procesional. Todos llevan un objeto cuadrangular en sus manos, seguramente un libro, que utilizan para rezar por las almas condenadas temporalmente al Purgatorio o quizá para

meditar sobre los castigos que se aplicaban a los pecadores¹⁵¹⁷. La tonsura y vestimenta de estos personajes es visualmente similar a la de la figura de la Danza Macabra que Massip identificó como una mujer, por lo que considero más probable que se trate de un monje que de una figura femenina.

3. Capitel con centauro y otros personajes

Otro de los capiteles representa a una mujer con un vestido apretado que realza sus pechos y un hombre completamente desnudo a su lado. A continuación, un hombre barbado con túnica talar porta una jarra y una pandereta. Es posible que se encarama a un árbol o que se encuentre en un entorno arbolado. El siguiente personaje solo se cubre con una piel atada a la cintura y porta una clava o cayado. Massip ha identificado esta figura con un salvaje¹⁵¹⁸. Después de este personaje, se representa un centauro armado con un garrote y un escudo. Se vuelve hacia la última figura del capitel: un león que le da la espalda pero gira su cabeza con las fauces entreabiertas para devolver la mirada al centauro.

Massip recuerda el pasaje del *Fisiólogo* que habla del hombre como un centauro: “El hombre cristiano mundanal es ejemplo del centauro sagitario y el alma es del hombre salvaje porque siempre lucha contra el cuerpo y el cuerpo contra ella.”¹⁵¹⁹ El autor¹⁵²⁰ propuso, además, que los personajes representados podrían aludir a distintos pecados o tentaciones. Según esta interpretación, la mujer podría referirse al pecado de la lujuria o bien a la vanidad. El hombre desnudo quizá aluda a la lujuria o ser el personaje acosado por las tentaciones, mientras que el personaje barbado con la jarra y la pandereta tendría que ver con la vida despreocupada o quizá con el pecado de la gula. En este caso, se trataría de un capitel con valor moralizante, destinado a recordar al fiel los pecados que le acechan, complementando el sentido de los otros dos capiteles descritos previamente.

4. ¿Capitel *Ars Moriendi*?

¹⁵¹⁷ MASSIP BONET 2002, p. 280.

¹⁵¹⁸ MASSIP BONET 2002, p. 281.

¹⁵¹⁹ MASSIP BONET 2002, pp. 281-282.

¹⁵²⁰ MASSIP BONET 2002, p. 282.

El último capitel conservado en la casa Estorch muestra a un ángel, quizá san Miguel, matando al diablo imaginado como un hombre barbado, introduciendo una lanza en su boca. A su lado, se representa una mujer con una túnica ceñida a la altura de la clavícula con un broche romboidal. Massip ha identificado esta figura con la Virgen María¹⁵²¹. A continuación, aparece un hombre cubierto solo con una pelliza atada a su cintura. Este porta un cayado y parece llevar una oveja a hombros. Da una zancada hacia la tríada de personajes anterior. Massip¹⁵²² consideró que se podía tratar de un salvaje, similar al del capitel anterior, sin embargo, creo que esta figura puede remitir formalmente al buen pastor. Después de este, hay un hombre barbado que viste una túnica con plegados quebrados. Porta un objeto alargado, quizá un cirio. Podría tratarse de un ermitaño o bien de un sacerdote. Se representa, a continuación, un personaje masculino que parece cubierto con una manta. A su lado, aparece una mujer portando un objeto en la mano, acaso un rollo. El capitel se completa con dos representaciones de animales legendarios: un centauro con un mazo y lo que parece una sirena con doble cola que se mira en un espejo¹⁵²³. Es posible que estos dos personajes hagan alusión a la lucha entre centauros y sirenas, habitual en las *drôleries* medievales¹⁵²⁴. El centauro tiene, en ocasiones, un carácter psicopompo, mientras que la sirena mirándose en un espejo parece remitir a la vanidad y el pecado de la lujuria por su cola bífida abierta que deja al descubierto sus genitales¹⁵²⁵. El centauro aparece también, junto a imágenes de contenido macabro, en la portada Occidental de la basílica de Santa María del Mar (figs. 144-146), ya estudiada; en las pinturas murales de San Martín de Ecay y en un capitel de la iglesia de Santa María de Ujué, en la que se conserva un Encuentro de los tres vivos y los tres muertos pictórico, que se analizarán más adelante.

En cuanto al resto de personajes, Massip les ha dado una interpretación en relación con el *Ars Moriendi*¹⁵²⁶. Considera que el hombre cubierto con la manta es el moribundo mientras que el personaje barbado con el cirio es el oficiante del rito postrimero. El salvaje puede aludir al alma del difunto que observa cómo el arcángel san Miguel derrota al demonio ante la presencia de María. Por mi parte, considero que el estado de conservación del conjunto de relieves así como las dificultades

¹⁵²¹ MASSIP BONET 2002, p. 282.

¹⁵²² MASSIP BONET 2002, p. 282.

¹⁵²³ RODRÍGUEZ PEINADO 2019, p. 56.

¹⁵²⁴ IBÁÑEZ CHACÓN 2017.

¹⁵²⁵ MASSIP BONET 2002, p. 282.

¹⁵²⁶ MASSIP BONET 2002, p. 282.

de interpretación que ofrece el soporte y su descontextualización impiden una interpretación precisa del programa figurativo. No obstante, creo que la propuesta del autor es muy perspicaz y digna de tener en cuenta.

5. Capitel del Juicio Final

El capitel conservado en el Museo de Arte de Gerona (figs. 153 y 154), procedente del antiguo convento de San Francisco, muestra una sinóptica representación del tema del Juicio Final. Se representa una Resurrección de los muertos en la que se aprecia un notable abigarramiento, en la que se distinguen personajes tanto masculinos como femeninos. Siguiendo esta escena, aparece una sumaria *psicostasis*, en la que san Miguel (fig. 154) porta una balanza en cuyos platillos se representan sendas almas antropomorfas. A continuación, cinco figuras humanas aluden al ascenso de los salvados al cielo, seguidas de una representación de la Trinidad en la que Cristo se muestra coronado de espinas y portando una cruz de gran tamaño en la mano derecha acompañado del Padre y el Espíritu Santo. Se trata, por tanto, de una imagen que recalca la importancia de la Pasión y la Redención. La Trinidad va flanqueada por dos columnas formadas, cada una, por cuatro ángeles.

6. Dos ménsulas con ángeles trompeteros

Massip propone que el conjunto iconográfico se completaba con dos ménsulas figurativas con ángeles trompeteros, una de ellas hallada en la propia casa Estorch, junto a los cuatro capiteles; y otra, análoga en estilo e iconografía, que se encuentra en el Museo de Arte de Gerona (figs. 155 y 156). Ambas representaciones son muy similares: los ángeles aparecen de tres cuartos, mirando cada uno hacia un lado. Sus cabellos son ensortijados y visten túnicas con abundantes plegados. Tocan largas trompetas, habituales en las representaciones de este tipo, llamando a la Resurrección a los muertos, un tema complementario al representado en el capitel ya comentado.

La homogeneidad estilística e iconográfica de estos relieves da credibilidad a la propuesta que hizo Massip interpretando que todos ellos pudieran proceder del mismo espacio, seguramente el desaparecido Monasterio de San Francisco de Gerona. No obstante, las incógnitas sobre su procedencia exacta y la cantidad de relieves que formarían el conjunto dificultan mucho la

interpretación de su sentido y la lectura de su programa iconográfico. Aún con estas limitaciones, es posible hacer algunas valoraciones de carácter muy general. En primer lugar, el ciclo parece estar en relación con las postrimerías del hombre —Muerte, Juicio Final, Paraíso e Infierno—. La Muerte estaría reflejada en el capitel de la Danza Macabra y, quizá, en el que Massip interpretó como un *Ars Moriendi*. El Juicio Final se representa explícitamente en otro de los capiteles y completaría su mensaje con las dos ménsulas de los ángeles trompeteros. Otro capitel alude al Purgatorio, tema representado con frecuencia en los ciclos iconográficos postrimeros. El programa se complementaría con un capitel adicional que representase las torturas infernales, quizá también otro con el Paraíso, aunque este tema se insinúa ya en el capitel alusivo al Juicio Final. Más enigmático resulta el relieve que incluye la representación de un hombre desnudo. Es posible que se trate de una representación del mundo terrenal o que constituya una advertencia sobre los pecados que acechan al hombre, simbolizados en los animales fantásticos entendidos como una psicomauia.

También se puede establecer una relación con el capitel decorado con el Encuentro de los tres vivos y los tres muertos de la portada occidental de Santa María del Mar, por ser el único otro ejemplo de tema macabro representado en un capitel en la Península Ibérica, ambos en Cataluña. Aunque distintos en iconografía y calidad, ambos capiteles van acompañados de otros donde se desarrollan temas que remiten a la miniatura, de entre los que destacan especialmente los centauros luchadores, presentes en ambos conjuntos.

Comunidad Foral de Navarra

Navarra

Santa Eulalia de Pamplona

El convento de Santa Eulalia de Pamplona fue fundado con el impulso y protección de Sancho el Fuerte entre los años 1231 y 1232 y desapareció antes de 1521 por orden del virrey de Navarra, el Conde de Miranda, a consecuencia de priorizar las necesidades defensivas de la ciudad de Pamplona en ocasión de las guerras con los franceses¹⁵²⁷.

Los primeros estudios sobre estas danzas, atendiendo a la documentación conservada vinieron de mano de Iturralde y Suit¹⁵²⁸, sin embargo, el autor apenas las menciona, aludiendo al arte macabro desde una perspectiva muy tradicionalista. Estas danzas han sido estudiadas por Ángela Franco, que transcribió la descripción conservada e hizo una aproximación a su representación y personajes¹⁵²⁹. En el contexto del arte macabro, han sido mencionadas por Francesca Español¹⁵³⁰, Víctor Infantes¹⁵³¹, Julio González Montañés¹⁵³², María José Rodríguez Astudillo¹⁵³³, José Luis Hernando¹⁵³⁴, Herbert González¹⁵³⁵ y María Rosario Lazcano¹⁵³⁶. En relación con la pintura navarra, han sido mencionadas por María del Carmen Lacarra¹⁵³⁷.

Según los testimonios conservados, había dos danzas de la muerte en este convento, de datación desconocida, pintadas en los muros de sendos claustros¹⁵³⁸. Se ha aventurado que la pintura

¹⁵²⁷ FRANCO MATA 2002, p. 196.

¹⁵²⁸ ITURRALDE Y SUIT 1911b ; 1911a.

¹⁵²⁹ FRANCO MATA 2002, pp. 197-201.

¹⁵³⁰ ESPAÑOL BERTRÁN 1992, pp. 27-28.

¹⁵³¹ INFANTES 1997, p. 345.

¹⁵³² GONZÁLEZ MONTAÑÉS 2002.

¹⁵³³ RODRÍGUEZ ASTUDILLO 2007.

¹⁵³⁴ HERNANDO GARRIDO 2013, p. 198.

¹⁵³⁵ GONZÁLEZ ZYMLA 2019, p. 38 y s.

¹⁵³⁶ LAZCANO MARTÍNEZ DE MORENTÍN 2011, p. 161.

¹⁵³⁷ LACARRA DUCAY 2015.

¹⁵³⁸ La elección del claustro como espacio para albergar pinturas de corte macabro tiene que ver con su función funeraria y es relativamente frecuente. Otras obras macabras peninsulares halladas en claustros incluyen el sepulcro de Juan Martínez de Grajal, la danza pintada en el claustro de la catedral de León y el árbol de la vanidad de San Isidoro del campo entre otros.

pudo realizarse en los primeros años del siglo XVI¹⁵³⁹, de acuerdo con la descripción: “cubierto de bobedilla a la antigua de puro iesso todo llano [...] pintado a la romana”. De la danza macabra de uno de los claustros (conocido como Santa Eulalia de Pamplona A) poseemos una descripción muy minuciosa procedente del relato de la Cámara de Comptos de 1521¹⁵⁴⁰ que da cuenta de cada uno de los personajes representados, así como de otros temas presentes en su programa iconográfico. Por tanto, a pesar de no conservar las pinturas, es posible hacer una valoración bastante precisa de ellas y el lugar que ocupan en el contexto macabro hispano. A través de esta descripción, además, se evidencian las singularidades de esta danza de la muerte, sin paralelos en el arte peninsular y europeo tanto desde el punto de vista iconográfico como literario. En cuanto a la danza macabra del segundo claustro (Santa Eulalia de Pamplona B), sin embargo, la descripción que de ella se da en el mismo documento es mucho más parca. Esto se debe, seguramente, a que se trataba de una danza de tamaño más reducido y posiblemente de una menor calidad artística. Aun así, la sumaria relación de personajes permite hacerse una idea de esta segunda danza y compararla con la anterior. El programa iconográfico se completaría con una danza de animalías y, en el Refectorio, las representaciones de la Procesión de la Cruz y el Rescate de cautivos del norte de África¹⁵⁴¹.

1. Santa Eulalia de Pamplona A

A continuación, se aportará la transcripción íntegra de la descripción de las pinturas de Santa Eulalia de Pamplona A, que, a pesar de su extensión, resulta necesaria para el estudio iconográfico.

“Y dentro en la claustra comenzando en la puerta de la yglesia por donde entraban á las dichas claustras á mano izquierda estaba una figura ó personage del Sumo Pontiffice de Pontiffical tan grande como un hombre pintado de pincel al hazeyte con un Rétulo grande de letra gruessa de quatorze Reglones con sentencias y dichos muy buenos de la Sagrada escriptura como en metros

¹⁵³⁹ LACARRA DUCAY 2015, p. 625.

¹⁵⁴⁰ Tiene por título “*Relación y prueba de lo que valía el Convento de Santa Eulalia de Pamplona, sus retablos, pinturas y demás accesorios al tiempo que se destruyó por mandato del Conde de Miranda, Virrey de Navarra por causa de las guerras con Francia.*”. Se halla en el Archivo de la Diputación de Navarra (leg. 25, carp. 43, 1521). Este texto fue sacado a la luz por Iturralde y Suit, que comunicó esta información a Pedro de Madrazo, como explica el autor en ITURRALDE Y SUIT 1911b, p. 81.

¹⁵⁴¹ LACARRA DUCAY 2015, p. 625.

declarando la grandeza y poderio que Dios le dió en la tierra y glorificándose. Y despues del estaba la figura de la muerte pintada respondiendole al Sumo Pontiffice en otra Santa (¿?) de escriptura y reglones, menazándole con sentencias del decreto y Sagrada escriptura y abisandole que hera mortal y que le sacaria en brebe desde mundo, Y luego inmediato estaban quatro personajes de Cardenales tambien gloriandose de su poder y diziendo que heran continuos y consejeros de la Corte y Casa del Sumo Pontiffice. Y como pribados suyos que faborecian á quienes les diesse diños. Y luego despues estaba la figura de la muerte respondiendoles con palabras y sentencias sacadas de la Sagrada escriptura menazandolos y aconsejandolos lo que habian de hacer y certifficandoles que les sacaria en breve deste mundo. Despues estaban otros tantos arzobispos y obispos jactandose y gloriandose del gran poder que la Yglesia les estableció y como heran obedescidos y honrrados y como á los que les yban á visitar con pocos dineros les mandaban hechar á palos y que en este mundo tomarían mucho plazer. Y luego estaba la muerte Respondiendoles y declarandoles el serbizio y diligencia que heran obligados de poner en la yglesia y como buenos pastores Regir sus obejas y Repartir sus bienes conforme al decreto con pobres abisandoles qe los sacaria en brebe deste mundo. Y despues destos estaban quatro canónigos tambien gloriándose del cargo qe tenían de Regir las Yglesias cathedrales y de la segura vida que tenían sin mendicar y andar por puertas ajenas. Y asi que acabarían sus dias en este mundo tomando mucho buen plazer. Y despues destos estaba la muerte Respondiendoles de la obligación que tenian y de lo que hazer debian. Luego estaban cinco frayles gloriándose que heran maestros en theología y porque fuesen preciados y honrrados que estudiaban cada día. Y despues dellos estaba la figura de la muerte acusandoles que heran transpasadores de su Regla y que irian al infierno sino guardaban su Regla. Y despues dellos estaban otros tantos capellanes y tras ellos la muerte. Y despues dellos estaba una figura de Sant Sebastian assaetado con muchos sayones ó indios al Rededor con sus arcos y ballestas. Y cabe ellos y frayle hincado de rodillas y haziendo su oración. Y despues estaban otros tantos de Emperadores y Reyes deziendo qe heran Dioses en la tierra obedescidos de todos y que señoreaban á cualquiera. Y á los inobedientes qe les quitaban las haciendas y vidas. Y luego tras ellos estaba la muerte exortándoles como habian de Regirse y ni por cobdicia ni por affecttion ni odio no dejassen de hazer justicia y que no fatigassen á los pueblos certifficándoles que los sacara en brebe de este mundo. Despues estaban otros tantos de escuderos, caballeros, Condes y Duques también gloriándose del poder y pribanza que tenian con los del estado Real. Y despues dellos la muerte exortandoles como habian de padecer serbiendo al Rey y por el

pueblo y por la fé morir. Y despues destos estaban otros tantos de leçayos ó soldados gloriandose de su hidalguia y vida que hacian y significando qe mas curaban de rapiiar y robar á la Reyna y á los labradores su hazienda que no de servir al Rey. Y luego la muerte menazándolos que no debían de Robar ni lo ageno por fuerza tomar certifficándoles que si assi no hiziessen irian al ynfierno. Y despues destos estaban los jueces y pleyteantes y los procuradores y abbogados gloriandose de su oficio y abisando á los pleyteantes que fuesen á ellos con artos daños que aunque el pleyto fuesse manco sino estaba declarado, ellos que harian qe fuese sano con el garcisobaco. Y luego estaba la muerte menazándoles con el decreto y los qe assy hazian sin aprovecharles bullas ni confesores qe yrian al ynfierno. Y luego tras estos estaban otros tantos de mercaderes gloriandose de las mercaderías qe trayan de tierras extraynas y de los fraudes y engaynnos qe en su harte azia. Y luego estaba tras ellos la muerte amonestándoles si su arte no hera por logro ó cobdicia sino por amor benibolencia qe era buena y de mucha balia y amonestándoles lo qe habían de hazer. Y luego tras estos estaban otros tantos de voticarios gloriándose aunque no tuviesen medecinas saludables á la salud de los hombres, qe nunca dirían qe no las tenían por proncher de dineros sus bolsas. Y tras ellos luego estaba la muerte certifficandoles qe sino usaban bien dichas medecinas qe irian al ynfierno. Y tras estos estaban otros tantos de cirugianos y médicos y enfermos alabándose de su sciencia y de su manera qe á todos daran esperanzas de sanarles por no perder los dineros qe esperaban haber dellos. Y luego tras ellos estaba la muerte avisandoles si por no saber ó no conocer las dolencias mataban á los enfermos que no habria absolución sino condigna restitución y penitencia. Y tras estos estaban los pescadores y carniceros gloriándose tambien de su arte de vivir y de los engaños qe hazian y como á los que le llevaba el oro como les embian con lodo. Y tras ellos luego estaba la muerte Reprendiendoles del falsear qe hazian en los pesos. Y como vendian mala cosa por buena. Y si no hazian Restitucion y penitencia en este mundo qe irian á purgar al ynfierno. Y luego tras estos estaban otros tantos de taberneros llamando que todos fuessen alli á beber que por Rudos que fuessen mejor qe en los estudios les mostrarian en todas lenguas ablar. Y luego tras ellos estaba la muerte acusándolos de los engaños qe hazian en mezclar agua con vino y el mal vino con bueno. Y tras ellos otros tantos gapateros gloriandose qe heran honrrados de ser llamados de tantos buenos. Y de los engaños qe hazian en vender la badana por cordovan. Y el mal cuero por bueno. Y luego tras ellos estaba la muerte Reprehendiendoles lo qe malamente ganaban quan poco duraba y las penas que por ello esperaban qe heran perpetuas. Y luego tras ellos estaban otros tantos de sastres tambien gloriandose de los hurtos qe hazian con la tijera y

pretestando que no dexarian su condición en hurtar quanto pudiesen. Y luego tras ellos estaba la muerte Reprehendiendoles con el mandamiento de la Yglesia quien hurtare lo ageno que iria al Ynfierno. Tras estos estaban los labradores, layadores, cavadores, tullidores, haradores y sembradores gloriandose del trabajo grande que tenian y que con su sudor á todo el mundo ellos mantenian teniéndose por bienaventurados. Luego tras ellos estaba la muerte llamandolos por malos cristianos porque no hazian bien los diezmos y primizias. Y luego tras ellos estaba una imagen de nuestra señora con un Rétulo grande de escriptura de veynte y tres ó quatro Renglones en metros castellanos. Y luego despues de esta ymagen la persona del comendador que hizo aquel monasterio hecha de pincel al hazayte y sacado al natural con otros veynte Renglones en metros castellanos. Y despues estaba otra ymagen de San Miguel pesando las almas y con su Rétulo. Y despues estaba la muerte. Y despues estaban los angeles buenos y malos y cabe ellos la figura de Dios Padre con el mundo en la mano. Las quales dichas figuras estaban pintadas al hazayte de muy buena mano y en mucha proporción y perffección con colores finos de diversas maneras y de la manera que á cada estado y personage conbenian. Y las dichas sentencias estaban escritas de una letra casi tan larga como un dedo de la mano del hombre y gentil letra y proporcionada y de tal manera estaban las dichas sentencias y letra que no tomaban mas lugar los dichos y sentencias de los unos que de los otros. las quales dichas escripturas y pinturas estaban por su orden y concierto comenzando en un cabo de la claustra por todo el Rodeo de las quatro claustras que estaban espalmadas y lucidas. Y sobre ellos escriptos y pintados todos los susodichos estados y personages y en cada estado de los susodichos estaban quatro ó seys personages tan largos como un hombre y despues la muerte. Y lo alto de las claustras estaba cubierto de bobedilla á la antigua de puro iesso todo llano y de la parte de baxo espalmado y labado y despues pintado á la Romana con la figura del sol y de la luna y estrellas y planetas y otras invenciones”¹⁵⁴².

Esta descripción aporta datos interesantes sobre las pinturas hoy desaparecidas. En primer lugar, si damos crédito al autor, debieron ser pintadas con una técnica oleosa como se desprende de la expresión “pintado de pincel al hazeyte” y otras similares a lo largo del texto. Las figuras debieron tener un tamaño considerable, cercano al natural (“personages tan largos como un hombre”). De las

¹⁵⁴² Archivo general, papeles sueltos, legajo 25, carp. 43, año 1521. Transcripción de INFANTES 1997, p. 344 y ss. ; FRANCO MATA 2002, pp. 195-197.

grandes dimensiones del conjunto da cuenta también la cantidad y tamaño de las inscripciones: “Y las dichas sentencias estaban escritas de una letra casi tan larga como un dedo de la mano del hombre”. Estas inscripciones, además, debían ser de varios renglones o versos, en caso de ser rimadas, por el contenido que el autor las atribuye semejantes a como estaban planteadas con filacterias en el Cementerio de los Inocentes de París. Según el testimonio del escritor, los textos ocupaban un espacio muy similar en cada una de las escenas de la danza, logrando simetría y armonía. En el caso de la representación de la Virgen, el texto habla de una inscripción de una veintena de líneas, excepcionalmente larga dentro del conjunto claustral. Las bóvedas que cubrían el espacio se decoraban con un cielo estrellado y la representación de planetas y astros. Quizá se tratase de representaciones antropomorfas de estos, como es frecuente.

Según la descripción, la danza macabra ocupaba tres de los cuatro lados del claustro, mientras que el cuarto se decoraba con otros temas iconográficos complementarios¹⁵⁴³. De acuerdo con Ángela Franco, los personajes se disponían en Pamplona de acuerdo con el siguiente esquema¹⁵⁴⁴:

1. Panda oeste: Virgen y donante, san Miguel pesando las almas, Muerte, ángeles buenos y malos y Dios padre sosteniendo el orbe.
2. Panda norte: Estamento del clero y san Sebastián
3. Panda este: Clase alta y media
4. Panda sur: Clase baja

Se analizarán, en primer lugar, los temas iconográficos complementarios a la danza para luego ahondar en la descripción del tema iconográfico macabro.

1.1. Temas iconográficos complementarios

Parece que todas las escenas ajenas a la danza, a excepción de la representación de san Sebastián, se encontraban en el muro oeste del claustro. El primer tema representado era la Virgen

¹⁵⁴³ Este tipo de danza envolvente, dispuesta a lo largo de tres de los cuatro lados del espacio cuadrangular se halla también en las pinturas de Kermaria.

¹⁵⁴⁴ FRANCO MATA 2002, p. 197.

acompañada de un donante, cada uno con su inscripción correspondiente, de más de veinte líneas. En cuanto al comitente, el autor explica que es un comendador y que se trata de un retrato del natural, pero se desconoce su identidad, acaso el comendador en cuya prelación se construyó el claustro y se decoró con pinturas.

A continuación, se representaba a san Miguel con la balanza, pesando las almas de los resucitados el día del Juicio Final. Aunque no se da más información de este personaje, cabe suponer que se trataría de una representación convencional de la *psicostasis*. Siguiendo a esta figura, se representa la Muerte. El autor no describe al personaje, pero es probable que se trate de la Muerte personificada, que envía a una serie de cadáveres el llevarse a los vivos en la Danza Macabra, quizá incluso se tratase de una Muerte triunfante. Siguiendo a este personaje, había una sinóptica representación del Juicio Final, frecuente en los programas iconográficos de contenido macabro. Incluía ángeles buenos y malos, seguramente aludiendo a aquellos que acompañaban a los bienaventurados y a los condenados respectivamente, y a Dios llevando el orbe en la mano.

El otro tema ajeno a la Danza Macabra era el primer martirio de san Sebastián¹⁵⁴⁵. Por el texto conservado, parece que se representaba al santo en el muro norte, a continuación de la danza de la muerte del clero. Según el autor, Sebastián se representaba junto a sus sayones que disparaban flechas usando arcos y ballestas¹⁵⁴⁶. A su lado, se representaba un fraile en oración. Se desconoce si se trata de otro comitente o una personificación del monacato en general con objeto de servir de ejemplo a los monjes del convento de Santa Eulalia.

1.2. Danza macabra

Si se da crédito a la descripción conservada, y no hay motivos para no hacerlo, la danza macabra de Santa Eulalia A constituiría un *unicum* peninsular y europeo, atendiendo a la cantidad de personajes, la disposición de estos y los textos literarios de los que se acompañaban.

¹⁵⁴⁵ FRANCO MATA 2002, p. 199 se refiere a este personaje como san Esteban, de gran devoción en Navarra, pero el texto es explícito en el hecho de que se trata de san Sebastián y la descripción de su primer martirio por asañamiento.

¹⁵⁴⁶ En la Península Ibérica se conserva otro martirio de san Sebastián en el que uno de los verdugos porta una ballesta. Se halla en la iglesia de Santa María de Mosteiro (Lugo), *vid.* LÁZARO ROMERO 2021.

Es interesante que las imágenes se dispongan a lo largo de los muros del claustro, ya que insinúan el movimiento circular de la danza, de manera similar a lo que ocurre en el castillo de Javier. Incluyen al espectador en el baile de una manera muy envolvente que debía producir una sensación sobrecogedora. La organización de la danza no se hacía por estamentos, como es habitual, ni alternando personajes del clero con personajes laicos. Los personajes del claustro pamplonés se disponen por jerarquías: en primer lugar, el clero, a continuación los personajes del ámbito militar, seguidos de las profesiones liberales y los campesinos¹⁵⁴⁷. Dentro de cada gran grupo jerárquico, además, la Muerte no se lleva a los vivos de uno en uno, sino en grupos de cuatro o cinco personajes. Ángela Franco establece el número total de personajes vivos en 163¹⁵⁴⁸. Para llegar a esta cifra, la autora considera que hay cinco personajes de cada profesión descrita por el autor, sin embargo, considero que el texto puede inducir a error. Así en “otros tantos de cirujanos y médicos y enfermos”, Franco Mata considera que hay representados cinco cirujanos, cinco médicos y cinco enfermos, cuando bien podrían ser cinco personajes pertenecientes todos ellos a estas tres categorías pero a lo mejor es simplemente uno. Franco Mata, además, asume que se trata de cinco personajes también en los casos en que el autor no especifica su número, como en “Tras estos estaban los labradores, layadores, cavadores, tullidores, haradores y sembradores”, donde la autora considera que hay cinco personajes de cada uno de estos cinco oficios, cuando cabe la posibilidad de que el grupo de cinco personajes estuviera integrado por un hombre de cada oficio, lo que reduciría considerablemente el número total de personajes propuesto. Sin descartar por completo la cifra dada por la autora, considero prudente tomarla como un número aproximado. Es posible que se tratase de una danza de 45 figuras, quizá imitando la del Cementerio de los Inocentes de París.

Las dignidades y oficios de los personajes descritos en el texto son los siguientes: Papa, cardenales, arzobispos, obispos, canónigos, frailes, capellanes, emperadores, reyes, escuderos, caballeros, condes, duques, lacayos, soldados, jueces, pleiteantes, procuradores, abogados, mercaderes, boticarios, cirujanos, médicos, enfermos, pescadores, carniceros, taberneros, zapateros, sastres, labradores, layadores¹⁵⁴⁹, cavadores, tullidores, aradores y sembradores. A pesar de la inusitada extensión de esta danza, no se incluyen personajes femeninos. No figuran tampoco otros

¹⁵⁴⁷ ESPAÑOL BERTRÁN 1992, p. 28.

¹⁵⁴⁸ FRANCO MATA 2002, p. 199.

¹⁵⁴⁹ La laya es un instrumento de labranza propio del ámbito Navarro, lo cual resultaría familiar a los espectadores de la pintura. FRANCO MATA 2002, p. 199 ya apuntó la presencia de oficios locales en la danza.

personajes habitualmente representados en las danzas como el niño, el ermitaño o los personajes de minorías religiosas. Esto seguramente tiene que ver con la localización de la danza, en un convento masculino, donde los espectadores más habituales procederían del clero o de las clases más acomodadas.

Según la descripción, ni el orden de personajes ni su número corresponden en absoluto con los de la *Dança General de la Muerte*. Ángela Franco ha señalado que hay quince coincidencias de personajes con los del texto literario, pero esto es de esperar teniendo en cuenta la extensión que tiene este tema iconográfico en el claustro de Santa Eulalia A. La misma autora apunta las diferencias entre ambas danzas, lo que se acusa especialmente en las inscripciones, cuyo contenido, en general, es distinto del de la *Dança* salvo excepciones puntuales¹⁵⁵⁰. Como la danza A de Pamplona no incluye transcripción del texto, no podemos hacer un juicio certero sobre la relación exacta del texto de la *Dança General* y este conjunto.

El texto, siempre importante en las imágenes macabras, debió ser especialmente relevante en esta representación, teniendo en cuenta su extensión. Se trata del diálogo habitual entre los vivos y la Muerte, en el que estos intentan librarse de ella, que les contesta con burlas, imprecaciones crueles y pasajes de las sagradas escrituras. A pesar de que el autor no de una transcripción literal de los textos, la descripción del contenido de las cartelas es suficiente para percatarse de que no hay paralelos conocidos¹⁵⁵¹. Sin duda era una obra excepcional y es una lástima que no se haya conservado.

2. Santa Eulalia de Pamplona B

La otra danza macabra que se desarrollaba en el Monasterio de Santa Eulalia de Pamplona, se pintó sobre los muros de un claustro distinto, por eso hablamos de ella como la danza B. No tenía el tamaño de la anterior y su calidad quizá fuera inferior, lo que provocó que el cronista se limitase a enumerar los personajes, sin aportar otras matizaciones que tanto valor aportan a la descripción de la Danza previa. El contenido del texto, en lo que atañe a esta segunda Danza, es el que sigue:

¹⁵⁵⁰ ESPAÑOL BERTRÁN 1992, p. 28.

¹⁵⁵¹ ESPAÑOL BERTRÁN 1992, p. 28 menciona la importancia de estudiar estos pasajes en profundidad en el contexto de las danzas literarias por las novedades que comportan, estudio que aún hoy no ha sido llevado a cabo.

"Hacia el cuerpo de la casa había otras claustras. En estas dichas claustras estaban ciertos perssonages de Sumos Pontiffices, Emperadores y Reyes con mucha pompa y con rétulo de escripto gloriandose y deziendo qe heran Dioses en la tierra y qe señoreaban á cualquiera. Y despues otras tantas figuras de muertes con coronas y Rétulos de Sumos Pontiffices emperadores y Reyes con un Rétulo inscripto brebe en que les dezía a los que estaban gloriandose:

‘Tales fuemos como vos’

‘Tales sereis como nos’

Despues estaban otras figuras de Sumos Pontiffices emperadores Reyes canonicos y frayles y mercaderes hinchados y como grandes señores y puestos como qe danzaban asidos de las manos y una figura de la muerte los guiaba con Rétulo qe dezia:

‘Pues conmigo entrareis en la danza’

‘Perdereis del mundo la esperanza’

Y luego estaba un niño qe dezia:

‘En este guiador todos pensareis’

‘Pues en el mundo poco estareys’

Y había otras figuras de judíos y estaba otro niño puesto en la agonía de la muerte con un escripto que dezia:

‘Fuerte fue la nuestra suerte’

‘Que á todos nos lleva la muerte’.

Las quales dichas figuras estaban pintadas de pincel al hazeyte de muy buena mano con sus colores muy finos y los perssonages tan grandes como unos grandes hombres y los escriptos de una letra gruessa. Y desde las dichas claustras entrando por una puerta estaba otra puerta y en ella la figura de un hombre salvaje con un bastón en la mano que en su rétulo dezia:

BEGUIZANT".¹⁵⁵²

¹⁵⁵² Transcripción de INFANTES 1997, p. 344 y ss. ; FRANCO MATA 2002, p. 201.

La descripción de esta segunda danza no solo es más reducida, sino que su estructura está entrecortada, dificultando su interpretación. Según el autor, esta danza también estaba pintada con técnica oleosa y el tamaño de las figuras era igual o algo mayor al natural, por lo que se trataría de un conjunto pictórico de importancia. A diferencia de la pulcra letra de las inscripciones del primer claustro, el autor describe el trazo de las inscripciones de las pinturas del claustro B como gruesa. Los epígrafes deberían ser menos complejos dado que varios de ellos se recogen textualmente y no el resumen de su contenido. Aún así, menciona la calidad de las pinturas y la suavidad de sus colores.

Habitualmente, se ha considerado que todos los personajes mencionados forman parte de una misma Danza de la Muerte siguiendo el orden siguiente: Pontífices, Emperadores, Reyes, otras tantas Muertes con coronas alusivas a las respectivas dignidades, Sumos Pontífices, Emperadores, Reyes, Canónicos, Frailes, Mercaderes, Niño, Judíos y de nuevo Niño.

En mi opinión, la repetición de los tres primeros personajes resulta sorprendente, lo mismo que la presencia de las tres Muertes coronadas intercaladas en la danza. Teniendo esto en cuenta, así como la inscripción, considero probable que el primer párrafo de la descripción haga alusión a un Encuentro de los tres vivos y los tres muertos, seguido de una Danza macabra, lo justificaría las tres coronas en vivos y muertos. De acuerdo con esta propuesta, un pontífice, un emperador y un rey, reconocibles por sus atributos, se encontrarían con tres cadáveres “con coronas y Rétulos de Sumos Pontífices emperadores y Reyes”, es decir, corados simétricamente con las dignidades ostentadas por los vivos¹⁵⁵³. Los muertos se enfrentarían a los vivos a través de la inscripción transcrita en la descripción:

“Tales fuemos como vos”

“Tales sereis como nos”

Lema, por otra parte, omnipresente en las representaciones del Encuentro peninsulares y extrapeninsulares. El autor de la descripción identifica de forma incorrecta el tema quizá porque no lo conoce o porque su mensaje es el mismo.

De acuerdo con esta teoría, propongo que, a continuación, se desarrollaba la danza propiamente dicha, constituida por los siguientes personajes: Sumos Pontífices, Emperadores,

¹⁵⁵³ Precisamente las dignidades de Papa, emperador y rey ostentan los vivos de la miniatura del Encuentro que ilustra un Libro de Horas de procedencia francesa custodiado en Londres, se trata del código BL Harley MS 2917, f. 119r. En esta imagen, además, los tres muertos llevan idénticas coronas a los vivos, como propongo que es el caso en el Encuentro de Pamplona.

Reyes, Canónicos, Frailes, Mercaderes, Niño, Judíos y otro Niño, todos ellos guiados por la Muerte. Es posible que el último niño no formase parte de la danza propiamente dicha ya que se dice que estaba en la agonía de la muerte. Por la forma en que el autor de la descripción ha estructurado el texto, es incluso posible que ninguno de los niños ni judíos formasen parte de la danza, sino de otras escenas de contenido moral, pero es imposible de precisar a través del texto. En cualquier caso, se trata de una danza mucho más sencilla y arquetípica que la del otro claustro

Ángela Franco¹⁵⁵⁴ indica que la presencia del niño en la danza remite al texto de Guyot Marchand, mientras que el judío es más frecuente en las danzas peninsulares, apareciendo en la *Dança General de la Muerte* y en la representación de este tema en San Francisco de Morella. Ambos personajes aparecen también con frecuencia en las danzas alemanas. Según el texto, los danzantes estaban cogidos de la mano “puestos como qe danzaban asidos de las manos y una figura de la muerte los guiaba”. Franco Mata¹⁵⁵⁵ indica perspicazmente que esta es una característica más propia del arte hispano que del francés. Sin embargo, en las danzas peninsulares en que los vivos se toman de la mano, suelen bailar en corro, en vez de de forma lineal¹⁵⁵⁶.

El programa iconográfico del claustro B se completaría con una representación de un salvaje que portaba un largo bastón. Aunque la representación del salvaje en un ciclo macabro no es demasiado habitual¹⁵⁵⁷, las representaciones de estos personajes sí son frecuentes en el arte bajomedieval¹⁵⁵⁸. Su presencia en una puerta quizá lo separase del programa iconográfico principal, y se tratase de un motivo decorativo independiente. La precisión del cronista al identificar al personaje como “la figura de un hombre salvaje con un bastón en la mano” parecen descartar que pudiera tratarse de otra figuración más acorde con un programa iconográfico de tema macabro, acaso una representación de san Cristóbal o un ermitaño. La inscripción que le acompaña, “BEGUIZANT”, resulta enigmática.

¹⁵⁵⁴ FRANCO MATA 2002, p. 201.

¹⁵⁵⁵ FRANCO MATA 2002, p. 201.

¹⁵⁵⁶ Así lo atestiguan la danza de Morella, la danza escultórica de los capiteles de la casa Estorch y el texto *Ad mortem festinamus* del Llibre Vermell, destinado a ser bailado en corro.

¹⁵⁵⁷ Excepción hecha de las pinturas de Alcañiz, donde se representa un salvaje con una doncella en el mismo recinto que un Encuentro. La complejidad y extensión de este programa iconográfico, sin embargo, obligan a considerarlo una excepción.

¹⁵⁵⁸ Sin ir más lejos, en el claustro de la catedral de Pamplona hay un capitel del siglo XIII en el que se representa un salvaje. Sobre el tema iconográfico del salvaje, *vid.* AZCÁRATE RISTORI 1948 ; OLIVARES MARTÍNEZ 2013.

3. Danza de animalías

En este mismo monasterio, en un atrio que debió poseer la iglesia, se hallaba otra danza, en este caso de animales, con carácter burlesco. Esta pintura se conoce por el mismo documento que aporta las descripciones de ambas danzas macabras. La transcripción de este fragmento es más breve, quizá en alusión al tamaño más reducido de la representación.

“Al lado de la pared de la dicha Iglesia, hacia la parte de San Lázaro, estaba un porche y había en él una danza de animalías de figuras tan perfectas y hechas de buena mano, proporcionadas y pintadas a pincel al aceite y en el principio de la dicha danza estaba una figura como de Fraile con un escrito de hasta nueve o diez renglones en lengua castellana, exhortando y llamando a todos los que quisieran ir a ver aquella danza nueva y sentencias arto buenas. Y luego estaba la mona por tamborín y el gato por rabitero. Y el ratón por Atambor. Y estos tres tenían un rótulo diciendo que era grosero y material quien a tal son no sabía danzar. Y luego estaba por guía de la dicha danza el asno y después tras él, el león. Y tras él, el buey. Y después el puerco. Y tras él, el caballo. Y luego la mula. Y después el cabrón, y después el perro. Y después el raposo. Y después el lobo. Y después la sierpe. Y después la oveja. Y después el camello. Y cada animalía de las susodichas, tenía sobre sí dos versos en lengua castellana escriptos declarando su condición e inclinación natural. Y después estaban dos figuras de Mari Suciales y su hija, y Pero Suciales con una bota de vino como que estaba bebiendo y con sus escriptos en versos castellanos, significando el contentamiento y gloria que tenía en tener la bota llena de vino y tener así en medio. Y después de esto daba el autor con un escripto de cuatro renglones en lengua castellana¹⁵⁵⁹”.

Como se aprecia en la descripción, esta danza carecía de contenido macabro, muy al contrario, se trata de un tema gozoso y alegre. Al igual que al describir los otros dos conjuntos, el autor explica que se trata de pinturas en técnica oleosa y de buena factura y de figuras proporcionadas. El personaje que introduce la danza es un fraile que se dirige al espectador a través de una inscripción en la que le insta a participar en la danza. El texto debía tener, además, contenido

¹⁵⁵⁹ Transcripción de ITURRALDE Y SUÍZ 1911b, p. 94 y ss. ; INFANTES 1997, p. 344 y ss.

moralizante, como se desprende de la descripción. A continuación, tres animales músicos tocan instrumentos musicales: una mona tamborilera, un gato *rabitero*¹⁵⁶⁰ y un ratón tamborero. Estos iban acompañados de una rima desenfadada: “estos tres tenían un rótulo diciendo que era grosero y material quien a tal son no sabía danzar.” Conviene advertir que los animales también están sometidos al imperio de la muerte.

La danza propiamente dicha contenía los trece animales siguientes: asno, león, buey, puerco, caballo, mula, cabrón, perro, raposo, lobo, sierpe, oveja y camello. Cada animal iba acompañado de dos líneas, seguramente un pareado, en el que se hacía alusión a su condición y sus inclinaciones. No parecen seguir un orden jerárquico de acuerdo con la simbología atribuida a cada uno de ellos en el arte y la literatura medieval ni tampoco adecuarse a la jerarquía humana salvo la presencia del león hacia el principio, que podría simbolizar la realeza y el zorro que se asocia al cardenal.

Cerraban este tema iconográfico tres figuras antropomorfas: Mari Suciales, su hija y Pero Suciales con una bota de vino. Estos personajes aluden a los desfiles de gigantes y cabezudos. Pero Suciales¹⁵⁶¹ es un gigante carbonero que cambia sacos de carbón por botas de vino, de ahí su representación y la presencia de un texto alusivo a la bebida. En cuanto a Mari Suciales¹⁵⁶², se trata de una leñadora que, con su hacha, corta tortas de centeno. Se trata de personajes ridículos, relacionados con los festejos alegres. La primera mención documentada de este tipo de desfiles es de 1263 y procede de Allenger (Portugal) y en Barcelona ya existían desde 1380. Se cree¹⁵⁶³ que estas figuras no aparecieron en Pamplona hasta la segunda década del siglo XVI. Teniendo en cuenta que el monasterio se destruyó en 1521, es probable que los desfiles de gigantes y cabezudos existieran en Pamplona desde una fecha anterior a la propuesta por el autor. La presencia de estos gigantes en la pintura demuestra que debían ser reconocibles para los fieles, lo que también queda patente por la familiaridad con que el autor del texto habla de ellos. En este sentido, podrían interpretarse los animales como figuras totémicas, con cabeza animal y cuerpo humano.

Aunque es imposible hacer una valoración de este ciclo pictórico solo conocido a través de una descripción, esta es lo suficientemente explícita como para poder trazar algunas deducciones. En primer lugar, la presencia de dos danzas macabras y quizá un Encuentro de los tres vivos en el mismo

¹⁵⁶⁰ Significando rabiquetero, tañedor del rabiquete, instrumento de cuerda similar a un rabel.

¹⁵⁶¹ GORRIA 1999, p. 150.

¹⁵⁶² GORRIA 1999, p. 150.

¹⁵⁶³ Así lo dice GORRIA 1999, p. 150.

complejo arquitectónico demuestra una riqueza de lo macabro sin precedentes conocidos en la Península. La elección de dos danzas macabras quizá pueda tener que ver con una diferenciación en los espacios claustrales; es posible que la danza más extensa estuviera en un claustro reservado a la comunidad religiosa o destinado a los enterramientos, mientras que la danza reducida, de carácter más genérico, podría decorar un espacio frecuentado por un público menos refinado. También puede tratarse de dos encargos distintos, cuyos comitentes quizá quisieran competir en calidad, tamaño y suntuosidad. El autor describe los tres ciclos de pinturas, desde el aspecto formal, con un vocabulario muy similar y un tanto general, lo que no permite hacer ninguna aproximación sobre la presencia de distintas manos o talleres.

Especialmente relevante resulta el hecho de que las pinturas macabras vayan acompañadas de una danza de animalías. Parece una decisión intencional y, en caso de formar parte de un mismo complejo iconográfico, esto situaría el ciclo en un contexto festivo, hecho evidenciado por la presencia de los gigantes y cabezudos de la pintura mural. Es bien conocida la importancia de las danzas macabras en el ámbito del teatro y también en la celebración, tanto en los festejos de las élites como en las celebraciones populares. No sería extraño que en Pamplona existiera un desfile de la muerte, similar a otros que aún se celebran en la Península Ibérica, complementario a otros desfiles más gozosos y alegres¹⁵⁶⁴.

Oratorio del Castillo de Javier

El castillo de Javier¹⁵⁶⁵ se ubicaba en las cercanías de la frontera francesa a finales de la Edad Media, se trata, por tanto, de un territorio de influencias mutuas¹⁵⁶⁶. Careció de importancia estratégica ya que se trataba de una unidad defensiva aislada, no vinculada a otros castillos¹⁵⁶⁷. Se emplaza sobre un cerro rocoso que protege el lado este de manera natural, mientras que los otros tres puntos cardinales se defienden mediante una muralla. A partir del siglo XII, al núcleo principal del

¹⁵⁶⁴ INFANTES 1997, pp. 256-257 vincula algunas danzas con contextos procesionales, especialmente con el Corpus, fiesta en la que precisamente se contaba con la presencia de gigantes y cabezudos.

¹⁵⁶⁵ Sobre el complejo, *vid.* RECONDO 1945 ; 1968, obras ambas previas al descubrimiento de las pinturas.

¹⁵⁶⁶ INFANTES 1997, p. 343.

¹⁵⁶⁷ RECONDO 1992, p. 262.

castillo, formado por la torre del homenaje, se añadieron más dependencias, constituyendo un complejo fortificado¹⁵⁶⁸. Fue el lugar de nacimiento de san Francisco Javier en 1506¹⁵⁶⁹.

El oratorio en el que se halla la obra macabra objeto de estudio se halla en la torre occidental. Se desconoce la función inicial de esta torre, construida en el siglo XIII, pero parece que fue remodelada por Juan de Jaso, padre de san Francisco Javier a finales del siglo XV o principios del XVI¹⁵⁷⁰. Quizá fue durante esta remodelación cuando se realizaron las pinturas. El oratorio se encuentra en la parte baja de la mencionada torre, a la que se accede a través del zaguán. Se trata de un espacio de dimensiones reducidas, con una única nave de dos tramos rematada con un ábside semicircular.

En el altar, se conserva la talla de un Cristo en la cruz¹⁵⁷¹ de en torno a 1480 o 1500¹⁵⁷², se trata de la imagen del Santo Cristo que da nombre a la capilla. Erróneamente se ha identificado esta imagen como perteneciente al siglo XIII por su hieratismo, pero no cabe duda de su datación a finales del siglo XV. La escultura presenta a un crucificado de tres clavos a tamaño natural de marcada influencia francesa. Fue una imagen de gran devoción en la Edad Media, siendo objeto de peregrinaciones desde Aragón y Navarra¹⁵⁷³.

En lo tocante a las pinturas, estas fueron cubiertas con yeso en el año 1622 con motivo de la canonización de san Francisco¹⁵⁷⁴. El enyesado se decoró con pinturas de temas vegetales muy recargados, según el gusto del momento. Así permanecieron hasta la década de 1970, cuando fueron descubiertas en una restauración de la capilla a cargo de José María Rodríguez Azcárate con participación de José María Recondo, acometida entre 1970 y 1971.¹⁵⁷⁵ Según Jesús María Munárriz

¹⁵⁶⁸ RECONDO 1992, p. 280.

¹⁵⁶⁹ RÉAU 1997, p. 569.

¹⁵⁷⁰ Datación matizada por VV.AA. 1992, p. 16 en el último cuarto del siglo XV.

¹⁵⁷¹ El descubrimiento de esta imagen, según la leyenda, se remonta a los siglos XIII o XIV. De acuerdo con la tradición, un hombre iba persiguiendo a un pájaro que se posó en una oquedad de la torre del castillo, que por aquel entonces estaba abandonada. El hombre subió a la torre con ayuda de una escalera y, al mirar a través del agujero en el que se había escondido el ave, observó una luz. Ante esta noticia, se derribó el muro y se descubrió la capilla en la que se hallaba el Cristo, milagrosamente iluminado. Leyenda recogida por RECONDO 1992, p. 7. En 1552, año de la muerte de san Francisco Javier, cuenta la leyenda que el Cristo sudó sangre, lo que advirtió a los familiares de su defunción, episodio recogido por RECONDO 1967, p. 27 ; 1968, pp. 11-12 ; 1992, p. 14 y ss. Aún hoy, la imagen despierta profunda devoción.

¹⁵⁷² FRANCO MATA 2002, p. 204.

¹⁵⁷³ RECONDO 1992, p. 12.

¹⁵⁷⁴ INFANTES 1997, p. 343. Algunos datos de primera mano sobre el descubrimiento de estas pinturas aparecieron recientemente en un artículo en prensa de VIDONDO 2021.

¹⁵⁷⁵ FRANCO MATA 2002, p. 204. A pesar de ya estar descubiertas las pinturas, no son mencionadas en URANGA GALDIANO, ÍÑIGUEZ ALMECH 1973.

Caballero, se podía advertir que existían pinturas anteriores debajo del enyesado, ya que era posible apreciar fragmentos pictóricos en las zonas en las que parte del enlucido se había desprendido¹⁵⁷⁶. En el año 2005 se acometió una segunda restauración.

José María Recondo publicó varios volúmenes sobre el complejo de Javier, entre los que se cuenta el breve opúsculo de carácter monográfico¹⁵⁷⁷, dedicado a las pinturas macabras. En el contexto de lo macabro, las mencionan Francesca Español¹⁵⁷⁸, Víctor Infantes¹⁵⁷⁹, Julio González Montañés¹⁵⁸⁰, Ángela Franco¹⁵⁸¹, María José Rodríguez Astudillo¹⁵⁸² y Herbert González¹⁵⁸³. En relación con el arte navarro, las menciona Carmen Lacarra¹⁵⁸⁴.

En cuanto a la cronología, las propuestas de datación apuntan hacia fines del siglo XIV o principios del XV. En opinión de Español Bertrán¹⁵⁸⁵, las pinturas coinciden con la talla del Cristo en estilo y cronología. Víctor Infantes¹⁵⁸⁶, por su parte, estableció la fecha de realización de la danza de la muerte en torno a 1460-1480, como tarde a comienzos del XVI ya que en 1501 se realizaron obras en el interior del recinto. Los técnicos de la primera restauración de la capilla dataron las imágenes entre 1480 y 1510¹⁵⁸⁷. Esta datación podría indicar que fueron los padres de san Francisco Javier —Juan de Jaso y María de Azpilicueta— los que encargaron la decoración del oratorio¹⁵⁸⁸.

Las pinturas recorren la totalidad de los muros interiores de la capilla, incluyendo el ábside, cubriéndolos desde el suelo hasta el techo (fig. 157). Algo menos de la mitad inferior de los muros está decorada con sucesivos registros superpuestos de decoración geométrica. El protagonismo de la decoración, que ocupa la misma cantidad de espacio mural que la danza de la muerte, otorga a la capilla una sensación de suntuosidad, así como cierto abigarramiento (fig. 158). Esta suerte de zócalo o arrimadero decorativo es continuo, no sufre alteración, ni siquiera en el ábside, cuya temática iconográfica es distinta del resto de la capilla. Los cuatro registros del arrimadero decorativo son de

¹⁵⁷⁶ VIDONDO 2021.

¹⁵⁷⁷ RECONDO 1992.

¹⁵⁷⁸ ESPAÑOL BERTRÁN 1992, p. 28.

¹⁵⁷⁹ INFANTES 1997, p. 343.

¹⁵⁸⁰ GONZÁLEZ MONTAÑÉS 2002, p. 512.

¹⁵⁸¹ FRANCO MATA 2002, p. 204.

¹⁵⁸² RODRÍGUEZ ASTUDILLO 2007.

¹⁵⁸³ GONZÁLEZ ZYMLA 2014, pp. 27 y 39.

¹⁵⁸⁴ LACARRA DUCAY 2015.

¹⁵⁸⁵ ESPAÑOL BERTRÁN 1992, p. 28.

¹⁵⁸⁶ LIAÑO MARTÍNEZ 1998, p. 343, se trata de las obras antes aludidas, seguramente de mano del padre de san Francisco Javier.

¹⁵⁸⁷ LACARRA DUCAY 2015, p. 626.

¹⁵⁸⁸ VV.AA. 1992, p. 18.

una altura similar y se separan mediante bandas pictóricas con motivos de sogueados en ocre y negro que alternan su dirección. Desde el nivel del suelo, el primer friso es de tonos ocre, quizá con un efecto marmolado, aunque es difícil de determinar teniendo en cuenta la oscuridad de la capilla y la barrera física que impide el acceso a esta. El siguiente registro presenta decoración de sebka en color ocre sobre fondo oscuro. Sobre este, el siguiente presenta una decoración vegetal estilizada de color bermellón y ocre de marcado estilo gótico. El último registro consiste en tres bandas horizontales, blancas las de los extremos y negra la del centro. Se superponen a este zócalo decorativo una serie de columnas pictóricas achatadas de color ocre. Estas se disponen de forma irregular y son de tamaños distintos, queriendo insinuar una ingenua perspectiva. Este espacio fingido, articulado con columnas chatas, recuerda en cierto modo una cripta y en él se pueden encontrar calaveras y lo que parecen tumbas¹⁵⁸⁹. Es en este registro en el que se encuentra un vestigio pictórico muy deteriorado que parece ser un cadáver en proceso de descomposición (fig. 158). No resulta sencillo decir si se trata de un cuerpo masculino o femenino¹⁵⁹⁰, interpreto que se trata del primero teniendo en cuenta la anatomía, pero no descarto ninguna opción. El cadáver se dispone horizontalmente. A pesar de haber muerto, mira al espectador con grandes ojos expresivos enmarcados por cejas arqueadas. Gruesas serpientes horadan sus entrañas, una de ellas sale de una apertura en el abdomen.

La mitad superior de los muros se pinta en color ocre sobre fondo negro y contrasta vivamente con el *horror vacui* de la parte inferior. El muro del ábside (fig. 157) se decora con los *arma christi*, interrumpiendo la continuidad de la danza de los muertos que se extiende por el resto del espacio mural. Los elementos de la Pasión representados se disponen a ambos lados de la talla del Santo Cristo. A la derecha del Cristo, se representan la lanza y la vara entrecruzadas y quizá también la espada de san Pedro. A su izquierda, se disponen la escalera del descendimiento, un martillo de carpintero, los dados y la columna de la flagelación. A diferencia del resto de pinturas de la capilla, llevadas a cabo con la técnica del fresco, el *arma christi* se pintó al temple¹⁵⁹¹. La presencia de los elementos de la Pasión en el mismo muro que el crucificado escultórico establecen una relación directa entre ambos. La disposición de los objetos pintados, flanqueando la escultura, que no se superpone sobre ellos, hace pensar que la decoración pictórica se hizo teniendo en cuenta la talla.

¹⁵⁸⁹ VV.AA. 1992, p. 17.

¹⁵⁹⁰ FRANCO MATA 2002, p. 205 se decantó por un cadáver femenino.

¹⁵⁹¹ De acuerdo con LACARRA DUCAY 2015, p. 626. La memoria de la restauración del año 2005 es inédita.

Esto se acusa especialmente en la escalera, que va desde el zócalo hasta un lado del travesaño de la cruz, de manera idéntica a las escenas de la Crucifixión pictóricas.

El resto de los muros de la capilla están decorados con esqueletos danzantes en total de ocho¹⁵⁹²: Dos a los pies, uno a cada lado de la puerta de acceso a la capilla, y tres en cada lado largo. Los esqueletos de los muros longitudinales se separan entre sí por esbeltas columnas pintadas. Danzan sobre la cripta del zócalo pictórico descrita anteriormente, como si hubieran salido de ella. *A priori* puede parecer que los esqueletos no son momias putrefactas, sino esqueletos de huesos limpios que preludian el interés anatómico del Renacimiento, sin embargo, a pesar del interés por la representación ósea, es posible adivinar en algunos de ellos ciertos vestigios de carne. Los textos que portan los esqueletos en filacterias ondulantes están escritos en letra gótica y hacen referencia al *memento mori*, aunque están perdidos en su práctica totalidad¹⁵⁹³. Una pareja de cadáveres muestra la sentencia: “Fácilmente conmueve al mundo quien piensa que ha de morir” (fig. 159)¹⁵⁹⁴. Es posible que estas pinturas, que debieron ser vistas por san Francisco Javier, quizá influyeran en su personalidad y su desprecio por el mundo.

Vale la pena detenerse en las posturas de los esqueletos para dar cuenta de su variedad. Los dos muertos que se hallan sobre la puerta muestran actitud de diálogo y se miran el uno al otro, demostrando que se trata de una pareja compositiva. El que se halla a la izquierda del espectador, se lleva una mano al pecho y flexiona una rodilla, mientras que el otro extiende los brazos hacia su compañero. Entre ambos hay dos grandes cartelas en letra gótica. En el muro que se encuentra a la izquierda del Cristo, el primer esqueleto desde la puerta porta una herramienta en una mano derecha alzada. Quizá se trate de un cuchillo o arma similar. Su vientre parece estar abierto, lo que hace pensar en una momia reseca en lugar de en un esqueleto propiamente dicho. El siguiente cadáver animado se vuelve hacia el anterior. Porta una larga filacteria en su mano derecha que se enrosca en su pantorrilla, creando una diagonal que atraviesa la composición. Cruza las piernas en un gesto dinámico. Este esqueleto se encuentra sobre el *transi* representado en el registro inferior. El último muerto representado en este muro también vuelve la cabeza hacia sus acompañantes. Abre los brazos

¹⁵⁹² En la iglesia de Kermaria también se dispone la danza a lo largo de tres de los cuatro muros de la nave, sin embargo, se trata en este caso de una danza que alterna personajes vivos y muertos, no una danza puramente de cadáveres.

¹⁵⁹³ FRANCO MATA 2002, p. 204.

¹⁵⁹⁴ Transcripción aportada por RECONDO 1992, p. 32.

en ángulos de cuarenta y cinco grados y porta un instrumento en forma de L, quizá una escuadra de arquitecto. Los tres esqueletos del muro opuesto se disponen simétricamente con los anteriores. El primero desde la puerta, carece de atributos, es estático y tiene los brazos separados del cuerpo, que está ligeramente doblado a la altura de la cadera, quizá bailando. El segundo cadáver porta filacteria, haciendo pareja con el esqueleto central del muro contrario. En este caso, la cartela ondula por encima de su cuerpo. Se lleva una mano al pecho y abre el brazo contrario. La última de las momias, da la espalda al Cristo y ase con su brazo izquierdo el antebrazo derecho. Esta variedad postural aporta riqueza y diversidad a la pintura, a la vez que infiere una sensación de baile desordenado.

El hecho de que no aparezca la Muerte personificada en esta Danza, así como la ausencia de personajes vivos, hacen que las pinturas murales del oratorio del castillo de Javier sean distintas del resto de danzas peninsulares conservadas. Pueden ponerse en relación con las escenas que preludian algunas danzas macabras en las que los muertos, en forma de esqueletos o momias, se representan tocando instrumentos musicales y bailando en un camposanto, antes de salir a por los vivos¹⁵⁹⁵. En esa línea, Ángela Franco ve un precedente en *L'orchestre des morts* de la Danza de Guyot Marchand (fig. 160).¹⁵⁹⁶ Sin descartar una posible inspiración en las orquestas de muertos que preceden a las danza francesas y germanas, cabe destacar que, a diferencia de estas representaciones, los muertos del castillo de Javier no porta instrumentos musicales sino armas y atributos propios de la Muerte personificada. Víctor Infantes, por su parte, no ha encontrado precedente en las Danzas europeas conocidas. Propone, sin fundamentos más allá de la similitud formal, una hipotética relación con las pinturas de la actual Croacia.¹⁵⁹⁷

Independientemente de su vinculación formal con otras danzas murales europeas o peninsulares, la danza del castillo de Javier resulta singular desde un punto de vista iconográfico. Los cadáveres recorren todo el espacio mural, involucrando al espectador, bailando en torno a él, convirtiéndolo en su próxima víctima. Esta impresión se magnifica por lo pequeño y agobiante que resulta el espacio. El fiel sentiría una profunda sugestión siendo partícipe de la danza macabra de una manera mucho más profunda que al ver un grabado o una pintura mural bidimensional. La imagen

¹⁵⁹⁵ De esta tipología es la danza de los muertos xilográfica de Michael Wolgemut para el *Liber Chronicarum*, en la que cuatro cadáveres bailan en semicírculo en torno a un cuerpo putrefacto que sale de su sepulcro. Una xilografía de temática similar se halla en el incunable BSB Im.mort. 1, fol 4r.

¹⁵⁹⁶ FRANCO MATA 2002, p. 204.

¹⁵⁹⁷ INFANTES 1997, p. 343.

de Cristo al fondo de la capilla muestra el modelo a seguir para prevenir una mala muerte y da esperanza al fiel.

Santa María de Ujué

La iglesia fortificada de Santa María forma parte de la fortaleza de Ujué¹⁵⁹⁸, levantada a finales del siglo VIII o principios del IX, ideada para servir de atalaya avanzada de Pamplona en la lucha contra los musulmanes. El templo original fue construido por Sancho Ramírez¹⁵⁹⁹ a comienzos del siglo XI, momento en el que se llevó a cabo la cabecera de triple ábside. Su nave gótica, sin embargo, data de mediados del siglo XIV, fue construida bajo patrocinio de Carlos II de Navarra, y consiste en una única nave en lugar de las tres que exige la cabecera. Esta iglesia alberga la talla románica de la Virgen de Ujué, titular del templo, de gran devoción, especialmente desde tiempos del mencionado monarca. Carlos II, además, fue un gran protector de este templo, llegando a mandar que, a su muerte, su corazón reposara allí¹⁶⁰⁰. La iglesia sufrió distintas alteraciones y remodelaciones, y fue sometida a un profundo proceso de restauración entre los años 2001 y 2010 bajo la promoción de la Fundación para conservación del Patrimonio Histórico de Navarra¹⁶⁰¹.

El coro se halla elevado a los pies de la nave, y es a esta altura donde se hallan las únicas pinturas conservadas (fig. 161). Las pinturas fueron descritas por primera vez por Pedro de Madrazo¹⁶⁰². José María Jimeno hizo una acertada valoración de las mismas¹⁶⁰³. Fueron estudiadas, en el contexto de la pintura medieval Navarra, por María del Carmen Lacarra¹⁶⁰⁴ y por Carlos Martínez Álava y Javier Martínez de Aguirre¹⁶⁰⁵. Javier Martínez de Aguirre y Faustino Menéndez Pidal analizaron su heráldica¹⁶⁰⁶. Fue Clara Fernández Ladreda la primera autora en percatarse de

¹⁵⁹⁸ Sobre los aspectos arquitectónicos del edificio, *vid.* LAZCANO MARTÍNEZ DE MORENTÍN 2011, pp. 57-118

¹⁵⁹⁹ LAZCANO MARTÍNEZ DE MORENTÍN 2011, p. 16.

¹⁶⁰⁰ MADRAZO Y KUNTZ 1886, p. 297. Recogido también en URANGA GALDIANO, ÍÑIGUEZ ALMECH 1973, p. 114 ; LAZCANO MARTÍNEZ DE MORENTÍN 2011, p. 19.

¹⁶⁰¹ Sobre las remodelaciones anteriores, *vid.* LAZCANO MARTÍNEZ DE MORENTÍN 2011, pp. 183-221. Memoria de la restauración actual se da en el mismo volumen, pp. 223-265.

¹⁶⁰² MADRAZO Y KUNTZ 1886.

¹⁶⁰³ JIMENO JURÍO 1969.

¹⁶⁰⁴ LACARRA DUCAY 2008.

¹⁶⁰⁵ MARTÍNEZ ÁLAVA, MARTÍNEZ DE AGUIRRE 2015.

¹⁶⁰⁶ MARTÍNEZ DE AGUIRRE, MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS 1996.

que las imágenes representaban un Encuentro de los tres vivos y los tres muertos¹⁶⁰⁷. En el mismo volumen, se estudian todos los aspectos relevantes del templo, desde su arquitectura a sus sucesivas restauraciones y descubrimientos arqueológicos, constituyendo una obra fundamental para el estudio de la iglesia de Ujué. Herbert González mencionó las pinturas en el contexto del arte macabro¹⁶⁰⁸.

Los pigmentos se aplicaron sobre un fino mortero de cal, de entre 2 y 3 milímetros. La paleta acusa un predominio de los tonos rojizos y los exámenes químicos han demostrado trazas de aceite de lino, lo que demuestra que la técnica era oleosa¹⁶⁰⁹. Las figuras se perfilan a través de un delineado grueso en negro y rojo. Se aplicó también oro para detalles como las coronas y nimbos de algunos personajes¹⁶¹⁰. El fragmento conservado incluye dos escenas, una de las cuales está incompleta (fig. 162). La primera, representa a una Virgen sedente con el niño, la segunda es un Encuentro de los tres vivos y los tres muertos parcial.

Las imágenes fueron descritas por vez primera por Pedro de Madrazo y Kuntz¹⁶¹¹, que añadió un dibujo esquemático de Juan Iturralde y Suit que representaba parte de la pintura conservada. Clavería Arangua¹⁶¹², sin embargo, consideró que las pinturas se habían perdido ya que no pudo observarlas al estar estas ocultas tras el órgano¹⁶¹³. Esta circunstancia ha permitido su conservación, al ser las únicas imágenes supervivientes de lo que seguramente sería un programa iconográfico más extenso. El resto de las pinturas del templo fueron picadas a mediados del siglo pasado¹⁶¹⁴. Su ocultamiento detrás del órgano, no obstante, ha provocado que las pinturas hayan llegado a nuestros días con raspones y otros desperfectos. Además, en la actualidad las imágenes presentan ciertos pigmentos alterados químicamente, lo que produce un efecto ennegrecido¹⁶¹⁵.

En cuanto a su estilo, se trata de pinturas correspondientes al gótico lineal, introducido en Navarra por Juan Oliver¹⁶¹⁶, pintor firmante del refectorio de Pamplona, y tienen una fuerte

¹⁶⁰⁷ FERNÁNDEZ LADREDA 2011.

¹⁶⁰⁸ GONZÁLEZ ZYMLA 2011, p. 65 ; 2019, p. 17.

¹⁶⁰⁹ SAGASTI CALLE 2011, p. 287.

¹⁶¹⁰ SAGASTI CALLE 2011, p. 287.

¹⁶¹¹ MADRAZO Y KUNTZ 1886, p. 297.

¹⁶¹² CLAVERÍA ARANGUA 1953. Tampoco las mencionan URANGA GALDIANO, ÍÑIGUEZ ALMECH 1973 a pesar de tratar la escultura del templo.

¹⁶¹³ Este hecho, no obstante, no impidió a Madrazo contemplarlas.

¹⁶¹⁴ MARTÍNEZ ÁLAVA, MARTÍNEZ DE AGUIRRE 2015, p. 389.

¹⁶¹⁵ SAGASTI CALLE 2011, p. 286, punto ya mencionado por JIMENO JURÍO 1969, p. 25.

¹⁶¹⁶ GUDIOL RICART 1955, p. 35.

influencia francesa. Presentan una buena calidad formal, si bien no a la altura de los conjuntos pictóricos de otras grandes ciudades navarras como Pamplona, Olite o Sangüesa. Fernández-Ladreda¹⁶¹⁷ consideró que, a pesar del mal estado de conservación de las pinturas, ambas escenas parecen ser de la misma mano, opinión con la que coincido. Esta autoría, además, es conocida gracias a la inscripción que acompaña a las pinturas halladas en la parte inferior del marco que separa la representación de la Virgen del Encuentro (fig. 163). Pedro de Madrazo¹⁶¹⁸ transcribió la inscripción como “Martínez de Sangüesa hizo esta labor”, sin embargo, Sagasti Lacalle¹⁶¹⁹ corrigió esta transcripción por “Martinet de Sangüesa hizo esta labor”, siendo Martinet un diminutivo de Martín. Esta es la única noticia que se tiene de este pintor¹⁶²⁰. Por otra parte, Lacarra Ducay¹⁶²¹ menciona indicios documentales que apuntan a que Juan Oliver percibió mensualidades por su trabajo en Ujué. El alcance de su participación en el templo es desconocido. El estilo del pintor es similar al de otros maestros activos en Navarra en esta época como Juan Oliver o el maestro Roque, aunque es más lineal y plano que el de estos¹⁶²².

La pintura también aporta información sobre su comitente, a través de dos escudos heráldicos que flanquean la representación mariana (fig. 163). Ya Madrazo¹⁶²³ los identificó como pertenecientes a la familia López de Gurrea, consistentes en dos lobos de oro sobre fondo de gules. Este dato, remite necesariamente a dos abades del Monasterio de Montearagón, del que Santa María de Ujué dependía hasta 1385. Se trata de Jimeno López de Gurrea (1327-1353) y su sobrino que le sucedió en el abadiato, Pedro López de Gurrea (1353-1359)¹⁶¹⁹. Javier Martínez de Aguirre y Faustino Menéndez Pidal¹⁶²⁴ consideraron más probable que el escudo perteneciera al primero, que demostró interés por las iglesias dependientes del monasterio. Fernández-Ladreda¹⁶²⁵, por su parte, no descartó que el promotor fuera el sobrino, Pedro López de Gurrea, que quizá hubiera incluido la heráldica y posible representación plástica de su tío por solidaridad. Teniendo en cuenta que

¹⁶¹⁷ FERNÁNDEZ LADREDA 2011, p. 163.

¹⁶¹⁸ MADRAZO Y KUNTZ 1886, p. 297, versión que acepta LACARRA DUCAY 2008, p. 154.

¹⁶¹⁹ SAGASTI CALLE 2011, p. 279. Recogido por FERNÁNDEZ LADREDA 2011, p. 156 en el mismo volumen. Ya JIMENO JURÍO 1969, p. 25 se percató de que la inscripción decía Martinet.

¹⁶²⁰ MARTÍNEZ ÁLAVA, MARTÍNEZ DE AGUIRRE 2015, p. 389.

¹⁶²¹ Documento transcrito en LACARRA DUCAY 1974, p. 364.

¹⁶²² Según apreciación de MARTÍNEZ ÁLAVA, MARTÍNEZ DE AGUIRRE 2015, p. 389.

¹⁶²³ MADRAZO Y KUNTZ 1886, p. 297.

¹⁶²⁴ MARTÍNEZ DE AGUIRRE, MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS 1996, p. 413.

¹⁶²⁵ MARTÍNEZ ÁLAVA, MARTÍNEZ DE AGUIRRE 2015, p. 164.

Fernández Ladreda no cree que la iglesia pueda ser anterior a 1330, sitúa las pinturas entre el año 1340 y el 1359, datación que sería matizable de saberse con certeza cuál de los dos abades encargó las imágenes¹⁶²⁶.

1. Virgen con el Niño

El primer tema representado es una imagen de la Virgen con el Niño (fig. 163). Se halla enmarcada en un encuadre rectangular en cuya parte inferior corre la inscripción sobre la autoría de la pieza que se mencionó previamente. María se representa sedente, sobre trono ornado, y va coronada por encima de un velo que deja ver su cabello rubio y ondulado. Coge al Niño con la mano derecha mientras que con la izquierda sostiene un lirio alargado, símbolo de pureza. Lleva nimbo dorado y viste una túnica de plegados curvados ceñida a la cintura. El Niño está encaramado al brazo de su madre. Viste túnica oscura y lleva nimbo crucífero. Sostiene una mariposa con las alas extendidas, símbolo de resurrección, tomando un ala con cada mano. En la cultura clásica la mariposa simboliza el alma. Podría ser el alma en manos del hijo de Dios. Es posible que la representación de la mariposa se relacione con el mensaje macabro del Encuentro, hablando de la fragilidad de la vida humana y la esperanza en la salvación¹⁶²⁷.

La imagen está flanqueada, dentro del marco, por los dos escudos mencionados. Bajo el de la izquierda, se conservan unos escasos restos pictóricos que han llevado a Fernández-Ladreda¹⁶²⁸ a considerar que pudiera tratarse de un donante arrodillado. La misma autora considera que, por razones de simetría, es probable que debajo del escudo contrario se representase un segundo donante, aunque en la actualidad no queda rastro de él. En ese caso, se trataría casi con toda seguridad de Jimeno y Pedro López de Gurrea, incluyendo el tío al sobrino en la composición o viceversa.

¹⁶²⁶ LACARRA DUCAY 2008, p. 154, a pesar de conocer el texto de Madrazo que ya mencionaba la heráldica, consideró que el promotor pudo ser Carlos el Malo, que demostró un gran interés en este templo. Considero que esta teoría palidece a la luz de las anteriores.

¹⁶²⁷ MARTÍNEZ ÁLAVA, MARTÍNEZ DE AGUIRRE 2015, pp. 157-158 consideraron que la simbología de este animal en relación con la Resurrección está en relación con el tono funerario hacia el que apunta el Encuentro de los tres vivos y los tres muertos. Sin descartar esta interpretación, considero más prudente no hacer aventuraciones sobre el programa iconográfico del templo teniendo en cuenta los escasos restos conservados y sin saber a ciencia cierta si el espacio tenía una naturaleza funeraria.

¹⁶²⁸ FERNÁNDEZ LADREDA 2011, p. 156.

2. Encuentro de los tres vivos y los tres muertos

De la segunda escena solamente se conservan tres jinetes superpuestos (fig. 164). Estos dan la espalda a la Virgen, por lo que no parece una Epifanía. Se trata, además, de un tema independiente de esta, ya que los jinetes están fuera del marco en el que se inserta la imagen mariana. Madrazo no se pronunció sobre el posible tema representado. Jimeno Jurío¹⁶²⁹ identificó la escena como un posible episodio de corte caballeresco o una leyenda relacionada con la Virgen de Ujué, considerando la figura de la Virgen entronizada descrita anteriormente como una representación de la imagen titular del templo. Clara Fernández-Ladreda¹⁶³⁰, sin embargo, identificó este tema como un Encuentro de los tres vivos y los tres muertos parcial. Desgraciadamente, han desaparecido por completo los tres muertos, lo que aseguraría su identificación. Sin embargo, las actitudes de gran nerviosismo de los jinetes y sus monturas, así como especialmente la representación de un halcón que huye volando, remiten visualmente a otros Encuentros del ámbito peninsular y europeo.

El primer caballero por la izquierda es un personaje barbado y coronado¹⁶³¹. Sus cabellos y barba son de un rubio intenso. Viste un manto oscuro que cubre sus hombros y cae por su espalda. Lleva guantes, símbolo de nobleza y distinción en el arte medieval¹⁶³². De su hombro derecho, emprende el vuelo un ave con las alas desplegadas, sin lugar a dudas el halcón, tan frecuente en las representaciones del Encuentro¹⁶³³. Su caballo vuelve la cabeza hacia el amo en una torsión imposible que el artista solo ha mostrado parcialmente, ya que parte del animal se encuentra oculto detrás del segundo jinete. El caballo tiene la boca y los ojos muy abiertos, en una expresión que se debe interpretar como de terror. El caballero lo acaricia entre las orejas para intentar calmarlo.

El segundo de los jinetes resulta más enigmático. Tiene el cabello rubio y partido y es imberbe. Al igual que el jinete anterior, aparece coronado¹⁶³⁴. Su vestimenta tiene un escote amplio

¹⁶²⁹ JIMENO JURÍO 1969, p. 25, opinión que comparte LACARRA DUCAY 2008, p. 155.

¹⁶³⁰ FERNÁNDEZ LADREDA 2011, p. 157 y s.

¹⁶³¹ De acuerdo con SAGASTI CALLE 2011, p. 280, que pudo hacer un estudio en profundidad de la pintura tras su restauración, por lo que, aunque me ha sido imposible verificarlo a simple vista, lo doy por cierto. El dibujo de Juan Iturralde proporcionado por MADRAZO Y KUNTZ 1886, p. 297, sin embargo, no muestra a este caballero coronado.

¹⁶³² SAGASTI CALLE 2011, p. 280.

¹⁶³³ Antes de la identificación de este tema como un Encuentro de los tres vivos y los tres muertos, se consideraba que el ave se trataba de una paloma. Así lo creyeron JIMENO JURÍO 1969, p. 25 ; MARTÍNEZ DE AGUIRRE, MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS 1996, p. 413 ; LACARRA DUCAY 2008, p. 154 y s.

¹⁶³⁴ SAGASTI CALLE 2011, p. 280 aporta una fotografía en la que no cabe duda de esto.

y ancho, cuyas mangas están abiertas a la altura del codo, revelando una manga ajustada debajo. Al igual que el caballero anterior, el segundo personaje está enguantado. Une las manos en un gesto de oración o súplica, mientras aún sostiene las riendas de su montura. Vuelve su cabeza hacia el jinete descrito previamente, no queriendo cruzar la mirada con los muertos. Su rostro se conserva en relativo buen estado, lo que permite apreciar su expresión, bien conseguida, de nerviosismo, a través de unas cejas curvadas hacia abajo. Se ha considerado que este personaje podía ir a pie¹⁶³⁵, sujetando las riendas de su animal desde el suelo. En mi opinión, la figura va montada, lo mismo que sus dos acompañantes, especialmente comparando la representación con otros Encuentros conocidos. Sin embargo, esto no se puede precisar, ya que su cuerpo se halla parcialmente oculto tras el primer jinete.

Su vestimenta y cabello han llevado a algunos especialistas a considerar que se trata de un personaje femenino¹⁶³⁶. Fernández-Ladreda¹⁶³⁷, por su parte, afirma que se trata de un personaje masculino. En mi opinión, el corte de cabello remite a otras representaciones masculinas del gótico lineal. Podría despejar el interrogante la manera de montar sobre el caballo —a horcajadas, si se trata de un hombre; a la amazona, si se trata de una mujer— sin embargo, su cuerpo está cubierto por el tercer jinete y no se puede comprobar la forma en la que monta el caballo. Se trate de un hombre o de una mujer, lo cierto es que la hipótesis sobre el tema representado no queda invalidada, ya que existen algunos ejemplos de Encuentros de los tres vivos y los tres muertos en los que uno de los jinetes es mujer¹⁶³⁸. No obstante, teniendo en cuenta que el comitente de la obra fue, casi con total certeza, un hombre, no veo motivo por el que la pintura debiera representar a una mujer, ya que todos los Encuentros femeninos conservados tienen una mujer como destinataria de la pieza.

El último jinete por la izquierda ha llegado a nuestros días en peor estado que los anteriores. Su cabeza está perdida, ya lo estaba en tiempos en que fue observado por Madrazo, ya que así aparece en el dibujo de Iturralde y Suit¹⁶³⁹. Esto impide saber si el personaje iba coronado como sus compañeros. Viste un manto abierto de color rojo sobre una túnica ceñida a la cintura.

¹⁶³⁵ MARTÍNEZ DE AGUIRRE, MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS 1996, p. 413.

¹⁶³⁶ JIMENO JURÍO 1969, p. 25 describió a este personaje como una dama, lo mismo que LACARRA DUCAY 2008, p. 155. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS 1996, p. 413 interpretaron que el personaje era bien un joven noble, bien una reina. SAGASTI CALLE 2011, p. 281 considera probable que se trate de un personaje femenino de acuerdo con su vestimenta.

¹⁶³⁷ FERNÁNDEZ LADREDA 2011, p. 157.

¹⁶³⁸ Este es el caso del *Libro de Horas de María de Borgoña* (ONB Codex Vindobonensis 1857, fol. 220v) y el *Libro de Horas de Juana I de Castilla* (BL Add Ms 35313, fol. 158v).

¹⁶³⁹ MADRAZO Y KUNTZ 1886, p. 298.

El fondo, aunque perdido casi en su totalidad, permite adivinar unas líneas rojas ondulantes, que seguramente se corresponden con el espacio boscoso en el que se desarrolla la escena. De la derecha de la composición, lugar que ocuparían los muertos, nada se conserva. Al parecer, hubo una inscripción de varias líneas en la parte superior del episodio, sin duda una breve leyenda alusiva al tema representado. En la actualidad, resulta completamente ilegible. Fernández-Ladreda¹⁶⁴⁰, sin haber podido identificar su contenido, la ha puesto en relación con la de Peñafiel, también desaparecida en su práctica totalidad (fig. 136). A pesar de las malas condiciones de conservación, la autora afirma que parecen textos distintos. Esto le ha llevado a reflexionar sobre la posible tradición literaria del *Dit* en la Península Ibérica, de la que no ha llegado a nuestros días ningún ejemplo.

Otra circunstancia que apoya la teoría de que el tema representado es un Encuentro, es el hecho de que, bajo el muro pintado, se ha hallado un enterramiento. Otros testimonios que demuestran que el espacio tenía una finalidad funeraria son la ya mencionada presencia del corazón de Carlos II de Navarra en el templo y, ya en fecha más tardía, la construcción de un cenotafio de Carlos III¹⁶⁴¹. Conviene recordar la frecuencia con que el tema iconográfico del Encuentro y otras representaciones macabras van ligadas al ámbito funerario.

Al haberse perdido los muertos por completo, no es fácil rastrear la filiación iconográfica del Encuentro de Ujué. En este sentido, la desaparición de los cadáveres resulta una pérdida irreparable, ya que resulta imposible saber si estos se representarían echados sobre sus sepulcros o bien de pie. Fernández-Ladreda¹⁶⁴² considera que se trataría de un Encuentro de estilo italiano, teniendo en cuenta que los vivos vuelven de cacería montados a caballo, características ambas propias del encuentro-meditación. Atendiendo a la cronología de la pieza, lo habitual sería que estos aparecieran echados en sus sepulcros, ya que el primer ejemplo francés en el que los vivos van a caballo y los muertos están en pie es la miniatura del *Salterio de Bonne de Luxemburgo* (fig. 29), datado entre 1348 y 1349, fecha demasiado próxima a estas pinturas como para considerar una posible influencia¹⁶⁴³. Además, el arte macabro en Italia aparece en recintos funerarios desde el primer momento, mientras

¹⁶⁴⁰ FERNÁNDEZ LADREDA 2011, p. 162.

¹⁶⁴¹ El monarca, en su testamento dictado en 1412, mandó fundar una capellanía perpetua a la que dotaba de rentas para celebrar misas de *requiem* cada lunes del año “sobre la sepultura que avemos al pie del grant altar”. Teniendo en cuenta que su deseo expreso era ser enterrado en Santa María de Pamplona, seguramente se refiere a un cenotafio. La reina Doña Blanca también quiso enterrarse en Ujué, aunque sus últimas voluntades no se cumplieron, de acuerdo con JIMENO JURÍO 1969, pp. 17-18.

¹⁶⁴² FERNÁNDEZ LADREDA 2011, p. 161 y ss.

¹⁶⁴³ Así lo cree FERNÁNDEZ LADREDA 2011, p. 161.

que en Francia esta particularidad se da solo desde finales del siglo XIV¹⁶⁴⁴. Sin desdeñar esta teoría, que a la luz de los datos conservados es la más plausible, no quiero descartar por completo la posibilidad de que los vivos se representasen en Ujué de pie. En todas las representaciones del Encuentro conservadas en la Península Ibérica se opta por mostrar a los muertos de pie y, en la mayor parte de los casos¹⁶⁴⁵, los vivos van a caballo. Precisamente, el vecino encuentro de San Martín de Ecay, cercano en cronología al fresco ujuetarra, muestra a los muertos en pie, lo mismo que el frontal de Fraga, datado en fecha muy próxima (figs. 100-102). Por este motivo, no creo que haya que desechar necesariamente la hipótesis de que los muertos estuvieran en pie, aunque se tratase de un Encuentro híbrido muy temprano. Esta posible hibridación también está patente en el hecho de que varios de los vivos vayan coronados, lo que remite necesariamente al arte francés, no habiendo ejemplos italianos tan tempranos que añadan este atributo¹⁶⁴⁶. La pérdida de la mitad del mural, además, no permite conocer si esta pintura incluía al ermitaño, presente en Fraga y Peñafiel, lo cual sería un dato interesante para confirmar la filiación italiana del tema.

Clara Fernández-Ladreda¹⁶⁴⁷ ha indicado otros dos Encuentros acompañados de una imagen mariana con donantes. Se trata de una pintura mural de Ennezat (1420) y un relieve funerario de la Catedral de Senlis (primera mitad del siglo XIV). En ambos casos, se trata de imágenes vinculadas al ámbito funerario. Son considerablemente más tardías que la pintura de Ujué, sin embargo, la autora recuerda la posibilidad de que hubiera ejemplos anteriores perdidos en la actualidad. Sin hallar impedimento a esta comparación de obras, considero que la pérdida de la práctica totalidad del programa iconográfico de Ujué dificulta mucho establecer relaciones con otros Encuentros en función de sus ciclos iconográficos.

¹⁶⁴⁴ FERNÁNDEZ LADREDA 2011, p. 162.

¹⁶⁴⁵ A excepción del capitel de Santa María del Mar y la pintura de San Martín de Ecay.

¹⁶⁴⁶ Idéntica circunstancia se da en el sepulcro de Fraga, ESPAÑOL BERTRÁN 1984 ahonda en la problemática de la corona en un encuentro de aparente filiación italiana.

¹⁶⁴⁷ FERNÁNDEZ LADREDA 2011, p. 161.

San Martín de Ecay

Ecay se emplaza en el valle del Lónguida y merindad de Sangüesa, a escasos dos kilómetros de Aoiz. Esta villa estaba muy próxima al denominado Camino Francés de peregrinación a Santiago de Compostela, lo que llevó a María Jesús Lacarra¹⁶⁴⁸ a suponer que tendría una situación económica desahogada. Ecay, no obstante, sufrió la decadencia navarra del siglo XV, cuando se documenta que los castellanos causaron destrozos en esta villa¹⁶⁴⁹.

La iglesia parroquial de San Martín de Ecay es un edificio rural de una única nave cubierta con bóveda de cañón apuntado y ábside semicircular que puede datarse a finales del siglo XIII (fig. 165)¹⁶⁵⁰. Sus capillas laterales y sacristía son un añadido posterior, quizá del siglo XVI o XVII.

La práctica totalidad del templo debía estar cubierta de pinturas, que fueron encaladas en 1706¹⁶⁵¹. Estas fueron descubiertas a principios de la década de 1970 por Don José Esteban Uranga, director por aquella época de la Institución Príncipe de Viana. Este se percató de que había restos pictóricos asomando debajo del enlucido¹⁶⁵², lo que le llevó a preguntarse si detrás del retablo mayor se conservaría también pintura. En 1975, se autorizó a mover uno de los cuadros del retablo mayor para tomar fotografías de las pinturas murales tan solo durante un día. Fruto de aquella concesión, surgió el completo estudio de Lacarra Ducay¹⁶⁵³, que hizo una acertada valoración de las pinturas e identificación de los temas del programa iconográfico, especialmente teniendo en cuenta la limitación temporal y de medios de que disponía. La autora reconoce el carácter provisional de este estudio, que, no obstante, sigue siendo el acercamiento más completo que se ha hecho a la decoración pictórica del espacio. A mediados de los años 80, las pinturas fueron restauradas por la institución Príncipe de Viana y se retiró el retablo que ocultaba el ábside¹⁶⁵⁴.

Las pinturas fueron mencionadas por vez primera por José Esteban Uranga y Francisco Íñiguez¹⁶⁵⁵, a consecuencia del descubrimiento de estas por parte del primero. Como ya se ha

¹⁶⁴⁸ LACARRA DUCAY 1979, p. 357.

¹⁶⁴⁹ LACARRA DUCAY 1979, p. 358.

¹⁶⁵⁰ LACARRA DUCAY 1979, p. 359.

¹⁶⁵¹ LACARRA DUCAY 2008, p. 149.

¹⁶⁵² Este hallazgo llevó a que el propio descubridor incluyera las pinturas en URANGA GALDIANO, ÍÑIGUEZ ALMECH 1973, p. 232, siendo esta la primera mención al conjunto de Ecay.

¹⁶⁵³ LACARRA DUCAY 1979.

¹⁶⁵⁴ LACARRA DUCAY 2008, p. 105, nota 58.

¹⁶⁵⁵ URANGA GALDIANO, ÍÑIGUEZ ALMECH 1973, p. 232.

referido, fueron estudiadas monográficamente por María del Carmen Lacarra, que tuvo ocasión de observar las imágenes sin el impedimento visual del retablo¹⁶⁵⁶. La única mención que he hallado sobre la representación del Encuentro de los tres vivos y los tres muertos la aportan Carlos Martínez Álava y Javier Martínez de Aguirre¹⁶⁵⁷. Ha puesto la imagen en relación con el Encuentro de Ecay Simeón Hidalgo en su blog personal¹⁶⁵⁸.

Las pinturas acusan un marcado delineado en negro y una aplicación plana del color, en la que los volúmenes no se consiguen mediante degradados sino a través de líneas. La paleta cromática demuestra una abundancia de pigmentos naturales con predominio de ocre y amarillos y con toques de verde. No hay un intento de crear perspectiva, la profundidad se logra superponiendo personajes. Se trata de pintura al fresco retocada con temple y a la que se han aplicado detalles de estucado en los nimbos. Las pinturas han sido datadas en el segundo tercio del siglo XIV¹⁶⁵⁹, perteneciendo estilísticamente al gótico lineal, con gran protagonismo del dibujo. Lacarra¹⁶⁶⁰ considera que las pinturas pudieron ser obra de un taller de la zona de Pamplona o Zaragoza. Las similitudes formales, iconográficas y de repertorio decorativo con otros templos del ámbito de Pamplona apuntan en esta dirección. El pintor presenta importantes similitudes con Juan Oliver, pero también rasgos distintivos y menor refinamiento, lo que apunta, sin duda, a una autoría distinta¹⁶⁶¹.

Las escenas mejor conservadas en Ecay son aquellas que se sitúan en la parte inferior del ábside y que corresponden a la vida de san Martín de Tours, santo titular del templo. A parte de este ciclo, se conservan tan solo algunos vestigios figurativos dispersos y descontextualizados, especialmente en la zona del arco triunfal.

1. Escenas de la vida de san Martín de Tours

La devoción de san Martín de Tours¹⁶⁶², de gran importancia en Francia, llegó temprano a la Península Ibérica a través de los peregrinos franceses que viajaban a Compostela¹⁶⁶³, lo que explica

¹⁶⁵⁶ LACARRA DUCAY 1979 ; 2008, pp. 149-151.

¹⁶⁵⁷ MARTÍNEZ ÁLAVA, MARTÍNEZ DE AGUIRRE 2015, p. 393.

¹⁶⁵⁸ HIDALGO VALENCIA 2022.

¹⁶⁵⁹ LACARRA DUCAY 1979, p. 374 ; 2008, p. 151.

¹⁶⁶⁰ LACARRA DUCAY 1979, p. 374.

¹⁶⁶¹ MARTÍNEZ ÁLAVA, MARTÍNEZ DE AGUIRRE 2015, p. 391.

¹⁶⁶² RÉAU 2001, pp. 348-367.

¹⁶⁶³ LACARRA DUCAY 2008, p. 150.

su presencia en este templo cercano a las rutas de peregrinación. Conviene recordar, además, que la peregrinación a San Martín de Tours era equivalente a la de Santiago¹⁶⁶⁴, por lo que la popularidad del culto llegaría también por esta vía. El santo debió gozar de un culto importante en la región en que se emplaza Ecay, ya que existe un buen número de poblaciones que tienen o tuvieron a este santo como titular¹⁶⁶⁵.

Todas las escenas de la cabecera del templo se sitúan bajo arquería de arcos apuntados compartimentada en parejas de arcos trilobulados, esta articulación de las imágenes es frecuente en la pintura del ámbito de Pamplona (figs. 166-168). Cada dos arcos se dispone un episodio de la hagiografía del santo. Las escenas van acompañadas de su correspondiente leyenda en la parte baja. Bajo el registro figurativo, hay una serie de franjas ornamentales.

1.1. Aparición de Cristo a san Martín de Tours

Se trata de la escena mejor conservada en el templo. No es un tema hagiográfico muy representado en el arte medieval. Tras cortar su capa para compartirla con un mendigo, san Martín se fue a dormir y se le apareció Cristo vistiéndole la media capa que había dado al vagabundo, diciendo: “Esta prenda de abrigo que llevo puesta me la ha dado hoy el catecúmeno Martín”¹⁶⁶⁶. El santo se representa acostado, desnudo, con las manos en oración al advertir la presencia de Cristo, que, flotando en la parte derecha de la composición, le muestra el fragmento del manto, que está bordeado con una franja dorada. Se trata de una representación muy sinóptica, prescindiéndose de los ángeles, habituales en esta escena¹⁶⁶⁷. Resulta inaudito que no se represente dentro del ciclo de la vida de san Martín en Ecay la escena de la partición del manto, antecedente de este tema iconográfico y la más popular de su hagiografía. Considero que este tema sin duda formaría parte del programa iconográfico y, lamentablemente, no ha llegado a nuestros días.

¹⁶⁶⁴ RÉAU 2001, p. 351.

¹⁶⁶⁵ Además de Ecay, cabe citar a Ardanaz de Izagaonda, Artáiz, Izco, Monreal, Guerguitiáin y Beroiz. Todas ellas se hallan, además, en las inmediaciones del Camino de Santiago, de acuerdo con HIDALGO VALENCIA 2022

¹⁶⁶⁶ Santiago de la Vorágine, *Leyenda Dorada*, cap. CLXVI.

¹⁶⁶⁷ LACARRA DUCAY 1979, p. 364.

1.2. El pino derribado

En este importante milagro se narra cómo san Martín quiso talar un árbol consagrado al demonio delante de una multitud de campesinos (fig. 166)¹⁶⁶⁸. Estos le retaron a permanecer atado bajo el árbol mientras este era derribado, para probar el poder de Dios. El santo aceptó y, cuando el pino estaba a punto de caer sobre él, san Martín hizo el signo de la cruz, lo que llevó a que el tronco se desviase en dirección a los campesinos, a los que estuvo a punto de aplastar, lo que provocó su conversión al cristianismo. Se trata de un tema iconográfico de gran complejidad compositiva y el artífice de Ecay sabe pintarlo con pericia, especialmente teniendo en cuenta que no era un episodio demasiado frecuente en la iconografía medieval. El árbol inclinado se sitúa en el centro de la composición. No es el pino de la leyenda, sino un árbol de copa redondeada, en apariencia de hoja caduca. Se comba en una curva pronunciada, sus dos ramas tocan las cabezas de los incrédulos, que se inclinan y arrodillan con gestos de disgusto. Dos hombres talan la base del tronco con hachas. A la izquierda del árbol, en dirección contraria a su inclinación, san Martín sale de una ciudad amurallada junto a varios monjes, quizá testigos del hecho milagroso. Estos son de menor tamaño que el resto de personajes y portan libros. San Martín porta un báculo abacial y está en actitud de bendecir.

1.3. Resurrección del catecúmeno

A diferencia de otros temas de la hagiografía del santo, este sí tuvo un cierto éxito iconográfico. Mientras era monje en el Monasterio de Ligugé, Martín tuvo noticia de que un catecúmeno había muerto sin ocasión de recibir el bautismo. El santo rezó junto a su cadáver y este recobró la vida (fig. 167). El resucitado explicó entonces que, cuando estaba a punto de entrar al Infierno, oyó que dos ángeles explicaban al juez que él era el pecador por el que había orado san Martín. El resucitado se representa en el centro de la composición, aún cubierto con el sudario¹⁶⁶⁹. Alza las manos hasta el santo, que se encuentra a los pies del lecho, bendiciendo. Este viste hábito, como corresponde a este episodio, y aparece barbado, al igual que en la escena del pino derribado.

¹⁶⁶⁸ Episodio presente en Santiago de la Vorágine, *Leyenda Dorada*, cap. CLXVI.

¹⁶⁶⁹ Santiago de la Vorágine, *Leyenda Dorada*, cap. CLXVI.

Detrás de él, se ha pintado una mesa con una cruz y un cáliz y entre el resucitado y el santo hay otra cruz. Debajo del marco, aún puede leerse el siguiente fragmento de la leyenda: «AQUI/ RESUCITA»¹⁶⁷⁰.

1.4. Consagración de san Martín como obispo de Tours

En esta escena (fig. 168)¹⁶⁷¹, san Martín aparece en el centro de la composición en posición frontal, sentado en una cátedra y portando atributos episcopales a punto de recibir la mitra, hecho ocurrido en el año 370. Se representa nuevamente a un Martín barbilampiño flanqueado, en este caso, por cinco figuras a cada lado. Dos de los personajes del lado derecho de la composición se han perdido, pero se supone su presencia por razones de simetría. Se trata de figuras individualizadas en cuanto a su aspecto, lo que aporta mayor riqueza al tema. Bajo este episodio, se conserva un fragmento de la inscripción que lo acompañaba: «AQUI/LEVANTAN/ y, en el renglón inferior, «VISPO A SAN//»¹⁶⁷². Esta imagen recuerda visualmente a la pintura mural de Artajona del maestro Roque en la que el obispo Exuperio recibe la mitra de cuatro figuras que lo flanquean¹⁶⁷³.

Antes de la primera escena, en el extremo izquierdo de la composición quedan restos pictóricos en los que se advierte un personaje sentado apuntando con la mano a otro que va armado con una espada, lo que ha llevado a Martínez de Álava¹⁶⁷⁴ a considerar que pudiera tratarse de un episodio temprano en la vida del santo, seguramente cuando este se vio obligado a luchar para el ejército romano contra los germanos.

Bajo estas imágenes del ábside, el artífice ha desarrollado una decoración en distintas franjas que se prolonga hasta el arranque del zócalo. El primer registro se decora con motivos geométricos a base de cuadrados que alternan rombos y óvalos en su interior. También se incluyen escudos heráldicos vacíos. Lacarra¹⁶⁷⁵ apunta que probablemente fueran escudos meramente ornamentales,

¹⁶⁷⁰ LACARRA DUCAY 1979, p. 366 ; 2008, p. 151.

¹⁶⁷¹ Santiago de la Vorágine, *Leyenda Dorada*, cap. CLXVI.

¹⁶⁷² LACARRA DUCAY 1979, p. 367 ; 2008, p. 151.

¹⁶⁷³ MARTÍNEZ ÁLAVA, MARTÍNEZ DE AGUIRRE 2015, p. 394.

¹⁶⁷⁴ MARTÍNEZ ÁLAVA, MARTÍNEZ DE AGUIRRE 2015, p. 391.

¹⁶⁷⁵ LACARRA DUCAY 1979, pp. 367-368.

sin una finalidad heráldica, ya que debieron estar esmaltados en blanco desde su creación. A nuestro juicio pudieran estar preparados para recibir pintura en seco cuando fuera necesario. Otras franjas presentan decoración a base de animales fantásticos (fig. 169). Al lado del evangelio, se conservan tres centauros, de los cuales solo dos han llegado completos. Uno apunta con un arco y el otro porta un hacha¹⁶⁷⁶. Al lado opuesto del templo se conservan cuatro águilas bicéfalas que remiten al arte musulmán, seguramente conocido a través de textiles y piezas de orfebrería. Coincido con Lacarra en que estas representaciones seguramente obedecían a una intención ornamental y no a un sentido simbólico específico¹⁶⁷⁷.

2. Encuentro de los tres vivos y los tres muertos

En el extremo derecho del ábside, se conserva un reducido vestigio pictórico que representa a tres personajes, uno de ellos coronado, que se asustan ante la visión de tres cadáveres en descomposición, separados de estos por un vano (fig. 170). No reparó en él Lacarra Ducay¹⁶⁷⁸, sin duda por las circunstancias limitadas en las que hubo de llevar a cabo la identificación de los temas. La única mención historiográfica que he hallado sobre este tema es de parte de Martínez Álava¹⁶⁷⁹.

Los tres vivos se representan de pie, dando la espalda a la escena de la consagración de san Martín como obispo (fig. 171). Los personajes que acompañan al santo se superponen sobre los tres caballeros, que el pintor representa en un espacio muy reducido, pasan casi desapercibidos. El vivo más adelantado va coronado y viste túnica y capa rojas. Aunque tiene la cara vuelta hacia los cadáveres, su cuerpo está girado en la dirección opuesta, sin duda por el rechazo que le produce la visión. Detrás de él, otro caballero viste una túnica azul y manto rojo. Se lleva una mano a la nariz, aludiendo al mal olor que desprenden los cuerpos putrefactos¹⁶⁸⁰. Del tercer caballero, apenas se distingue su cabeza, por estar situado detrás de los otros dos.

¹⁶⁷⁶ LACARRA DUCAY 1979, p. 368.

¹⁶⁷⁷ LACARRA DUCAY 1979, p. 371. Aparecen centauros en un capitel cercano al del Encuentro de los tres vivos y los tres muertos en Santa María del Mar, pero, también en este caso, considero que se trata de un motivo decorativo.

¹⁶⁷⁸ LACARRA DUCAY 1979, p. 371. La autora no pudo observar las pinturas, seguramente por estar ocultas tras alguna pieza de mobiliario litúrgico o pintura. En la actualidad, este fragmento pictórico está a la vista, aunque ignoro en qué momento se eliminó el impedimento para su contemplación.

¹⁶⁷⁹ MARTÍNEZ ÁLAVA, MARTÍNEZ DE AGUIRRE 2015, p. 393.

¹⁶⁸⁰ Actitud idéntica a la de uno de los vivos del fresco del Camposanto de Pisa y quizá uno de los vivos del Encuentro de Atri, aunque se trata de representaciones de una tipología muy distinta.

Al otro lado del vano, los tres cuerpos muertos están pintados con gran ingenuidad y no parecen mostrar distintos estados de putrefacción, sino que son bastante homogéneos, todos de la tipología de momia reseca (fig. 172). Los tres se superponen ligeramente, creando sensación de profundidad. Se hallan en pie, alzando la mano derecha en actitud de saludo hacia los hombres vivos¹⁶⁸¹. Las tres figuras se recortan sobre un fondo oscuro. Sus rostros están marcados por unas cuencas oculares negras y marcadas fosas nasales. Los tres parecen sonreír, reflejando el carácter sarcástico que a menudo caracteriza a los temas iconográficos macabros. Presentan hombros y pectorales muy desarrollados que contrastan con la delgadez de sus abdómenes consumidos de costillas pronunciadas. Las extremidades también son delgadas, de articulaciones marcadas. El muerto de la izquierda y quizá el central presentan gusanos o serpientes en el vientre, representados mediante poco menos que un garabato de color negro. Especialmente interesante resulta el muerto central, ya que parece vestir una capa de color rojo vivo, análoga a la vestimenta del personaje vivo con el que se corresponde. A diferencia de los otros dos cadáveres, que dejan caer su brazo izquierdo inerte hacia el suelo, este flexiona el suyo y parece sujetar con la mano un objeto esférico de color rojo a la altura del pecho. Por la ingenuidad de la pintura y el mal estado de conservación de esta es difícil interpretar el objeto. Es posible que se tratase del fruto prohibido, en relación con la advertencia de vivir alejado del pecado para lograr la salvación. Conviene recordar que, en la leyenda, los muertos conminan a los vivos a no seguir el ejemplo de su vida de pecado. También es posible que se trate de la representación de un orbe, quizá aludiendo a que el vivo al que acompañaba es un rey. El muerto sería, en ese caso, un desdoblamiento del vivo, adoptando sus atributos: la capa y el orbe¹⁶⁸². Una tercera interpretación para este objeto puede ser el corazón del muerto, que lo lleva en su mano¹⁶⁸³.

En cuanto a su tipología del Encuentro de Ecay, se trata bien de un Encuentro de raigambre francesa, al aparecer tanto los vivos como los muertos a pie. Sorprende que se haya optado por esta

¹⁶⁸¹ Esta actitud de saludo, que bien puede aludir a la gestualidad del diálogo propio de las representaciones francesas, es bastante común en Encuentros del ámbito europeo. Se puede encontrar, entre otros, en el código Walters Art Museum W.51 fol. 2r; en las Horas de Taymouth, YT MS 13, fols. 179v-180r y en el *Libro de Horas Crohin-Lafontaine*, Paul Getty Museum, Los Angeles, Ms. 23, fol. 146v, ya un Encuentro híbrido tardío.

¹⁶⁸² Otras representaciones de Encuentro en la que los muertos portan los mismos atributos que los vivos son la miniatura del Libro de Horas Harley MS 2917, fol. 119r; el Encuentro del *Libro de Horas de Wilhelm Werner von Zimmern*, Württembergische Landesbibliothek, Cod. Don. 123 y quizá el desaparecido Encuentro de Santa Eulalia de Pamplona, *vid. supra*.

¹⁶⁸³ SUÁREZ-FERRÍN 2003, p. 355 consideró que la muerte activa representada en la iglesia de Nuestra Señora de las Virtudes del Puente en Arante porta su propio corazón en la mano. También porta el corazón el *transi* de René de Chalons en el monumento que alberga precisamente este órgano del finado.

tipología, cuando en la cercana iglesia de Santa María de Ujué, los caballeros representados en la pintura mural de este mismo tema vayan a caballo (fig. 164).

3. Otros vestigios pictóricos

En el lado del evangelio, se conserva una representación de san Cristóbal bastante deteriorada (fig. 173). La representación de este santo situado frente a la puerta de acceso es frecuente en otras iglesias parroquiales¹⁶⁸⁴. Lleva al Niño sobre el hombro, como es habitual. Ambos personajes aparecen de frente, con un cierto hieratismo. La mano del santo está minuciosamente pintada, representándose incluso las líneas de las cutículas. El santo lleva el cabello ondulado con un flequillo corto de minúsculos bucles circulares, seguramente con un intento del artista de darle un aspecto más salvaje que el resto de los personajes representados, aludiendo a su estilo de vida agreste. El Niño lleva nimbo crucífero, bendice con la diestra mientras que con la zurda sostiene el orbe. El artista no ha sabido representar de manera naturalista la flexión de sus rodillas al estar sentado sobre el hombro del gigante. A pesar de su mal estado de conservación, parece pertenecer al mismo artífice que las escenas de la vida de san Martín¹⁶⁸⁵. La presencia de este santo, acompañado de la representación del tema macabro y de la datación de las pinturas, pueden indicar una situación de este programa en el contexto de la Peste Negra, cuyas oleadas fueron más fuertes hacia mediados del siglo XIV. Por otra parte, la imagen de un san Cristóbal en gran formato en el interior del templo fue muy frecuente en el arte medieval, por lo que se trata de una mera hipótesis.

En el muro opuesto, se conserva un vestigio pictórico que representa a los condenados siendo conducidos al Infierno (fig. 174)¹⁶⁸⁶, lo que supone la presencia de un Juicio Final que, desgraciadamente, no ha llegado a nuestros días. Seis condenados forman una hilera, superponiéndose ligeramente para crear profundidad. Van desnudos y sus anatomías han sido pintadas con gran ingenuidad, trazadas en línea de contorno de color rojo. Hay variedad representativa en los gestos y apariencia de los personajes, acaso algunas de las figuras más gruesas hagan referencia al pecado de la gula. Algunos condenados unen sus manos en gesto de súplica y

¹⁶⁸⁴ MARTÍNEZ ÁLAVA, MARTÍNEZ DE AGUIRRE 2015, p. 393.

¹⁶⁸⁵ Opinión de LACARRA DUCAY 1979, p. 371 que comparto.

¹⁶⁸⁶ LACARRA DUCAY 1979 no describe este fragmento, que debió ser sacado a la luz posteriormente. Sí lo describen MARTÍNEZ ÁLAVA, MARTÍNEZ DE AGUIRRE 2015, p. 393.

oración mientras que otros se llevan una mano a la mejilla, consternados ante la visión de los castigos infernales. Mientras ciertos pecadores muestran sus genitales, otros los cubren púdicamente con hojas de parra. Los personajes, además, llevan distintos peinados y tocados, lo que quizá aludiera originalmente a su pertenencia a distintos estamentos sociales. Al menos uno de estos personajes (el segundo por la izquierda) parece una mujer, teniendo en cuenta su tocado, aunque el estado de conservación de la pintura dificulta su identificación. Estas figuras van unidas entre ellas por una sogá atada a sus cuellos. Cerrando la comitiva, se representa un ángel que viste túnica de color verde ceñida a la cintura. Va nimbado y alza una mano, quizá sosteniendo el extremo de la sogá o acaso castigando a los pecadores. Su cabello es corto y ondulado y tiene una expresiva mueca de disgusto, con las comisuras de los labios hacia abajo.

A la derecha de los condenados, no se conserva la escena del Infierno completa, pero sí algunos personajes demoníacos. Uno de ellos, de gran tamaño, da la espalda a los pecadores, quizá guiándolos. Se trata de una criatura antropomorfa cuyo rostro es difícil de interpretar por el mal estado de conservación. Su piel es color grisáceo y tiene cuernos sobre su cabeza. Se halla encorvado hacia delante, en gesto de caminar hacia el frente. Por vestimenta, únicamente lleva una falda corta de color rojo intenso. Hay dos llamas rojas a los lados de su cabeza. A la derecha de este personaje, se ha pintado una criatura diabólica de menor tamaño. Su cuerpo es de color rojo y su rostro es zoomorfo, quizá reptiliano. Tiene alas de murciélago en su espalda, pintadas estas de color claro. Alza uno de sus brazos pero el resto de la pintura ha desaparecido, lo mismo que sus extremidades inferiores, por lo que no es posible saber qué acción desarrollaba exactamente¹⁶⁸⁷. Representaciones similares se encuentran en las iglesias de Ardanaz y Eristáin¹⁶⁸⁸.

Por último, en la capilla mayor, al lado de la epístola, se han descubierto tres cabezas de soldados cubiertos con cascos. A juzgar por sus dimensiones, debían formar parte de una composición de gran tamaño. Van acompañados de la inscripción «AQUI "ESTA SAN

¹⁶⁸⁷ Una secuencia similar de personajes condenados encabezados por un demonio se encuentra en una pintura mural perteneciente a la cercana iglesia de la Asunción de Olleta de entre 1326 y 1325, hoy pasado a lienzo y conservado en el Museo de Navarra (número de inventario: CE000107). Su mal estado de conservación impide hacer una comparación con la pintura de Ecay.

¹⁶⁸⁸ MARTÍNEZ ÁLAVA, MARTÍNEZ DE AGUIRRE 2015, pp. 394-396.

BLAS...»¹⁶⁸⁹, lo que remite a una escena de la vida de este santo. Lacarra consideró que pudiera representarse el prendimiento del santo¹⁶⁹⁰.

En cuanto al programa iconográfico, es habitual en iglesias inglesas del ámbito rural la representación de un Encuentro de los tres vivos y los tres muertos insertos en programas iconográficos que incluyen el Juicio Final y escenas de la vida de san Cristóbal¹⁶⁹¹. Sin embargo, teniendo en cuenta la cantidad de pinturas perdidas en este templo, es imposible valorar el programa iconográfico en su totalidad. La presencia de san Cristóbal y san Blas, ambos santos pertenecientes al grupo de los trece santos auxiliares, podría relacionar este ciclo pictórico con la Peste Negra. Esta idea está apoyada por la cronología en la que se realizaron las pinturas, muy cercanas a la llegada de la epidemia a la Península Ibérica.

¹⁶⁸⁹ LACARRA DUCAY 1979, p. 372 ; 2008, p. 150.

¹⁶⁹⁰ Sobre la vida y martirio del santo, *vid.* Santiago de la Vorágine, *Leyenda Dorada*, cap. XXXVIII y RÉAU 1997, pp. 229-235.

¹⁶⁹¹ STORCK 1912, p. 256.

Comunidad Valenciana

Castellón

San Francisco de Morella

El Real Convento de San Francisco, perteneciente a la orden franciscana, fue el primer convento edificado en Morella. La iniciativa de su fundación se debe a la propia ciudad, cuyos Jurados pidieron a Jaime I que se establecieran allí monjes franciscanos procedentes del Convento de Valencia¹⁶⁹². Según la tradición, el templo se emplaza sobre el lugar donde se hallaba la cárcel en la que estuvieron prisioneros san Valero y san Vicente¹⁶⁹³. El edificio se fundó el 17 de mayo de 1272, aunque la iglesia que actualmente vemos no inició su construcción hasta el año 1300, siendo consagrada en 1390 por el obispo de Tortosa¹⁶⁹⁴. La Sala Capitular en la que se localiza la pintura mural de temática macabra no se construyó hasta 1427, finalizándose en 1442¹⁶⁹⁵. Era frecuente que estos espacios actuaran como lugares de inhumación de prelados y otros miembros de la orden, lo que explica la presencia de un tema macabro en su decoración pictórica¹⁶⁹⁶. En estos recintos se solía velar el cadáver del fraile finado mientras se cantaban salmos¹⁶⁹⁷. Desde un punto de vista formal, se trata de una sala de planta cuadrangular de dimensiones considerables en cuyo muro septentrional se encuentra la pintura mural, que ocupa unos 50m² de superficie. La técnica empleada es el fresco tradicional sobre mortero de un milímetro, con colores a base de tierras y dibujo inciso a punzón.¹⁶⁹⁸ Las figuras de Morella se caracterizan por tener un marcado delineado en negro y la aplicación del color totalmente plana, cierta ingenuidad representativa y rigidez de movimientos. Parece que el artista debió ser local, quizá incluso un monje franciscano en lugar de un artista contratado expresamente, en todo caso, una obra con un planteamiento de estética retardataria.

¹⁶⁹² BENITO GOERLICH 1989, p. 141.

¹⁶⁹³ TRAMOYERES BLASCO 1919, p. 27.

¹⁶⁹⁴ BENITO GOERLICH 1989, p. 141 ; MILIÁN BOIX 1958, p. 33.

¹⁶⁹⁵ BENITO GOERLICH 1989, p. 142.

¹⁶⁹⁶ ESPAÑOL BERTRÁN 1992, p. 30.

¹⁶⁹⁷ MASSIP BONET 2002, p. 49.

¹⁶⁹⁸ ADELL FIGOLS 1999, p. 39.

Las pinturas (fig. 175) fueron descubiertas por Milián Boix¹⁶⁹⁹, estudiadas monográficamente por Adell Figols¹⁷⁰⁰ y situadas en el contexto de lo macabro por Español Bertrán¹⁷⁰¹, Infantes¹⁷⁰², Franco Mata¹⁷⁰³, González Montañés¹⁷⁰⁴, Rodríguez Astudillo¹⁷⁰⁵ y González Zymla y Berzal Llorente¹⁷⁰⁶. Fueron mencionadas por Milián Boix en una obra previa, que alude a su mal estado de conservación y menciona una crucifixión, pintura que no se ha conservado¹⁷⁰⁷. Aluden a ellas también Benito Goerlich¹⁷⁰⁸ y Alanyà i Roig¹⁷⁰⁹.

Tanto Francesca Español¹⁷¹⁰ como Francisca Adell¹⁷¹¹ consideraron que los frescos se pueden datar hacia la segunda mitad del siglo XV, teniendo en cuenta su estilo y atendiendo a las vestimentas de los personajes. Milián Boix¹⁷¹², por su parte, creyó probable que las pinturas fueran coincidentes en fecha con la edificación del espacio arquitectónico en el que se emplazan, y las fechó, por tanto, entre 1427 y 1442. Víctor Infantes¹⁷¹³ matizó esta datación, proponiendo una fecha para su realización entre 1420 o 1430 y no descarta que pudieran ver la obra o incluso motivar su realización las visitas de san Vicente Ferrer, Fernando de Antequera y el Papa Luna a Morella¹⁷¹⁴.

Debido a la acción del tiempo y de la humedad, y por la falta de medidas preventivas para su conservación, el estado de las pinturas era muy deficiente. Este hecho se agravó al usarse este templo como cuartel, lo que provocó graves daños en los frescos¹⁷¹⁵. La capa pictórica presentaba alteraciones en los pigmentos y había zonas en las que el mortero tenía un grave riesgo de desprendimiento. Como su estado era alarmante, entre los años 1993 y 1996 se llevó a cabo una

¹⁶⁹⁹ MILIÁN BOIX 1958.

¹⁷⁰⁰ ADELL FIGOLS 1999.

¹⁷⁰¹ ESPAÑOL BERTRÁN 1992.

¹⁷⁰² INFANTES 1997.

¹⁷⁰³ FRANCO MATA 2002.

¹⁷⁰⁴ GONZÁLEZ MONTAÑÉS 2002.

¹⁷⁰⁵ RODRÍGUEZ ASTUDILLO 2007.

¹⁷⁰⁶ GONZÁLEZ ZYMLA 2014 ; GONZÁLEZ ZYMLA, BERZAL LLORENTE 2015.

¹⁷⁰⁷ MILIÁN BOIX 1952, p. 35.

¹⁷⁰⁸ BENITO GOERLICH 1989, pp. 141-142.

¹⁷⁰⁹ ALANYÀ I ROIG 2003, p. 27.

¹⁷¹⁰ ESPAÑOL BERTRÁN 1992, p. 29.

¹⁷¹¹ ADELL FIGOLS 1999, p. 43.

¹⁷¹² MILIÁN BOIX 1958. Recogido por SEBASTIÁN LÓPEZ 1981, p. 402 ; BENITO GOERLICH 1989, p. 142 ; ESPAÑOL BERTRÁN 1992, pp. 29-30.

¹⁷¹³ INFANTES 1997, p. 343.

¹⁷¹⁴ Ocurrida la primera de estas visitas el 27 de mayo de 1410 y las otras en el verano de 1414; ALANYÀ I ROIG 2003, p. 51 y s.

¹⁷¹⁵ Esto seguramente fue lo que impidió a TRAMOYERES BLASCO 1919, p. 27 observar las pinturas; ALANYÀ I ROIG 2003, p. 27.

restauración por parte de la Generalitat Valenciana y la pintura se encuentra en la actualidad en una mejor situación¹⁷¹⁶.

En origen, la sala capitular debió estar decorada con frescos en la totalidad de sus muros y quizá también en la bóveda¹⁷¹⁷, sin embargo, tan solo han llegado a nuestros días las pinturas del muro meridional (fig. 176) y con graves desperfectos, especialmente en la zona de la izquierda de la composición. La Danza macabra ocupa un mayor espacio mural que el resto, quedando reservada para ella la mitad derecha del espacio. Esta va acompañada de textos en catalán medieval y de un tetragrama musical con notación de punto. El espacio restante se divide en dos registros en los que se articulan distintos temas. En el superior, a la izquierda de la composición, se observa una Rueda de la Fortuna. Junto a ella, pegado a una danza en corro, se representa un Árbol de la Vanidad que, por fortuna, nos ha llegado completo. La parte izquierda del registro inferior está tan perdida que resulta imposible reconocer el tema representado. A su lado, junto a la Danza macabra, se representa una imagen solar. Por tanto, estamos ante un conjunto programático bastante singular y complejo.

1. Danza de los muertos

La danza representada en Morella (figs. 176-178) no es una danza de cadáveres como la danza del castillo de Javier, un baile que incluya la presencia de la muerte personificada como el capitel de la Casa Estorch y quizá la Danza del claustro de León ni una danza de parejas o grupos de vivos y muertos, caso de las desaparecidas pinturas de Santa Eulalia de Pamplona. La danza de Morella representa un corro de personajes vivos que bailan, cogidos de las manos, alrededor de un cadáver en descomposición inerte sobre el suelo, cercano a la imagen del *transi*. No se ha conservado ninguna otra danza de este tipo en la Península Ibérica, lo que hace que este ejemplo resulte de gran interés y singularidad. Los danzantes son de distintas edades, sexos y estamentos sociales, característica que sí comparte con otras representaciones del tema. El hecho de que el baile sea circular produce una sensación más igualitaria que la linealidad de otras representaciones, siendo como es un baile de hermandad.

¹⁷¹⁶ ADELL FIGOLS 1999, p. 43 ; FRANCO MATA 2002, p. 202.

¹⁷¹⁷ ESPAÑOL BERTRÁN 1992, p. 29.

Hay una gran ingenuidad en la composición, ya que el artista únicamente sabe representar a los personajes de frente, de espaldas o de perfil, no de tres cuartos, lo que le lleva a pintar un corro que más parece cuadrangular que circular. El pintor desconoce también la perspectiva y la profundidad espacial. Los personajes se disponen por encima del cadáver y por debajo de este, sin superposición. Su falta de pericia se acusa, además, en el personaje del niño, cuya cabeza está a la misma altura que la del resto de los personajes, aunque su cuerpo es de menor tamaño y apenas llega al suelo. A pesar de sus limitaciones, el artífice de la danza de Morella se esforzó en representar una gran variedad de vestidos, accesorios y atributos para crear una diversidad de personajes perfectamente identificables.

Las danzas macabras habitualmente alternan la representación de una figura seglar y una laica, dispuestas en rígida jerarquía, del más importante al más insignificante¹⁷¹⁸. En el caso de Morella, al tratarse de una danza circular, el orden no se respeta, ya que resultaría en la coincidencia, en el punto de unión entre el principio y el final del corro, que el personaje más alto en la jerarquía tendría que darle la mano al más bajo y estarían el uno junto al otro. El autor de las pinturas de Morella opta por una disposición más original, en la que los dos principales personajes del mundo laico y religioso (el Rey y el Papa respectivamente) se encuentran dándose la mano en la parte central de la zona superior del corro, justo de frente al espectador. A la derecha del rey se representan los personajes laicos por estricto orden jerárquico, llegando al centro de la rueda en la parte opuesta, donde se representa a los miembros de los estratos sociales más bajos del mundo laico. Lo mismo ocurre a la izquierda del Papa, donde se suceden los personajes del mundo religioso en orden descendente. Por tanto, los miembros más bajos de las jerarquías religiosa y laica se encuentran en la parte inferior de la rueda, dando la espalda al espectador y situados frente por frente del rey y el Papa. De acuerdo con esta disposición, las figuras representadas son las siguientes:

1.1. Personajes laicos en orden jerárquico:

¹⁷¹⁸ GONZÁLEZ ZYMLA 2015.

Rey: Coronado y con barba bífida. Lleva una túnica de mangas cortas y anchas de las que asoman las mangas de una prenda interior de color morado. La túnica se abre en un curioso pliegue en la parte inferior dejando ver de nuevo las vestimentas interiores.

Reina: Coronada con la cabeza cubierta y zapatos apuntados y oscuros. Viste una saya larga con mangas amplias, ceñida debajo del pecho como corresponde a la moda de los últimos siglos medievales.

Personaje con turbante o tocado emplumado: Calza zapatos apuntados y viste un sayo corto ceñido a la cintura, según usos indumentarios de la Baja Edad Media. Ángela Franco¹⁷¹⁹ consideró que se trataba de un musulmán, reconocible por el turbante y los chapines y lo relaciona con la importante presencia mudéjar en el Reino de Valencia. Francisca Adell¹⁷²⁰ y Francesca Español¹⁷²¹ consideran que se trata de un noble. Estoy de acuerdo con estas dos últimas autoras, tanto por el atuendo del personaje —similar al de otros personajes cristianos de la escena— como, especialmente, por el lugar privilegiado que ocupa en la jerarquía. Massip precisa que se trata de un Conde¹⁷²², una de cuyas iconografías con turbante analiza González Zymla. A pesar de esto, la interpretación de Franco Mata no debe descartarse.

Hombre joven: Quizá un mancebo, representado de perfil. Es imberbe y lleva el cabello cortado en una media melena ahuecada en las puntas, a la moda de la época. Viste largo sayo ceñido a la cintura, de un color azul intenso que cae en pliegues paralelos poco naturalistas. Massip¹⁷²³ consideró que se trata de una condesa, haciendo pareja con el personaje anterior, pero no está del todo claro que por ser imberbe sea un personaje femenino¹⁷²⁴.

Hombre noble: con barba bífida y un complicado tocado puntiagudo que ha permitido a Francisca Adell¹⁷²⁵ identificarlo como un sargento de armas. Massip, sin embargo, considera que se trata de un Duque¹⁷²⁶, idea no del todo incoherente con la anterior dado que se trata de parte del cuadro de mando del ejército y, como tal, relacionado con el Dux. Analiza este personaje González

¹⁷¹⁹ FRANCO MATA 2002, p. 203.

¹⁷²⁰ ADELL FIGOLS 1999, p. 39.

¹⁷²¹ ESPAÑOL BERTRÁN 1992, p. 30.

¹⁷²² MASSIP 2000, p. 128.

¹⁷²³ MASSIP 2000, p. 128.

¹⁷²⁴ GONZÁLEZ ZYMLA 2015.

¹⁷²⁵ ADELL FIGOLS 1999, p. 22.

¹⁷²⁶ MASSIP 2000, p. 28.

Zymla¹⁷²⁷. Su vestimenta no parece militar, lleva un largo sayo ceñido a la cintura, que marca su abultado pecho. El traje tiene mangas amplias y no conserva restos de policromía. El tocado es blanco con un detalle en azul. Al igual que la figura precedente, se representa de perfil.

Dama: Posiblemente una doncella. Tiene un largo cabello ondulado, pintado en color pálido, que cae por su espalda detrás de las orejas y los hombros, así como una amplia frente despejada, de acuerdo con uno de los ideales de belleza de la Baja Edad Media. Viste una saya sencilla de mangas anchas que ciñe a la cintura, similar a la del resto de personajes. Su mano no llega a tocar la del noble que la precede, quizá en un gesto de pureza o recato.

El niño: Es el primero de los personajes laicos en ser representado de espaldas. Situado entre dos figuras femeninas, aparece flotando, ya que sus pies están en un nivel superior que los del resto de personajes para que su cabeza esté situada al mismo nivel. Su peinado y vestimenta no se diferencian demasiado del de los personajes adultos. Lleva un sayo corto, ceñido a la cintura, con calzas hasta las rodillas y calzado apuntado. Peina media melena partida. Solo se identifica como un niño por su tamaño más reducido con respecto al del resto de personajes. Por su indumentaria, debemos pensar que es un niño de elevada condición social. Su tamaño menor es testimonio elocuente de la ley de jerarquía aplicada en las producciones artísticas.

Mujer con una larga trenza: Al igual que la doncella, su cabello está pintado de color claro. Decora su frente con una diadema y, al estar de perfil, se aprecia un pendiente en su oreja. Viste una saya larga, ceñida a la cintura, similar a la de otros personajes ya descritos. Ángela Franco¹⁷²⁸ considera que puede tratarse de una prostituta, apunte que considero acertado, especialmente al hallarse en la parte inferior del corro. Sin embargo, su vestido no es amarillo si tiene los bordes cortados en punta. Massip¹⁷²⁹, por su parte, cree que puede ser la madre del niño.

¹⁷²⁷ GONZÁLEZ ZYMLA 2015, p. 120, nota 51.

¹⁷²⁸ FRANCO MATA 2002, p. 202.

¹⁷²⁹ MASSIP 2000, p. 128.

1.2. Personajes clericales en orden jerárquico

El Papa: Tocado con la tiara y vestido de púrpura, es barbado y llevando una melena corta a la moda de la época, peinado idéntico al del monarca de su lado, dando a entender que ambos, hermanados, gobiernan el mundo.

Cardenal: Con larga barba, reconocible por su capelo cardenalicio. No ha conservado vestigios pictóricos del característico color de su vestimenta o quizá el pigmento nunca llegara a aplicarse. Solamente conserva policromía en el rostro. La ausencia de color contrasta con el rojo vivo de la púrpura del pontífice antes descrito.

Obispo o abad mitrado: Al igual que su predecesor, apenas conserva policromía excepto en el rostro. Se trata de un personaje imberbe. Es posible que la disposición del cabello, visible bajo la mitra, haga alusión a la tonsura.

Monje tonsurado con hábito blanco: Quizá un cisterciense o un cartujo. Su vestimenta es ancha y está cubierta de pliegues verticales paralelos. Su cabeza resulta un tanto pequeña en comparación con su cuerpo y se representa de perfil.

Monje tonsurado con hábito negro: Seguramente un benedictino o dominico. Un bulto en su espalda quizá represente la capucha del escapulario. Este personaje está perdido de cintura para abajo y se muestra de perfil. Si se acepta que es un franciscano, sería un guiño a los monjes que se reunían en la sala capitular donde se verían como un doble espejo.

Tras esta figura, la esquina inferior derecha de la composición se halla completamente perdida por la desaparición del mortero, lo que seguramente haya dado como resultado la pérdida de una o dos figuras.

Monje muy perdido: Del que apenas se identifica lo suficiente como para apreciar su tonsura. Esta zona del muro está tan deteriorada que no permite saber de qué color era su hábito y, por tanto, resulta imposible saber a qué orden pertenecía.

Monja: Se ha identificado como franciscana clarisa, siendo imposible hacer una apreciación al haber perdido el color el hábito a consecuencia del deterioro, como ha ocurrido con otros personajes del conjunto. Sus rasgos faciales se han perdido por completo. Si aceptamos las

identificaciones, estaríamos ante la clásica pareja de monje y monja de la misma orden, sin duda franciscanos, expresamente pensada para los habitantes del monasterio, todos de la misma orden.

Figura masculina con barba puntiaguda tocada con un sombrero cónico: Viste un sayo corto con mangas abullonadas y calzado apuntado. Se ha identificado a este personaje como un campesino, un abogado o un médico¹⁷³⁰ e, incluso, con un maestrescuela¹⁷³¹, sin embargo, considero más probable que se trate de un judío por su posición en el muro, en la mitad reservada a los personajes religiosos, teniendo en cuenta que el judío figura en la danza por razón de su religión en cuyo caso representaría al rabino, y no de su oficio y estamento social, normalmente como prestamista o como usurero. El tocado apuntado, además, es frecuente en las representaciones de los judíos en la Edad Media¹⁷³².

Personaje con una barba tupida y con un velo o caperuza que le cubre también la garganta: Viste una amplia túnica con pliegues acartonados. La elección de este tipo de plegados, más anticuados que los tubulares que muestran el resto de las figuras representadas, seguramente hace referencia a una prenda excesivamente ancha. Se ha identificado como un judío¹⁷³³. También es posible que se trate de un alfaquí o un musulmán ya que, en el arte medieval, los personajes islámicos en ocasiones llevan amplias túnicas con capucha, similares a la que viste este personaje y el tema sería coherente con la realidad social valenciana donde vivían numerosos musulmanes y judíos. Además, la presencia tanto del judío como del musulmán en las danzas de la muerte peninsulares fue muy habitual¹⁷³⁴. Igualmente, puede tratarse de un ermitaño, otra figura habitual, cerrando la comitiva de las danzas macabras, aunque esta última posibilidad sería muy poco probable.

Fraile con hábito de color oscuro: Quizá de la orden de santo Domingo o de san Francisco. Su representación es idéntica a la del resto de monjes del conjunto. Teniendo en cuenta que las pinturas se emplazan en un templo de la orden franciscana, no considero que este personaje sea el más bajo de la jerarquía eclesiástica, sino una especie de nexo de unión entre los personajes laicos de la zona izquierda de la composición y los seglares del lado contrario. Además, al estar en el centro y a

¹⁷³⁰ ADELL FIGOLS 1999, p. 39.

¹⁷³¹ MASSIP 2000, p. 128.

¹⁷³² Sobre el sombrero puntiagudo de los judíos y su utilización como elemento de marginación, *vid.* JENSEN 2007, pp. 156 y 225 y ss. ; LUBRICH 2015, pp. 225 y 233 y ss.

¹⁷³³ FRANCO MATA 2002, p. 202.

¹⁷³⁴ Así ocurre, por ejemplo, en la *Dança general de la Muerte*, *vid.* la transcripción de MORREALE 1991.

la altura del espectador, quizá sirviera de ejemplo a los monjes que observaban las pinturas y doble especular en el que verse reflejados. Ángela Franco¹⁷³⁵ considera que es una diversión del pintor el representar a un dominico entre el judío o musulmán y la prostituta, los personajes más bajos de cada estrato social. Gómez Muntané, por otra parte, lo ve como un guiño irónico a la Inquisición¹⁷³⁶. Es posible también que la presencia del dominico en este lugar pueda tener un valor positivo, tratando de convertir a la fe cristiana a los personajes que le flanquean el judío y la meretriz. Otra posibilidad es que se trate de un toque de humor. Bien conocidos son los enfrentamientos de dominicos y franciscanos por cuestiones teológicas y mundanas y el menosprecio que los unos sienten por los otros, traducido en panfletos y sátiras. Por tanto, el dominico podría haberse representado en la parte baja de la rueda entre lo más bajo de la sociedad, como si fuera uno más entre iguales. Teniendo en cuenta el mal estado de conservación de las pinturas y la falta de pericia del artífice, en realidad, no es posible saber con certeza a qué orden pertenecía el personaje representado y cualquier lectura es siempre parcial.

Llama la atención en esta danza macabra la abundancia de personajes religiosos de distintas órdenes religiosas. Franco Mata quiso ver en uno de estos personajes al pintor¹⁷³⁷. Esto se explica por hallarse el fresco en un monasterio y haberse pensado el mensaje moralizante personalizado para los monjes que verían la pintura a diario como aviso sobre la inminente llegada de la muerte. Destaca también, por su originalidad, la presencia de mujeres, que no aparecieron en las danzas de la muerte hasta época tardía, no habiendo demasiados ejemplos de danzas mixtas. En el caso de Morella, dos de las figuras femeninas son personificaciones de su oficio y de su estatus social —la monja y la reina respectivamente— mientras que las otras dos hallan su lugar en la jerarquía, de acuerdo con los arquetipos de la doncella y la prostituta o mujer coqueta. De aceptarse la iconografía propuesta, estaríamos ante uno de los ejemplos iconográficos más antiguos de danza macabra mixta que combina hombres y mujeres.

El grupo de personajes descrito danza en torno a un cadáver en descomposición o *transi* con el vientre abierto y los brazos cruzados (fig. 178). Aparece enmarcado en un espacio cuadrangular, seguramente su sepulcro, sin ningún intento de representar la profundidad espacial o la perspectiva.

¹⁷³⁵ FRANCO MATA 2002, p. 202.

¹⁷³⁶ GÓMEZ MUNTANÉ 2017, p. 91.

¹⁷³⁷ FRANCO MATA 2002, p. 202.

Se trata de una momia cuya carne seca permite adivinar los huesos. Su piel es de un tono ocre anaranjado que le hace resaltar frente al resto de personajes. Su calavera presenta simplicidad, pero resulta muy expresiva. Luce una sonrisa en el rostro, seguramente con el sentido de burla que caracteriza a las Danzas. Sorprende la pasividad de esta Muerte en comparación con otros ejemplos peninsulares. Se trata de un cadáver estático que no interpela a los vivos. Su acción se limita a la filacteria que sale de su boca en la que, en letra gótica, se lee el siguiente pasaje: “*fuit quod estis eritis quodque fuit*”¹⁷³⁸. Se puede traducir como: “fui lo que eres, serás lo que soy”¹⁷³⁹.

Las imágenes van acompañadas de textos, algunos hechos visibles tras la restauración (fig. 180). Debajo de la Danza, se puede leer: “*No és pas savi mes és fol qui memoria de la mort si vit se toll*” en caracteres góticos, cuya traducción es “No es sabio, sino necio quien de la muerte se olvida”. A continuación, en caracteres franceses, se lee: “*Morir, frares, nos conve (¿) / mas non sabets la hora / al menys una hora al dia / aquest mon no pot durar*”. Se puede traducir como “Morir hermanos debemos / pero no sabemos ni la hora / al menos una hora al día / este mundo no puede durar”.

Estos textos remiten a la parábola de las diez vírgenes prudentes y necias del discurso escatológico del *Evangelio de san Mateo*¹⁷⁴⁰: “... vigilad, porque no sabéis el día, ni la hora”¹⁷⁴¹. Su procedencia directa, sin embargo, es la canción: *Ad mortem festinamus*, de la que sería una versión simplificada. El texto completo es el que sigue: “*Morir frares no convé / Mas no sabets la hora / Mas viscam (¿) almenys una ora al dia / Aquest mon no pot durar / Don me par ara fincan (¿) riqueses / Ara fets conversió de mala via*”. Esta procedencia queda probada a través de la inclusión de la notación musical que acompaña las filacterias¹⁷⁴².

Bajo los mencionados textos, en el extremo izquierdo de la composición, hay un personaje de cuerpo entero, tocado con bonete, que porta una trompeta y una cartela con un texto que no se conserva en su totalidad. En otro sector, enmarcado con decoración vegetal, están inscritos los siguientes versos: “*Hom es lo teu tresor / la es lo teu cor*”, cuya traducción es: “Donde se encuentra tu tesoro, allí está tu corazón”¹⁷⁴³, otro texto que procede del *Evangelio de san Mateo*: “No atesoréis en

¹⁷³⁸ ESPAÑOL BERTRÁN 1992, p. 30.

¹⁷³⁹ GONZÁLEZ ZYMLA, BERZAL LLORENTE 2015, p. 72.

¹⁷⁴⁰ FRANCO MATA 2002, p. 203.

¹⁷⁴¹ *Mateo*, 25:13.

¹⁷⁴² GÓMEZ MUNTANÉ 2017, p. 93.

¹⁷⁴³ GÓMEZ MUNTANÉ 2017, p. 93.

la tierra, donde la polilla y el orín corroen y donde los ladrones socavan y roban. Atesorad más bien, en el cielo, donde ni la polilla ni el orín corroen, ni los ladrones socavan ni roban, porque donde está tu tesoro, allí está también tu corazón.”¹⁷⁴⁴.

2. Árbol de la Vanidad

En el registro superior, a la izquierda de la Danza de los Muertos se encuentra una representación del Árbol de la Vanidad (fig. 179). En esta imagen, la Muerte, depredadora y cazadora, lanza flechas hacia la copa de un árbol donde se encuentran distintos personajes dialogando alegremente como si fueran pajaritos allí apostados. Los colores de esta escena se han conservado en mucho mejor estado que en la Danza de los muertos. Además, aunque el Árbol de la Vanidad adolece de la misma ingenuidad representativa que la escena anterior, la línea de contorno no es tan marcada y la composición resulta más fluida.

Al igual que en la Danza macabra, la Muerte se representa en este tema como un cadáver en proceso de putrefacción con el vientre abierto. Su color ocre es idéntico al de la escena precedente. Las momias de ambas imágenes, sin embargo, presentan algunas diferencias. En el caso del Árbol de la Vanidad, se aprecian las líneas de sutura del cráneo, que no se vislumbran en la imagen anterior. Además, las cuencas de sus ojos y su sonrisa son blancas en vez de negras como en la otra escena quizá por su estado de conservación. Sus proporciones son más anchas y achatadas que en la Danza, lo que quizá se deba a que, en este caso, la Muerte está en pie en vez de tendida en el suelo. Igualmente, se trata de una imagen con más dinamismo y carece de la rigidez de su homóloga. Se representa de tres cuartos, su cuerpo ligeramente torsionado, blandiendo un arco sencillo. Ya ha disparado una flecha en dirección al árbol y está a punto de tensar el arma para lanzar la segunda flecha. En su costado, la Muerte lleva un carcaj con otros tres proyectiles. Pronuncia las palabras *Nemini parco*, escritas en una cartela que sale de su boca cuyo significado aterrador es “No perdono a ninguno” y reafirman su carácter depredador.

El objetivo de la Muerte es el grupo de personas sentadas en las ramas de un árbol esquemático. La dificultad técnica del artista le impide representar a los personajes entre el follaje,

¹⁷⁴⁴ Mateo 5, 19-21 citado por FRANCO MATA 2002, p. 203 ; GÓMEZ MUNTANÉ 2017, p. 93.

por lo que se limita a superponerlos sobre la redondeada copa de un árbol de la que irradian sencillas hojas. Se trata de una imagen de gran ingenuidad. En la cima del árbol, de un tamaño mucho menor que la figura de la Muerte, miembros de distintos estamentos sociales se ordenan en dos registros: en el superior, se alinean los pertenecientes al estamento religioso y en el inferior los personajes procedentes del mundo laico. Se trata de una disposición similar a la de la Danza de los muertos antes analizada, lo que queda subrayado por el hecho de que los personajes más relevantes de cada estamento social aparecen en el centro de cada registro. Las figuras se hallan demasiado deterioradas como para poder enumerarlas correctamente. Es posible advertir un buen número de personajes tonsurados en el registro superior, el color de cada uno de sus hábitos permite identificarlos como miembros de las órdenes franciscana, dominica y cisterciense, lo que reafirma la idea de estar pensado el ciclo figurativo para los religiosos que vivían en el convento. Las figuras centrales parecen llevar tocados apuntados, seguramente mitras, que los identifican con toda probabilidad con las figuras del obispo y el Papa. Un personaje velado, vestido de rojo, podría ser un cardenal o una monja con hábito pardo.

En el registro inferior, la mayor parte de los personajes están tocados con complicados bonetes, hoy muy perdidos, que harían alusión al estamento social al que pertenecen. Hacia el centro, se advierte una figura masculina coronada, sin duda una representación del rey. Su corona es similar a la del rey de la Danza de los muertos contigua. Hacia la derecha del registro inferior se aprecia a un grupo de personajes que están jugando a los dados, en una alusión a la vida despreocupada y lúdica. Es posible también que se trate de un trilero y su público, ya que se representan tan solo tres cubiletes y varias de las figuras se vuelven para mirar a otra que se halla en el lado opuesto de la mesa. Uno de los personajes, además, se lleva la mano a la cara en un gesto de sorpresa. En tal caso, sería una alusión a los engaños del mundo y los espejismos de la vida.

A ambos lados del árbol, a la altura de su base, se representan sendos roedores que muerden su base, haciendo peligrar la estabilidad de las figuras de la parte superior. Según Ángela Franco, se trata de topos, animales que aluden a la Peste Negra¹⁷⁴⁵, sin embargo, su aspecto sin duda es más similar al de las ratas¹⁷⁴⁶, que, por otra parte, también se relacionan con esta enfermedad y están representados en otras iconografías del Árbol de la Vanidad como la ya comentada de San Isidoro del

¹⁷⁴⁵ FRANCO MATA 2002, p. 204.

¹⁷⁴⁶ Santiago de la Vorágine, *Leyenda Dorada*, cap. CLXXX.

Campo en Sevilla (fig. 64)¹⁷⁴⁷. Estos animales, como ya hemos dicho, también aparecen en la leyenda moralizante del unicornio perseguidor presente en el relato de *Barlaam y Josafat*. La escena transcurre sobre una base ocre, que podría simbolizar una barca, al igual que en la pintura de San Isidoro del Campo, pero más bien parece ser simplemente barro, para Francisca Adell una alusión a la materia de la que fue creado el hombre y en la que ha de reposar con la advertencia del Miércoles de Ceniza: “Polvo eres y en polvo te convertirás”¹⁷⁴⁸.

3. Rueda de la Fortuna, representación solar y otros vestigios pictóricos

Junto al Árbol de la Vanidad se representa, de manera fragmentaria, una Rueda de la Fortuna, de la que se conserva tan solo lo necesario para permitir su identificación habiéndose perdido las precisiones que permitirían un estudio riguroso de esta zona mural¹⁷⁴⁹. Se trata de una esquemática rueda de varios radios de color marrón. Desgraciadamente, no se conserva la presencia de la Fortuna o de los personajes que sufren sus vaivenes.

El programa iconográfico conservado se completa con la representación de una esfera solar delineada en color rojizo, cuyos rayos están cuidadosamente dibujados. Quizá se trate de una representación de la divinidad que, desde el plano celeste, todo lo ve. Por el mal estado de conservación de la pintura, es difícil saber si su centro estaba ocupado por alguna figura, quizá una representación de Dios Padre. El astro aparece rodeado por un cordón franciscano de seis nudos¹⁷⁵⁰, cuya soga trenzada y flecos están perfilados con minuciosidad.

Se aprecia también la silueta grabada a punzón de un esqueleto sobre la capa del mortero. Este se representa acostado y con las manos entrelazadas sobre el pecho, igual que el *transi* de la Danza de los Muertos. Esta figura nunca llegó a ser pintada. Según Francisca Adell, se trata de un arrepentimiento compositivo¹⁷⁵¹. El artífice seguramente cambiase de opinión sobre el lugar que debía ocupar la danza en el muro o acaso lo mandaran cambiar quienes formalizaron el encargo.

¹⁷⁴⁷ RESPALDIZA LAMA 1998.

¹⁷⁴⁸ ADELL FIGOLS 1999, p. 41.

¹⁷⁴⁹ FRANCO MATA 2002, p. 202.

¹⁷⁵⁰ FRANCO MATA 2002, p. 202.

¹⁷⁵¹ ADELL FIGOLS 1999, p. 41.

Víctor Infantes¹⁷⁵² identifica, además, un Triunfo de la Muerte, aunque los restos son tan escasos que opino que resultan insuficientes para identificar el tema representado. Teniendo en cuenta la cercanía entre estas pinturas y la filosofía que se respira en el Camposanto de Pisa¹⁷⁵³, la representación de este tema iconográfico macabro no estaría del todo fuera de lugar. Sin embargo, de acuerdo con Francisca Adell, estos restos pictóricos son posteriores y no forman parte del programa iconográfico medieval¹⁷⁵⁴.

El muro opuesto al que presenta la decoración descrita presenta vestigios pictóricos difíciles de interpretar por su deficiente estado de conservación. Se adivinan ciertos personajes dispuestos en una composición circular, similar a los de la Danza de los muertos. Se propuso que podía tratarse de una Danza de la Vida, sin embargo, esta hipótesis queda descartada por la frecuencia con la que aparece la palabra *Mortem* en las inscripciones¹⁷⁵⁵. Por otro lado, si excepcionales son las Danzas de la Muerte en España, más lo son las Danzas de la Vida.

El carácter macabro del programa iconográfico, así como la originalidad de esta Danza en el contexto hispano, han llevado a los especialistas a reflexionar sobre sus posibles modelos de inspiración. Francisca Adell considera que la composición, por su linealidad, podría proceder de un modelo grabado.¹⁷⁵⁶ Ángela Franco¹⁷⁵⁷ concreta esta hipótesis, defendiendo la proximidad de este programa con la xilografía del *Memento Mori* del Maestro de las banderolas, grabador germano de la segunda mitad del siglo XV (fig. 71). Su composición incluye un Árbol de la Vanidad, una Rueda de la Fortuna y un *transi*.¹⁷⁵⁸ Existen, además, semejanzas formales entre ambos, especialmente la importancia de las cartelas y de los textos en ellas contenidos, que, en el caso de la xilografía son tan abundantes que han acabado dando a su autor el nombre de laboratorio con que le conocemos.

Aunque el programa iconográfico coincida con el del grabado, existen diferencias entre ambos. La principal es el *transi*, que en Morella es un cadáver tan degradado que es prácticamente un esqueleto, mientras que en el grabado se tarda de un cuerpo recién muerto, sin apenas signos del deceso a excepción de las costillas marcadas. Este, además, cruza las muñecas por encima del vientre

¹⁷⁵² INFANTES 1997, p. 343.

¹⁷⁵³ FRANCO MATA 2002, p. 203.

¹⁷⁵⁴ ADELL FIGOLS 1999, p. 41.

¹⁷⁵⁵ ADELL FIGOLS 1999, p. 44.

¹⁷⁵⁶ ADELL FIGOLS 1999, p. 41.

¹⁷⁵⁷ FRANCO MATA 2002, p. 204 opinión recogida por MASSIP 2000, p. 158.

¹⁷⁵⁸ FRANCO MATA 2002, p. 203.

en vez de a la altura del pecho, como el *transi* de la pintura mural. Poco se puede decir sobre la Rueda de la Fortuna, ya que la imagen del Convento de San Francisco ha desaparecido en su práctica totalidad. En la actualidad no se aprecian vestigios de un personaje coronado en la cima de la rueda, lo que la vincularía con la imagen del grabado. En cuanto al Árbol de la Vanidad, al igual que ocurre en la pintura de San Isidoro del Campo, los personajes se disponen en la copa del árbol en dos registros y no en tres, como ocurre en la xilografía germana, pero esto puede ser debido a la necesidad de abreviar la representación y ajustarla a los deseos del comitente. El grabado se data, además, hacia 1450 o 1475¹⁷⁵⁹, fecha acaso un tanto tardía como para ser una influencia directa para esta pintura. Sus similitudes, sin embargo, son tan notables que llevan a pensar que es posible que existiera un modelo anterior común a ambas piezas que no se ha conservado.

Ángela Franco¹⁷⁶⁰ apunta a otro posible modelo de inspiración para las pinturas morellanas. Se trata de tres miniaturas del siglo XV procedentes del códice *Virtutum ac vitiorum delineatio*, de hacia 1430 o 1440, custodiado en la Biblioteca Casanatense de Roma (figs. 181)¹⁷⁶¹. A estas imágenes hay que añadir las de otro códice miniado, cuya datación antecede en una o dos décadas al manuscrito apuntado por la autora, que se conserva en la Biblioteca Wellcome de Londres (figs. 182 y 183)¹⁷⁶². Ambos códices son de origen germánico, aunque de distinta autoría, lo que explica algunas singularidades indumentarias que se observan en las figuras¹⁷⁶³. Ambos códices conservan una serie de imágenes muy semejantes: Una danza circular en torno a un *transi* en un sepulcro y una Rueda de la Fortuna integrada por las distintas edades del hombre, en cuya base se representa un cadáver dentro de su tumba (figs. 181-183).

La ilustración que más se asemeja al programa iconográfico morellano es la que representa una danza circular de trece personajes en torno a un *transi* en su sepulcro (figs. 181 y 182)¹⁷⁶⁴. Al igual que en la imagen de Morella, en el centro de la parte superior del corro se sitúan el rey y el Papa. La danza del convento, sin embargo, se representa de forma especular, estando intercambiado el lugar que ocupan los miembros del estamento eclesiástico y los del seglar. La danza hispana, además,

¹⁷⁵⁹ Datación proporcionada por el propio Museo Británico que alberga una de las estampas.

¹⁷⁶⁰ FRANCO MATA 2002, p. 204 ; MASSIP 2000, p. 128.

¹⁷⁶¹ BC Cod. Cas. 1404, fols. 4v, 5r y 6r.,

¹⁷⁶² WL Ms. 49, fols. 30v y 31v.

¹⁷⁶³ SAXL 1942.

¹⁷⁶⁴ BC Cod. Cas. 1404, fol. 5r y WL Ms. 49, fol. 30v.

presenta un número más elevado de personajes, incluyendo más miembros del monacato seguramente por haber sido pensada para un tipo de público muy concreto: los monjes franciscanos que allí se reunían en capítulo. Las diferencias entre la danza de Morella y las danzas macabras germanas que comentamos, sin embargo, pueden fácilmente explicarse como añadidos del pintor para adaptar la imagen al encargo a base de enriquecimientos y yuxtaposición. También es posible que el pintor castellanense se basase en un modelo anterior que estuviera inspirado, a su vez, en esta miniatura.

Otro folio¹⁷⁶⁵ muestra una Rueda de las Edades, a la que se encarama un mismo personaje en las distintas etapas de su vida (fig. 183). En la parte baja de la rueda, después del declive de la ancianidad, asociado al *regnavit*, se representa un *transi* en su sepulcro que resulta formalmente muy similar al de la pintura mural. Este se enfrenta simétricamente a la imagen del bebé en la cuna, ambos están siendo sostenidos por un ángel. El parecido de este *transi* con el de las pinturas de Morella es extraordinario. El *códice Casanatense*¹⁷⁶⁶ incluye, además, una miniatura que muestra un Árbol de la Vanidad y un Encuentro de los tres vivos y los tres muertos (fig. 60). El árbol es distinto desde todo punto respecto de la pintura morellana con el mismo tema, ya que la cima del árbol está ocupada por una única figura, un hombre aristócrata, vestido pomposamente. Flanquean el árbol la figura de la Muerte —representada al lado contrario que en el fresco— y un diablo junto a la boca abierta del Leviatán. En una rama del árbol, sobre el diablo, se alza un ángel y, al lado contrario, un Cristo Varón de Dolores, que recuerdan el camino a seguir por el fiel y la Santa Sangre derramada por la Salvación de la Humanidad. Aunque la Rueda de las Edades y el Árbol de la Vanidad miniados presentan importantes diferencias respecto de la imagen desarrollada en la sala capitular de San Francisco de Morella, lo cierto es que se trata de un programa iconográfico con muchos elementos similares sin ser exactamente causa-efecto. La datación de los frescos morellanos es demasiado cercana a la cronología del manuscrito Wellcome como para barajar una influencia directa entre el código y las pinturas. Si, como creyó Saxl¹⁷⁶⁷, los dos manuscritos descritos se basaron en un modelo anterior desaparecido, es probable que los frescos morellanos se basasen también en ese modelo previo que circularía por Europa y del que todos ellos serían consecuencia, variaciones y permutaciones. Esta

¹⁷⁶⁵ BC Cod. Cas. 1404, fol. 4v y WL Ms. 49, fol. 31v.

¹⁷⁶⁶ BC Cod. Cas. 1404, fol. 6r.

¹⁷⁶⁷ SAXL 1942.

hipótesis está apoyada, además, por el hecho de que los dos códices, la pintura de Morella y el *Llibre Vermell* son los únicos cuatro ejemplos conocidos de la notación musical del *Ad mortem festinamus*¹⁷⁶⁸. La existencia de uno o varios modelos previos que incluyesen representaciones macabras en relación con esta composición musical explicaría las discrepancias en localización, cronología e iconografía de estos cuatro ejemplos llegados a nuestros días¹⁷⁶⁹.

Francesca Español, por su parte, vincula el fresco de la Danza con el sepulcro del cardenal La Grange en Aviñón, de en torno a 1400¹⁷⁷⁰. El sepulcro muestra un *transi*, y a su alrededor asoman cabezas que fueron destruidas durante la Revolución Francesa. A través de un dibujo antiguo, se ha podido averiguar que se trataba de individuos de los distintos estamentos sociales, seguramente cogidos de la mano, lo que ha permitido identificar el tema iconográfico como una Danza macabra alrededor del muerto.

Valencia

Sepulcro del arcediano Pere d' Orriols

En 1966 se descubrieron cuatro sepulcros en el pasillo que conducía de la nave de la catedral a la antigua Sala Capitular, hoy la Capilla del Santo Cáliz en la Catedral de Valencia¹⁷⁷¹, durante las obras llevadas a cabo para la musealización del templo. Estos debieron ser ocultados durante la reforma de la catedral en época neoclásica, por no ser del gusto del momento. Los sepulcros correspondían al deán Raimundo de Belestar, al arcediano mayor Matías Mercader, a otro miembro de la familia Mercader no identificado y al arcediano Pere d'Orriols. Todos ellos son urnas funerarias¹⁷⁷², pero no parece haber uniformidad estilística ni iconográfica entre ellas, de modo que, aunque aparecen a la vez en el mismo espacio, no fueron conjunto. El último sepulcro tiene un relieve que desarrolla un *transi* que será el objeto del presente análisis (fig. 184). El sepulcro de Pere

¹⁷⁶⁸ GÓMEZ MUNTANÉ 2017.

¹⁷⁶⁹ Ya GÓMEZ MUNTANÉ 2017 apuntó en esta dirección.

¹⁷⁷⁰ ESPAÑOL BERTRÁN 1992, p. 30. Sobre la obra *vid.* ESPAÑOL BERTRÁN 1992, p. 30.

¹⁷⁷¹ Sobre las particularidades del monumento funerario en Valencia, *vid.* GARCÍA MARSILLA 1995.

¹⁷⁷² Sobre esta tipología de sepulcro, *vid.* VILLAPLANA CALERO 2002.

D'Orriols, así como la biografía del personaje, han pasado bastante desapercibidos a la historiografía. La primera mención a este sepulcro la da José Sanchís y Sivera¹⁷⁷³, que aportó documentación relativa a sus últimas voluntades, aunque no pudo observar la obra. Después de su redescubrimiento, es mencionado en el contexto del arte funerario por Juan Vicente García Marsilla¹⁷⁷⁴ y Alicia Villaplana Calero¹⁷⁷⁵. Sobre el encargo de la lápida y la obra del coro, arroja luz Matilde Miquel Juan¹⁷⁷⁶. Otras menciones a Pere d'Orriols se pueden hallar en los estudios de Carme Llanes Domingo¹⁷⁷⁷ y Aurelio Pretel Marín¹⁷⁷⁸.

Pere d'Orriols¹⁷⁷⁹, nacido hacia 1350¹⁷⁸⁰, fue una personalidad relevante en la sociedad valenciana. Aunque la documentación relativa a esta figura es de naturaleza fragmentaria, se sabe que ostentó, entre otras dignidades, la de canónigo y posteriormente la de arcediano de la Catedral de Valencia, así como la de tesorero del marqués de Villena, Alfonso de Aragón “el Viejo”¹⁷⁸¹. El 3 de abril de 1367, cayó prisionero de los ingleses junto al marqués, pero posteriormente fue liberado quizá a cambio de un rescate. Estuvo en los círculos políticos del Papa cismático y tuvo muy buena relación con Jaime de Aragón, obispo de Valencia entre 1369 y 1396. En 1377 fundó la capilla de Santa Bárbara en la catedral¹⁷⁸².

Preocupado por su enterramiento, llegó a un acuerdo con el cabildo catedralicio de Valencia por el que d'Orriols se comprometía a financiar un nuevo coro de madera de nogal y naranjo para la catedral, a cambio de poder ser enterrado frente al facistol del coro y a la colocación de varios escudos suyos en el interior del templo¹⁷⁸³. La sillería pretendía sustituir una anterior, muy sencilla y antigua, y debía ser llevado a cabo por Bernat Tosquella y su hijo Francesc Tosquella. Esta fue realizada entre 1384 y 1395¹⁷⁸⁴. En un principio, se creyó que era el Marqués de Villena el que realizaba el encargo, figurando d'Orriols en la documentación por ser su tesorero. Sin embargo, otros documentos

¹⁷⁷³ SANCHÍS SIVERA 1909.

¹⁷⁷⁴ GARCÍA MARSILLA 1995.

¹⁷⁷⁵ VILLAPLANA CALERO 2002.

¹⁷⁷⁶ MIQUEL JUAN 2010.

¹⁷⁷⁷ LLANES I DOMINGO 2011.

¹⁷⁷⁸ PRETEL MARÍN 2015.

¹⁷⁷⁹ Conocido también como Pere Dorriols, Pere de Orriols y Pere Orriols.

¹⁷⁸⁰ LLANES I DOMINGO 2011, p. 162.

¹⁷⁸¹ PRETEL MARÍN 2015, p. 34.

¹⁷⁸² SANCHÍS SIVERA 1909, p. 493.

¹⁷⁸³ SANCHÍS SIVERA 1909, p. 207 y ss. ; MIQUEL JUAN 2010, p. 353.

¹⁷⁸⁴ Sobre este tema, *vid.* MIQUEL JUAN 2010.

conservados parecen indicar que el arcediano tenía efectivos suficientes como para hacer un encargo de esta magnitud¹⁷⁸⁵. Dictó su testamento el 3 de abril de 1395, insistiendo en enterrarse en el coro, junto al cardenal Jaime de Aragón¹⁷⁸⁶:

*“faciant fieri in lapide que est supra sepulturam meam in dicto choro sculpturam sive effigiem presbiteri induti ad instar presbiteri celebrantis missam et in quolibet angulo lapidis supradicti unum signum meum ita quod sint quator signa”*¹⁷⁸⁷.

Traducido aproximadamente como: “Háganse en la piedra que está sobre mi sepultura en dicho coro [el de la catedral valenciana], una escultura o imagen de un sacerdote vestido a semejanza de un sacerdote celebrando la misa y en cada esquina de la piedra mencionada arriba, un escudo mío, de modo que haya cuatro escudos”.

En el testamento, se dan instrucciones de tallar la lápida en escultura con el yacente, vestido de sacerdote, y se especifica sobre la heráldica, pero nada se dice sobre la representación del yacente como un cadáver, de hecho, el resultado final incumple su deseo de mostrarse como sacerdote oficiando misa y apuesta por una iconografía bien distinta¹⁷⁸⁸. Por este motivo, no es posible saber con certeza si el promotor cambió de opinión más adelante o si se optó por hacer el *transi* de manera póstuma. Pere d’Orriols falleció el 20 de diciembre de 1404. Se ignora si se cumplió su voluntad de enterrarle en el coro ya que no se conoce el emplazamiento original del sepulcro dentro del templo. La ubicación que a nosotros ha llegado, es consecuencia de un traslado quizá ya en el siglo XV. Tampoco se especifica el nombre del artífice encargado de llevar a cabo la lápida. El desconocimiento de la datación exacta del relieve dificulta su comparación con otras obras europeas conservadas. De haberse realizado en fecha cercana a 1404, se trataría de un *transi* muy temprano. Algunos de los *transi* más antiguos conocidos son el sepulcro de François de Sarraz (fig. 18), muerto en 1363 pero cuyo sepulcro se data en la novena década del siglo XIV, el sepulcro de Guillaume de Harcigny (fig. 17), muerto en 1393, cuya datación exacta es desconocida y el de Cardenal Lagrange (fig. 20), muerto

¹⁷⁸⁵ MIQUEL JUAN 2010, pp. 354-355.

¹⁷⁸⁶ LLANES I DOMINGO 2011, p. 165.

¹⁷⁸⁷ SANCHÍS SIVERA 1909, p. 130, nota 2. Recogido por GARCÍA MARSILLA 1995, p. 75.

¹⁷⁸⁸ Claudia Monzó Calero, que está llevando a cabo una investigación doctoral sobre el sepulcro de Pere d’Orriols valiéndose de documentación inédita, ha expresado verbalmente que esta documentación no esclarece la elección iconográfica.

en 1402, cuya fecha exacta tampoco conocemos¹⁷⁸⁹. A pesar de ser los ejemplos quizá más tempranos del género, estos tres sepulcros son muy dispares entre sí, no solo en cronología y estilo, sino también en la iconografía que desarrollan. El sepulcro de d'Orriols bien podría insertarse cronológicamente en este primer grupo de sepulcros, sin tener filiación directa con ninguno de los mencionados.

Su urna funeraria tiene forma de arqueta (fig. 184), pero la diferencia de material y tamaño entre su sarcófago y su tapa —las dimensiones de aquel son más reducidas que la de esta— indican que, seguramente, el sarcófago no es el original o que la tapa se hizo para la tumba del coro y se acabó trasladando. La caja se decora con cinco figuras de plañideros bajo arcos apuntados trilobulados¹⁷⁹⁰. Presentan gran homogeneidad, todos inclinan la cabeza hacia la izquierda del espectador y se cubren con capuchas. Algunos se llevan las manos a los ojos para limpiar las lágrimas y otros se mesan las barbas, según la costumbre de origen judaico¹⁷⁹¹. Los lados menores se decoran con parejas de personajes. La presencia de plañideros mercenarios (contratados *ad hoc* para llorar a cambio de un salario en el sepelio) estaba prohibida en los ritos fúnebres en Valencia, pero esta legislación se debía infringir frecuentemente, ya que las regulaciones se repitieron e hicieron cada vez más duras señal inequívoca de que no se cumplirán¹⁷⁹². La frecuencia de su representación en los sepulcros también parece apuntar en la dirección de que era una práctica habitual o bien puede tratarse de una representación con fin compensatorio. A pesar de las ya mencionadas diferencias entre caja y tapa, iconográficamente hablando sí concuerda la representación de un *transi* acompañado de plañideros, con una supuesta representación realista del momento del sepelio.

En cuanto a la tapa, la parte del sepulcro que con seguridad perteneció a d'Orriols, es a dos aguas y presenta en una de las caras inclinadas la efigie del yacente. Este se halla tonsurado y reposa con las manos sobre el vientre. Viste dalmática y lleva un manípulo colgado en su brazo izquierdo. En cierto modo cumple con la disposición testamentaria al fijar su imagen revestido de la dignidad sacerdotal. Sus vestiduras apenas tienen plegados y estos caen hacia los pies del personaje, aportando cierta rigidez y falta de naturalismo. Su cuerpo se apoya sobre un almohadón, hundido por el peso de la cabeza, que se decora con seis borlas. Se representa al finado ya muerto, en las etapas iniciales

¹⁷⁸⁹ COHEN 1973 ; GONZÁLEZ ZYMLA, BERZAL LLORENTE 2015.

¹⁷⁹⁰ La representación de plañideros es frecuente en los sepulcros de urna, de acuerdo con VILLAPLANA CALERO 2002, p. 97.

¹⁷⁹¹ VILLAPLANA CALERO 2002, p. 97.

¹⁷⁹² GARCÍA MARSILLA 1995, p. 78.

del proceso de putrefacción. Su cuerpo ha comenzado a consumirse, lo que se advierte en la delgadez de las manos, cuya piel permite intuir los huesos. Su rostro, aunque ancho, también se representa demacrado, aspecto que el artífice ilustra marcando profundamente la nuez y los músculos del cuello del retratado, así como a través de arrugas y surcos en su frente, mejillas y barbilla. El finado no descansa plácidamente, sino que tiene los ojos entreabiertos. Sus labios se han afinado, dejando ver las dos hileras de dientes juntos en una mueca tan inquietante como macabra. A pesar de la descomposición, el rostro acusa notable simetría, lo que le aporta un aspecto un tanto arcaico. En el extremo de la tapa, junto a la almohada, hay un espacio vacío, que muestra vestigios de que el sepulcro tenía un componente adjunto que se ha perdido, seguramente un doselete. El extremo de la tapa correspondiente a la cabecera conserva el escudo heráldico del arcediano (fig. 185), el cual ha permitido identificar al yacente: Dos hórreos y dos carneros en cuatro cuarteles. Pere d'Orriols especificó en su testamento su deseo de que se tallaran cuatro escudos en su sepulcro. La pervivencia de un único escudo puede tener que ver con el hecho de que la caja sepulcral no se trate de la urna original, pero también con un posible cambio de parecer en la iconografía funeraria del finado precisamente en la década transcurrida entre el dictado del testamento y el fallecimiento.

A diferencia de otros sepulcros de *transi*, el estado de putrefacción de la efigie del yacente no es muy avanzado. Por el contrario, se conserva intacto. La descomposición solo comienza a hacerse patente. Su cuerpo no se cubre de gusanos y otras alimañas, como ocurre en otros ejemplos de este mismo tema. Igualmente, no se representa el *transi* cubierto con mortaja o paño basto para mostrar humildad, como suele ocurrir, sino que Pere d'Oriolls aparece vestido con el atuendo propio de su dignidad, esto es extraordinariamente inusual en las representaciones europeas y una singularidad del ejemplo que estamos estudiando. Se trata de una representación llena de sutilidad que contrasta con la crudeza de otros *transi* en estados de putrefacción más avanzados. Parece aunar la imagen del yacente idealizado y revestido de sus atributos, con el proceso de descomposición propio de los sepulcros de *transi*, creando una imagen cargada de originalidad.

Galicia

La Coruña

San Julián de Moraime

San Julián de Moraime (Muxía, La Coruña) es la iglesia de mayor tamaño de las que conservan pintura de temática macabra en Galicia. De las iglesias del ámbito gallego con pintura de temática macabra, esta es la que más interés historiográfico ha suscitado. El templo ha sido estudiado por Manuel Lucas Álvarez¹⁷⁹³ y Carlos Fernández-Gago Varela¹⁷⁹⁴, su escultura por José Sousa¹⁷⁹⁵ y las excavaciones arqueológicas practicadas en él por Manuel Chamoso Lamas¹⁷⁹⁶. Su ciclo pictórico, en el contexto de la pintura macabra gallega, fue estudiado por José Manuel García Iglesias¹⁷⁹⁷ y, más recientemente, por Alicia Suárez-Ferrín¹⁷⁹⁸. En relación con el arte macabro, fue mencionada también por Julio González Montañés¹⁷⁹⁹. Adicionalmente, sus pinturas se han mencionado en el contexto de la pintura mural gallega de la Baja Edad Media en obras como José Trapero Pardo¹⁸⁰⁰; Manuel Chamoso Lamas¹⁸⁰¹; José García Iglesias¹⁸⁰², Cristina Cabada Giadás¹⁸⁰³ y Manuel Chamoso Lamas¹⁸⁰⁴.

Se sitúa en la prolongación del Camino de Santiago hasta Finisterre, siendo el templo más relevante del tramo en el que se encuentra. Se halla a escasos 4 km del santuario de la Virgen de la Barca, lugar en el que, de acuerdo con la tradición jacobea, la Virgen se apareció al apóstol Santiago navegando en una barca y le informó de que su predicación en la Península Ibérica había sido satisfactoria, ya que había sembrado la semilla del cristianismo al formar a 7 discípulos: san Primo,

¹⁷⁹³ LUCAS ÁLVAREZ 1975.

¹⁷⁹⁴ FERNÁNDEZ-GAGO VARELA 1978.

¹⁷⁹⁵ SOUSA 1983.

¹⁷⁹⁶ CHAMOSO LAMAS 1972.

¹⁷⁹⁷ GARCÍA IGLESIAS 1984.

¹⁷⁹⁸ SUÁREZ-FERRÍN 2003, p. 2005.

¹⁷⁹⁹ GONZÁLEZ MONTAÑÉS 2002.

¹⁸⁰⁰ TRAPERO PARDO 1965.

¹⁸⁰¹ CHAMOSO LAMAS 1995.

¹⁸⁰² GARCÍA IGLESIAS 1984 ; 1985 ; 1989.

¹⁸⁰³ CABADA GIADÁS 1990.

¹⁸⁰⁴ CHAMOSO LAMAS 1995.

san Segundo, san Tercio, san Cuarto, san Quinto, san Sexto y san Séptimo. Se dice que la Virgen entregó al santo un retrato suyo que este colocó en un altar pétreo. Parece ser que este relato está en relación con la cristianización de los ritos paganos basados en los cultos litólatras célticos a las piedras. Este enclave era un relevante núcleo de peregrinación en las edades Media y Moderna. La iglesia actual pertenecía a un monasterio con hospital que acogía a los peregrinos y romeros que iban camino al santuario de la Virgen de la Barca y también atendía a pobres y peregrinos. Aún en la actualidad sigue siendo una parada importante en la peregrinación a Finisterre, como demuestra la existencia junto a la iglesia de un albergue.

La documentación más antigua conservada sobre esta iglesia sitúa la fundación del monasterio en el siglo XI¹⁸⁰⁵. Sin embargo, Manuel Chamoso Lamas realizó en 1972 una serie de excavaciones en las cercanías del templo y halló restos de las épocas sueva y romana¹⁸⁰⁶, demostrando que había un asentamiento anterior, precedente a los monjes. El Monasterio de Moraime fue protegido por el rey Alfonso VII que, de hecho, se refugió en este templo. La iglesia sufrió ataques por parte de los normandos y sarracenos en el siglo XII. Debido a las grandes donaciones de reyes y nobles, el templo se mantuvo en pie y gozó de una gran extensión de terreno que garantizó su subsistencia y estabilidad¹⁸⁰⁷. En la Baja Edad Media, sin embargo, a raíz de la crisis monárquica y las ambiciones nobiliarias, el monasterio entró en decadencia. Se conserva un testimonio que demuestra que el hospital estaba todavía en uso en 1589: En un documento citado por Lucas Álvarez se dice: “En la villa de Muxía ay otro hospital que esta junto a la Yglesia”¹⁸⁰⁸.

Del monasterio se conservan en la actualidad únicamente la iglesia y la casa rectoral. La primera data del siglo XII y su planta es basilical con tres naves cada una con su propio ábside semicircular. Al exterior, dos de sus puertas presentan decoración en relieve. En el pórtico de la fachada principal se representa a los apóstoles y, en el tímpano, a Cristo Salvador, sin duda por inspiración de la Catedral de Santiago de Compostela. En cuanto a la puerta hallada en el muro sur, cuya decoración fue descubierta en 1975, en un relieve del siglo XII demuestra la Última Cena¹⁸⁰⁹.

¹⁸⁰⁵ LUCAS ÁLVAREZ 1975.

¹⁸⁰⁶ CHAMOSO LAMAS 1972.

¹⁸⁰⁷ Sobre la historia del templo, *vid.* FERNÁNDEZ-GAGO VARELA 1978.

¹⁸⁰⁸ LUCAS ÁLVAREZ 1975.

¹⁸⁰⁹ SOUSA 1983.

Al interior, los capiteles se decoran con temas vegetales que simbolizan la floración del alma en presencia de Dios.

Lo que más destaca especialmente del interior del templo es el conjunto de pintura mural descubierto en la década de 1960, aunque las pinturas ya se podían traslucir a través del encalado¹⁸¹⁰. Fueron restauradas a mediados de esa década¹⁸¹¹. Las pinturas conservadas se desarrollan en los muros oeste y norte, ocupando una superficie de unos 80 m² aproximadamente¹⁸¹². El ciclo pictórico se caracteriza por tener un marcado delineado en negro y un sabor puramente gótico, evidenciado en los vestidos, los pliegues angulosos y la preferencia por las formas alargadas de los objetos representados, un cierto gusto por la estilización, que lo sitúan, seguramente, a finales del siglo XV¹⁸¹³ o principios del XVI¹⁸¹⁴. El anónimo autor no carece de cierta pericia pese al carácter popular de las pinturas, lo que se observa en la naturalidad de los gestos y la soltura con que representa una gran variedad de posturas, vestidos y objetos. Su paleta es bastante amplia, destacando los amarillos, rojos y azules.

1. Muro oeste

En el muro occidental se conserva una única representación (fig. 186). Se trata de un personaje tocado con una desarrollada tiara pontificia. Levanta una mano en gesto de saludo mientras que con la otra sostiene una cruz procesional. Viste una casulla cubierta de pliegues almidonados y lleva calzado apuntado. Se sienta sobre un trono arquitectónico que remite al gótico. El personaje va acompañado de la inscripción “*papa : pius*”. Es posible, por tanto, interpretar lo representado como un retrato del Papa Pío I, mártir del siglo II. En este sentido es muy significativo el color rojizo de la casulla, quizá alusiva al martirio. Suárez-Ferrín, sin embargo, ha apuntado que podría tratarse del Papa Pío II, fallecido en 1464¹⁸¹⁵, lo que encaja en el marco cronológico de las pinturas y equivaldría a una datación absoluta, ya que las pinturas habrían sido llevadas a cabo

¹⁸¹⁰ Así las observó TRAPERO PARDO 1965; hecho mencionado por CABADA GIADÁS 1990, p. 65, nota 1.

¹⁸¹¹ GONZÁLEZ MONTAÑÉS 2002, p. 521.

¹⁸¹² CHAMOSO LAMAS 1995.

¹⁸¹³ SUÁREZ-FERRÍN 2003, p. 343.

¹⁸¹⁴ GARCÍA IGLESIAS 1984, p. 400 ; CABADA GIADÁS 1990, p. 65.

¹⁸¹⁵ SUÁREZ-FERRÍN 2003, p. 348.

durante su pontificado. El Papa se recorta sobre un fondo neutralizado, decorado con motivos estrellados en rojo y blanco. Estas formas están realizadas con la técnica del estarcido, mediante el empleo de una plantilla, lo que es muy habitual en el arte gallego de finales de la Edad Media e inicios del Renacimiento. La escena se delimita a la derecha por una bordura geométrica a base de rombos, seguramente realizada con la misma técnica. En la parte inferior, la escena se remata con una serie de cuadrados negros con una insinuación de profundidad.

2. Muro norte

El muro norte es el que tiene un desarrollo mayor en cuanto a pintura mural (fig. 187). En la parte más occidental del muro, se representa una cruz latina de carácter salvífico quizá una cruz del rito de consagración¹⁸¹⁶. A continuación, se suceden representaciones de los siete pecados capitales que se disponen a lo largo del lienzo mural, de manera lineal formando un fondo corrido. En cada entrepaño se representan dos pecados capitales, separados de la siguiente pareja por un pilar adosado de planta cuadrada con pequeñas columnas en los frentes. Estos pilares van decorados con franjas diagonales más o menos historiadas y ningún diseño se repite exactamente, lo que añade variedad formal a su aspecto. Entre los pecados de la gula y la envidia hay un arco de medio punto que obliga a que estos se adapten a un espacio mural más reducido que en el resto de parejas. En todo caso, el esquema no se altera. Cada pecado se identifica mediante una inscripción en letra gótica. Al ser los pecados capitales número impar, el último de ellos, en este caso la pereza, hace pareja con una representación de la Muerte activa cazadora, armada y disparando. Los pecados van acompañados de figuras femeninas en actitud piadosa, que quizá sean representaciones de las virtudes que combaten cada pecado¹⁸¹⁷, aunque carecen de sus atributos característicos y por ello no hay seguridad. Es interesante señalar que se documenta aquí una fuerte presencia de lo penitencial a través de la representación de flagelos y cadenas. Ya desde el siglo XIII los siete pecados capitales cobraron gran importancia en el arte y la literatura. En Galicia, en el Sínodo de Tuy de 1528 se ordenaba a los párrocos hablar de los pecados capitales un domingo de cada dos¹⁸¹⁸, lo que atestigua

¹⁸¹⁶ PAZOS-LÓPEZ 2019.

¹⁸¹⁷ Así lo creen CHAMOSO LAMAS 1995, p. 280 ; SUÁREZ-FERRÍN 2003, p. 348.

¹⁸¹⁸ CABADA GIADÁS 1990, p. 65.

la importancia de este tema iconográfico como complemento visual a la predicación. La fecha del sínodo, aunque 50 años posterior a las pinturas, nos testimonia un ambiente precedente muy complejo y rico en matices.

Los temas del muro septentrional se disponen en el siguiente orden de oeste a este:

Primer tramo

Cruz latina

Segundo tramo

Soberbia

Avaricia

Tercer tramo

Ira

Lujuria

Cuarto tramo (horadado con un vano de medio punto)

Gula

Envidia

Quinto tramo

Pereza

Muerte activa

2.1. Cruz latina

Se trata de una cruz de brazos decorados inserta en un medallón lobulado de color rojo. Recuerda al fiel el carácter salvífico del ciclo iconográfico y la idea de imitar el modelo de la vida de Cristo como ideal de perfección, apartándose del pecado. Ocupa el centro del lienzo mural y su tamaño es reducido, dejando una gran cantidad de espacio negativo que contrasta con el marcado *horror vacui* del resto de las escenas. Tan solo una pequeña franja del tramo en el que se representa la cruz está enlucida, el resto del muro presenta sillar visto.

2.2. Soberbia

La soberbia se representa en San Julián de Moraima como un caballero que viste armadura completa de placas (fig. 188), un sistema de patronaje rígido, incluyendo casco, armado con una pica. Su gestualidad es exagerada, con las manos en las caderas y las piernas flexionadas, indicando diálogo y movimiento en un gesto de masculinidad un tanto obscena que recuerda a la parodia del *miles gloriosus* de Plauto¹⁸¹⁹. En la misma escena, a la izquierda del espectador, se representa una mujer sentada en el suelo que sostiene un flagelo cuyas colas tienen estrellas de metal para hacer la penitencia más intensa. Extiende la otra mano sobre su regazo y sobre ella hay un cordero que es símbolo de mansedumbre. Podría tratarse de una personificación de la virtud de la humildad, opuesta al pecado de la soberbia, inspirada su representación en la Virgen de la Humildad cercana también a la iconografía de santa Inés¹⁸²⁰. La mujer viste una larga saya hasta los pies con amplios y angulosos pliegues y lleva la cabeza velada. El estampado de sus ropas se logra mediante formas estrelladas realizadas con la técnica del estarcido, muy similares, aunque no idénticas, a las halladas en el fondo de la representación del papa del muro oeste. A la izquierda, Cabada Giadás interpretó la posible representación de una silla, quizá con un caballero sentado en ella. Esto podría estar en relación con una sentencia que alude a la soberbia como un caballero sentado en un escaño contemplando al rey que se sienta en el suelo, un lugar que no le corresponde por jerarquía¹⁸²¹.

2.3. La avaricia

El siguiente pecado capital representado es la avaricia, que hace pareja con la soberbia (fig. 188). En esta escena se representan tres personajes. A la derecha de la composición, una mujer con una simple túnica blanca y el cabello suelto da unas monedas que extrae de una faltriquera o escarcela a un personaje ricamente vestido, que se apresura a guardarlas en una suerte de arca en forma de paralelepípedo. Se trata de una representación de la Generosidad o Limosna, repartiendo sus riquezas y la avaricia atesorándolas. Este personaje, que personifica el pecado de la avaricia, va ricamente

¹⁸¹⁹ Para CABADA GIADÁS 1990, p. 66, se trata de una postura convencional de pecado, aludiendo las piernas cruzadas a la autoridad y los brazos en jarras transmiten arrogancia.

¹⁸²⁰ CABADA GIADÁS 1990, p. 66.

¹⁸²¹ CABADA GIADÁS 1990, p. 66.

vestido con un sayo de amplia falda plisada, quizá acabada en un borde de piel. Su sayo está decorado con motivos geométricos bastante intrincados. Va tocado con un bonete rojo decorado con una gran pluma y lleva chinelas sobre calzas apuntadas. Su vestido suntuoso contrasta vivamente con la sobriedad del traje de la mujer, seguramente una personificación de la virtud de la generosidad traicionada porque solo guarda riquezas terrenales. Cabada Giadás interpreta que se trata de una mujer, el desarrollado bonete, procedente de la moda masculina, pasó a ser llevado por algunas mujeres¹⁸²². A la izquierda, un demonio aprieta el cuello del hombre con una soga o cadena lo que se relaciona con la fórmula tradicional del nudo corredizo que ahorcó a Judas. Este está algo perdido, pero se puede apreciar que se representa de perfil y de color oscuro, como es lo habitual. Abre la boca, llena de dientes afilados, y muestra una larga lengua. Parece tener grandes ojos y cuernos retorcidos y asimétricos.

2.4. La ira

En el siguiente entrepañó se representa la ira (fig. 189). La escena es de un tamaño más reducido que las anteriores, siendo más estrecha. La ira se representa como un personaje femenino de larga cabellera rubia y rica saya azul oscuro, ceñida con un cinturón. Esta mujer lleva la falda envuelta en llamas que suben desde sus pies a su cintura. La mujer se clava una larga espada en el abdomen con una mano y una daga en el cuello con la otra indicando que su carácter violento le lleva a hacerse daño incluso a sí misma. El que dirige el movimiento de sus brazos, sin embargo, es un demonio que está encaramado en su espalda. Este se representa de frente y de color rojizo. Tiene una ondulada cornamenta y saca la lengua, lo que le confiere un cierto aspecto cánido. De su rodilla derecha sobresale la cabeza de un perro, también con la lengua fuera. A la izquierda de la composición, un personaje femenino con la cabellera suelta junta las manos en oración, mientras sujeta un rosario de un tamaño desproporcionadamente grande o un *paternoster*, antecedente del rosario, habitual en los penitentes del teatro¹⁸²³. Entre las manos unidas, sostiene un flagelo de tres colas con estrellas de metal. Viste una sencilla túnica blanca que cae en pliegues paralelos y ciñe la cadera con un cordón de un solo nudo. Su rostro es expresivo, con las comisuras de la boca hacia

¹⁸²² CABADA GIADÁS 1990, p. 66.

¹⁸²³ De acuerdo con CABADA GIADÁS 1990, p. 68.

abajo en un gesto de desagrado. Lo lógico sería interpretarla como una representación de la paciencia, la virtud contraria a la ira.

2.5. La lujuria

La representación de la lujuria está en peor estado de conservación que las anteriores, sin embargo, el tema es perfectamente identificable (fig. 190). El pecado se personifica como una mujer que monta un animal. Lleva un tocado difícil de discernir, tiene afeitado el nacimiento del cabello, creando la ilusión de una frente despejada, siguiendo la moda de finales de la Edad Media. Viste una saya ceñida de color rojo, con un cinturón holgado, que se caracteriza por tener un pronunciado escote, seguramente en relación con su carácter sexual. Se trata de una opción estética en la que la lujuria se representa como una mujer atractiva muy alejada del intelectualismo moral en la que lo malo se representa feo. Aquí es tentadoramente atractiva. Lleva, además, un espejo en el que se mira, mientras con la otra mano se toca el rostro, atributo tomado de las representaciones de Afrodita, diosa del amor que le devuelve su imagen invertida. Se trata de una clara alusión a la vanidad, pecado tradicionalmente considerado propio de la mujer que solo atiende a cuidar su apariencia. La figura monta sobre la bestia, lo que la relaciona con la prostituta del *Apocalipsis*¹⁸²⁴. El animal que la acompaña como mascota es un cerdo, animal asociado a la lujuria por regodearse en la inmundicia. A la derecha de la composición hay un diablo que, igual que en la imagen de la soberbia, se representa de color negro y de perfil. También saca la lengua y tiene una gran nariz aguileña. Para adaptarse al reducido espacio disponible, su forma corporal es muy estrecha. Solo tiene una pierna con una cara monstruosa en la rodilla. Con una de sus extremidades parece tocar al cerdo, pero su mal estado de conservación dificulta saber qué acción realiza exactamente. Cabada Giadás apunta agudamente la posibilidad de que lleve un espejo en el que se muestra la podredumbre interior de la mujer lujuriosa¹⁸²⁵. En el lado opuesto, a la izquierda del espectador, se representa otra figura femenina, análoga a las representaciones del resto de escenas. Tiene el cabello largo y suelto y viste una túnica blanca, e, igual que en la escena anterior, porta un enorme rosario. Tres líneas ondulantes de color

¹⁸²⁴ *Apocalipsis*, 17:3-4.

¹⁸²⁵ CABADA GIADÁS 1990, p. 69.

rojizo en la parte superior de la escena pueden indicar que esta figura llevaba un látigo, de igual manera que en los pecados previos. En este caso, la imagen femenina haría referencia a la Castidad.

2.6. La gula

La escena de la gula ocupa un espacio mural muy reducido en comparación respecto del resto de pecados capitales debido al vano abierto en el muro en que se encuentra (fig. 191). Este pecado se representa mediante un personaje sedente cuyo género es difícil discernir a partir de su apariencia. Se sienta en una silla baja y bebe con ansia de una jarra que sostiene en la mano izquierda con una sed insaciable. La franja de su regazo está muy perdida, por lo que no es posible saber si portaba algún objeto en su otra mano. Viste una larga túnica negra escotada con una camisa blanca debajo, quizá la figura esté descamisada a causa de su estado de embriaguez que le lleva a no mantener el pudor. Lleva un tocado blanco y el cabello largo le cae por su espalda a la vez que inclina la cabeza para beber. A sus pies se representa un cochinillo empalado y asado y un animal peludo, quizá un perrillo o un cerdo, animales ambos cuya naturaleza se relaciona con la gula y que suelen acompañar a este pecado. En la parte inferior de la escena, se halla un personaje seguramente femenino con un tocado amplio que, igual que en las imágenes anteriores, junta las manos en oración y lleva un rosario y un flagelo. En este caso, la virtud correspondiente es la Templanza, aunque carece de ningún atributo identificativo.

2.7. La envidia

La escena de la envidia se halla al otro lado del arco abierto en el muro norte, haciendo pareja con la gula e, igual que en aquella, el espacio del que dispone el artista es limitado (fig. 192). El personaje que representa la envidia es una mujer con un vestido rojo similar al de la representación de la lujuria, aunque en este caso lleva un tocado blanco. Completa su atuendo con una faltriquera o escarcela a la cintura y porta un manojo de llaves en la mano. La mujer se cubre la cara con la otra mano para evitar ver a la persona que es objeto de su envidia, y al que dirige su mirada a través de los dedos entreabiertos. Un mono encaramado a su brazo se asegura de que la mujer escuche al que envidia, apartando su tocado y dejando al descubierto su oreja. En la esquina inferior de la escena se

representa un personaje femenino, similar al que se halla en las demás escenas que, nuevamente, se trata de una mujer de pelo largo, rubio suelto vestida de blanco que porta un flagelo cargado de bolas metálicas y debe ser interpretada como la virtud opuesta correspondiente, es decir, la Caridad. A la altura de las rodillas de esta figura hay un tercer personaje que se encuentra bastante deteriorado, por lo que es difícil interpretar su sexo o actitud. Parece que extiende una mano hacia la mujer vestida de blanco o bien que ambos se cogen de la mano. Podría tratarse de la persona que despierta la envidia de la mujer. Cristina Cabada vio en este personaje la figura de un demonio o dragón, pero considero indudable que se trata de un ser humano.¹⁸²⁶.

2.8. La pereza

La escena de la pereza es quizá la más perdida dentro del ciclo de San Julián de Moraima, pero, aun así, su sentido es fácil de interpretar (fig. 193). La pereza está personificada en un personaje masculino recostado sobre una cama. Duerme profundamente y con la boca abierta y un brazo colgando. Reclina el cuello sobre un almohadón con borlas en las esquinas. El personaje viste un chaquetón marrón abierto con botones, se trata de una ropa mucho menos suntuosa que la que visten el resto de los personajes del ciclo iconográfico. De acuerdo con Cristina Cabada, podría tratarse de un carpintero, a juzgar por las herramientas que le acompañan. Este se habría quedado dormido en la mesa del trabajo, no dándose cuenta de que tenía una brasa encendida al lado, lo que acabará provocando que se queme los pies sin darse cuenta. En la actualidad, las llamas apenas se pueden intuir¹⁸²⁷. La figura femenina que le acompaña, quizá la virtud de la diligencia va tocada con lo que parece un turbante y lleva un látigo de varias colas, pero además lleva una azada, seguramente un símbolo del trabajo, que el perezoso está ignorando. Su condición de agricultor explicaría, además, la humildad de su ropa. Se trata de un mensaje velado pensado para la feligresía del templo, esencialmente campesinos y ganaderos. Bajo la figura de la mujer hay ciertos vestigios que no permiten averiguar si había otra figura u algún otro atributo que completase la escena.

¹⁸²⁶ CABADA GIADÁS 1990, p. 70.

¹⁸²⁷ CABADA GIADÁS 1990, pp. 70-71.

2.9. Muerte activa

A continuación, se representa la Muerte como cadáver putrefacto (fig. 194). No se trata de un esqueleto sino de un cadáver en estado de putrefacción ya que no tiene las cuencas oculares vacías, sino blancas, y aún conserva la nariz. Su rostro no está tan logrado como el del resto de personajes, quizá por la dificultad que comporta el hecho de que se trate de un rostro descompuesto. Sus articulaciones están muy marcadas y tiene una oquedad abierta en el abdomen. La Muerte tiene una suerte de nimbo con doce flechas apuntadas, una de ellas alineada con la flecha que está a punto de disparar. Alicia Suárez-Ferrín ha especulado que puede estar en relación con los doce husos horarios o ser una contaminación de la iconografía de la Rueda de la Fortuna¹⁸²⁸. Remite también a las diferentes tipologías de nimbo, como el octogonal o el perlado. También es posible que simplemente haga alusión al hecho de que las flechas certeras de la Muerte son disparadas en todas direcciones y nadie puede escapar de ellas. La Muerte apunta con su arco hacia los pecados capitales, elocuentemente llamados pecados mortales desde el siglo XIII.

Es interesante señalar que la Muerte apunta con una flecha hacia la parte occidental del templo, es decir, hacia todos los pecados capitales descritos anteriormente, como si los tuviera en el punto de mira y estuviera a punto de acabar con ellos. A la cadera lleva un carcaj cargado de flechas. En su pelvis se apoya, además, un instrumento alargado un tanto perdido pero que, por su forma cuadrangular, pudiera tratarse de una pala para cavar la fosa a donde van a ir a parar¹⁸²⁹. La figura se yergue sobre una serie de objetos (fig. 195) entre los que se distinguen coronas de oro, una espuela, agujas, instrumentos de trabajar el cuero, dados, copas... Cabada Giadás¹⁸³⁰ y Suárez-Ferrín¹⁸³¹ han interpretado el sentido de estos utensilios como una *vanitas*, es decir, se trataría de objetos alusivos a la vanidad entendida como un bien cuyo disfrute es pasajero. Suárez-Ferrín considera las tijeras como atributo de la Muerte directamente heredado de las parcas, con las que corta las vidas y la balanza como una referencia al pesaje de las almas de san Miguel Arcángel, lo cual resulta una interpretación sugerente.¹⁸³² Sin embargo, por la heterogeneidad de estos útiles, considero posible que se trate de

¹⁸²⁸ SUÁREZ-FERRÍN 2003, p. 359.

¹⁸²⁹ Atributo hallado, además, en la representación de la muerte en la iglesia de Santa María de Cuiña (Lugo).

¹⁸³⁰ CABADA GIADÁS 1990, p. 71.

¹⁸³¹ SUÁREZ-FERRÍN 2003, p. 359.

¹⁸³² SUÁREZ-FERRÍN 2003, p. 359.

elementos característicos de los diferentes oficios y estamentos sociales y, a la vez una alusión a la universalidad de la muerte. Interpreto que pudieran estar en relación con el carácter nivelador de la Muerte, que llega a todas las personas por igual: reyes, costureros, jugadores... exactamente con el mismo sentido que las Danzas de la Muerte o las representaciones de los condenados en el Infierno. La Muerte va acompañada de una inscripción de tres líneas que apenas resulta legible en la actualidad, pero que fue transcrita por García Iglesias: “e : si la : morte : (te) si / guise / vivo : na / die : te : s(alv)e”¹⁸³³.

El programa iconográfico de San Julián de Moraime da mucha importancia a la Buena Muerte para alcanzar la gloria. Advierte sobre los peligros de la vida disoluta que pueden comprometer la salvación del alma, un mensaje que previene contra la mala muerte y se refuerza mediante la amenazante imagen de la Muerte personificada que apunta con su flecha directamente hacia los pecados capitales. Para evitar la condena, el espectador debe seguir el modelo de las virtudes que acompañan a cada uno de los pecados a través de buenas acciones, pero también purgando el pecado mediante la penitencia y la oración, como demuestran elocuentemente los flagelos y rosarios de gran tamaño que pueblan las escenas. Se trata de un ciclo pictórico con intención didáctica y nemotécnica, es decir, con el objeto de fijar en la mente ideas muy precisas. La iconografía de las pinturas de Moraime está en línea con la literatura penitencial y particularmente con la *imitatio christi*, temas fundamentales en la literatura medieval de finales de la Edad Media, que daban solución a las inquietudes de una sociedad obsesionada por el pecado y la muerte. Sin embargo, aunque este tema artístico parezca una derivación natural de la literatura bajomedieval, lo cierto es que la representación de la Muerte, asociada a los pecados capitales, constituye de una iconografía única en la pintura mural peninsular. Existen programas iconográficos semejantes que incluyen los pecados capitales y el Encuentro de los tres vivos y los tres muertos en Inglaterra¹⁸³⁴, aunque quizá no sea suficiente para admitir una influencia. Razonablemente, estas imágenes deben remitir al drama litúrgico, algo que no sorprende teniendo en cuenta que los pecados capitales eran un tema habitual en estas representaciones. La presencia de la Muerte también podría apuntar en esa dirección. Enigmática es la figura pontificia, ya se identifique como Pío I o como Pío II, en parte porque la biografía de ninguno de ellos justificaría su presencia en el templo.

¹⁸³³ GARCÍA IGLESIAS 1984, p. 104.

¹⁸³⁴ STORCK 1912, p. 256.

Santa María de Cuiña

La iglesia de Santa María de Cuiña es un templo románico que se halla en Oza dos Ríos, Cesuras, La Coruña. Sobre la restauración de las pinturas del templo, escribió José María Cabrera Garrido, que hizo una primera aproximación a los distintos momentos compositivos y las diferentes manos que participaron, así como una acertada valoración del conjunto¹⁸³⁵. María del Pilar Carrillo Lista¹⁸³⁶ estudió la arquitectura de la iglesia en relación con otros templos de la región. Andrés Rosende Valdés¹⁸³⁷, José Manuel García Iglesias¹⁸³⁸ y Carlos Pulgar Sabín¹⁸³⁹ estudiaron las pinturas en relación con el arte gallego. En el contexto del arte macabro, fueron objeto del estudio de José Manuel García Iglesias¹⁸⁴⁰, y mencionadas por Víctor Infantes¹⁸⁴¹, María José Rodríguez Astudillo¹⁸⁴², y, posteriormente, por Alicia Suárez-Ferrín¹⁸⁴³.

La primera mención que se hace de esta iglesia data del 27 de junio del 911, cuando figura en una donación de la infanta doña Paterna, que otorgó al abad Sabarigo un monasterio y una serie de iglesias entre las que se encuentra la parroquia de Cuiña¹⁸⁴⁴. A partir de este momento, el templo figura en distintos documentos.

La iglesia actual está datada en los últimos años del siglo XII o primeros del XIII.¹⁸⁴⁵ Al interior, presenta una sola nave y ábside semicircular. La sacristía y el testero adosados al muro sur son adiciones modernas.¹⁸⁴⁶ Tiene tres vanos, uno en cada uno de los muros norte, oeste y sur y está recorrida por un banco corrido de fábrica. La presencia del arco triunfal, así como otros detalles apuntan hacia una fecha tardía. En cuanto a su ornamentación escultórica, se puede poner en relación con la tendencia a la desornamentación de los cistercienses¹⁸⁴⁷.

¹⁸³⁵ CABRERA GARRIDO, CHAMOSO LAMAS, RECONDO 1971.

¹⁸³⁶ CARRILLO LISTA 2005.

¹⁸³⁷ ROSENDE VALDÉS 1982.

¹⁸³⁸ GARCÍA IGLESIAS 1985 ; 1989.

¹⁸³⁹ PULGAR SABÍN 1999.

¹⁸⁴⁰ GARCÍA IGLESIAS 1984.

¹⁸⁴¹ INFANTES 1997.

¹⁸⁴² RODRÍGUEZ ASTUDILLO 2007.

¹⁸⁴³ SUÁREZ-FERRÍN 2003 ; 2005.

¹⁸⁴⁴ CARRILLO LISTA 2005, p. 734.

¹⁸⁴⁵ CARRILLO LISTA 2005, p. 747.

¹⁸⁴⁶ CARRILLO LISTA 2005, p. 744.

¹⁸⁴⁷ CARRILLO LISTA 2005, p. 744.

El templo presenta pintura mural en los muros norte, sur y en todo el testero y ábside (fig. 196). Las pinturas estuvieron cubiertas con encalados de los siglos XVII, XIX y XX, fue el desprendimiento de estos enlucidos lo que permitió conocer la existencia de sus pinturas murales que corresponden al siglo XVI. La Fundación Juan March llevó a cabo una restauración del templo en 1973 y la recuperación de las imágenes¹⁸⁴⁸. Las pinturas halladas emplean la técnica del temple, aplicado con un grueso delineado en negro y predominio de pigmentos de origen natural de colores ocre, marrón y rojizos¹⁸⁴⁹.

Al llevar a cabo la restauración de las pinturas, se pudieron rastrear tres etapas pictóricas diferentes, marcadas por la mano de distintos maestros¹⁸⁵⁰. Un primer momento compositivo corresponde a las pinturas del ábside y algunas escenas de las naves laterales que hoy están muy perdidas, cuya datación se establece hacia el último tercio del siglo XV. Un segundo momento abarca la pintura de la Muerte en el muro norte y la de la Verónica en el muro sur, realizadas en torno a 1503, año de la muerte del promotor, Vasco de Marante. Una última mano llevó a cabo las imágenes de san Pedro y san Pablo que flanquean el arco triunfal, datadas en 1544 gracias a la inscripción conservada. Por esta circunstancia, conviene analizar el programa iconográfico del templo atendiendo a las distintas fases de su realización. Cabe señalar que García Iglesias¹⁸⁵¹ considera que la pintura de la Muerte pertenece al mismo momento compositivo que las pinturas de los santos Pedro y Pablo, es decir, retrasa su ejecución a 1544. En cuanto a Suárez Ferrín¹⁸⁵², coincide con los restauradores en que la Muerte corresponde a 1503, sin embargo, la pone en relación con las pinturas del muro norte, considerándolas todas ellas de un mismo momento compositivo¹⁸⁵³. Para el análisis de la obra tomaré como referencia la teoría cronológica propuesta durante el proceso de restauración de las pinturas¹⁸⁵⁴.

¹⁸⁴⁸ CABRERA GARRIDO, CHAMOSO LAMAS, RECONDO 1971.

¹⁸⁴⁹ A pesar de la restauración, los vecinos de la localidad aseguran que las pinturas se han deteriorado debido a la humedad en años recientes y que los colores, al principio, eran más intensos.

¹⁸⁵⁰ CABRERA GARRIDO, CHAMOSO LAMAS, RECONDO 1971, p. 37.

¹⁸⁵¹ GARCÍA IGLESIAS 1984.

¹⁸⁵² SUÁREZ-FERRÍN 2003, p. 343, nota 18.

¹⁸⁵³ Es posible que ambos autores desconozcan el texto de CABRERA GARRIDO, CHAMOSO LAMAS, RECONDO 1971.

¹⁸⁵⁴ CABRERA GARRIDO, CHAMOSO LAMAS, RECONDO 1971.

1. Primer momento compositivo

La primera fase pictórica de Cuiña comprende las pinturas del ábside y algunas escenas del muro sur, imposibles de identificar por su mal estado de conservación¹⁸⁵⁵. Estas primeras pinturas se caracterizan por sus equilibradas composiciones de inspiración italiana, pero con una marcada influencia flamenca en la representación de los personajes y las vestimentas. Las pinturas del ábside contienen escenas de la Infancia, un Juicio Final y representaciones de santos y santas. Los temas representados por el primer artífice son los siguientes:

Tramo que precede al ábside:

Nacimiento

Visitación

Intradós del arco triunfal

Sol y Luna con las *Arma Christi*

Casquete del ábside

Juicio Final

Pinturas del tambor del ábside, entre los vanos:

Santa Lucía

Santiago Peregrino

San Juan Evangelista

Santa Catalina

Muro sur:

Escenas sin identificar

Los muros del tramo que antecede al ábside albergan sendas escenas del ciclo de la Infancia de Cristo. En el lienzo mural norte, se halla la Visitación (fig. 197)¹⁸⁵⁶. La Virgen nimbada está encinta y cubre su cabeza con un velo y va acompañada de san José, lo que no es habitual. Santa Isabel

¹⁸⁵⁵ CABRERA GARRIDO, CHAMOSO LAMAS, RECONDO 1971, p. 37.

¹⁸⁵⁶ RÉAU 2000, p. 203 y ss.

y otras mujeres, representadas todas ellas sin nimbo y con idéntica túnica blanca, se arrodillan ante la Virgen, que les da su mano para que la tomen entre las suyas. Una columna de corte clásico permite identificar el lugar en el que transcurre la escena como un ámbito arquitectónico. Sorprende en este tema que la Virgen y su hermana santa Isabel no se encuentren en un plano de igualdad, como es lo habitual. Además, a diferencia del tierno abrazo que suele representarse entre las hermanas, hay en esta escena una cierta frialdad que acaso sea la falta de destreza del artífice de las pinturas.

Haciendo pareja con la Visitación, en el muro opuesto, se halla otro tema de la Infancia de Cristo: el Nacimiento (fig. 198)¹⁸⁵⁷. Se trata de una escena bastante sinóptica que cuenta con las figuras de la Virgen, el Niño y san José, así como el buey y la mula. La representación sigue la visión de santa Brígida: la Virgen, nimbada, se representa arrodillada y orando con las manos unidas ante el niño recién nacido, simbolizando un parto sin dolor, lo que se evidencia, además, en el pequeño tamaño del recién nacido. María viste una túnica larga con mangas y cuello decorados y manto rojo, en lugar del azul, bastante más habitual en sus representaciones. San José goza de bastante protagonismo en esta escena, aunque no lleva nimbo. Se arrodilla frente al Niño, mientras se apoya en su vara. No presenta el aspecto de un hombre anciano, posee larga barba negra y su tez es muy morena. Su túnica está ricamente decorada y lleva una capa con una capucha con la que cubre su cabeza. La rudimentaria estructura del establo de madera se intuye al fondo y el buey y la mula delimitan la escena por el lado izquierdo.

El arco que precede al ábside presenta su intradós profusamente decorado (fig. 199). En este se muestran el Sol (en la mitad sur del arco) y la Luna (en la mitad norte). Ambos tienen rostro humano, el Sol se representa de frente, mientras que la Luna menguante está de perfil. Diseminados por el arco se representan también las *arma christi*. Están bastante perdidas, pero se pueden distinguir con claridad la escalera, los dados, la cruz y la corona de espinas, entre otros. Los elementos de la Pasión, así como el Sol y la Luna se recortan sobre un fondo de estrellas rojas y motivos decorativos geométricos, realizados con la técnica del estarcido. Simbolizan la alternancia del tiempo.

En el casquete de la bóveda, se representa el Juicio Final, que se encuentra bastante perdido. Su iconografía es convencional. El Hijo muestra las llagas de la Pasión, y posiblemente se sienta sobre un orbe que en la actualidad se ha perdido. Le flanquean el Alfa y el Omega, símbolos del principio y

¹⁸⁵⁷ RÉAU 2000, p. 223 y ss.

el fin, así como ángeles turiferarios o quizá trompeteros como los que aparecen en Santa María de Mosteiro. En el suelo se muestran los sepulcros ortogonales de los que emergen los resucitados, encarnados en una única figura de pequeño tamaño en actitud orante. Dos personajes se arrodillan ante Jesús, están tan deteriorados que no es posible saber si se trata de donantes, santos o bienaventurados. En la esquina inferior derecha se representan los salvados, desnudos y ordenados. En la esquina contraria se intuye la boca del Leviatán por la que penetran al Infierno los condenados. El fondo de la escena está resuelto a base de estrellas de color rojizo idénticas a las del tramo precedente.

En el interior del ábside, entre el Nacimiento y la Visitación, se disponen cuatro imágenes de santos: dos santas en los extremos y dos santos en el centro. De izquierda a derecha, se representan: santa Catalina¹⁸⁵⁸, san Juan Evangelista¹⁸⁵⁹, Santiago peregrino¹⁸⁶⁰ y santa Lucía¹⁸⁶¹. Las figuras de las santas, en los extremos del ábside, están muy deterioradas. Santa Catalina aparece coronada y con una gran rueda de púas, su atributo más característico. San Juan Evangelista presenta pelo corto y rostro imberbe, como es habitual en sus representaciones. En cuanto a Santiago, patrón de Galicia, va tocado con sombrero de peregrino rematado con la concha venera y lleva un bastón. La figura de santa Lucía está tan perdida que es imposible identificarla en la actualidad.

Del primer maestro también hay pinturas en el muro sur, sin embargo, han sido imposibles de recuperar debido al desmontaje y reordenación de los sillares de este muro, que ha producido un gran deterioro en la pintura hasta el punto de ser hoy casi irrecuperables. En la restauración tan solo se pudo deducir de los restos conservados que las imágenes de este muro fueron pintadas por el primer maestro. En el registro superior se aprecia una figura tocada con un turbante de gran tamaño que blande un flagelo. Es posible que se trate de la escena de la Flagelación de Cristo. También se conservan restos de tres hombres, uno de ellos con tocado frigio, al que los otros dos parecen dar la espalda. Se aprecian también en este muro arquitecturas fingidas y motivos decorativos a base de volutas.

En el muro contrario también hay restos de pinturas del primer artífice en el registro superior. Se distingue una única escena con predominio de ocre, que ha sido horadada con un vano

¹⁸⁵⁸ RÉAU 1997, p. 273 y ss.

¹⁸⁵⁹ RÉAU 1997, p. 186 y ss.

¹⁸⁶⁰ RÉAU 2002, p. 176 y s.

¹⁸⁶¹ RÉAU 2001, p. 267 y ss.

abierto posteriormente razón por la cual no se conserva. A pesar del mal estado de conservación, se puede deducir la figura de Cristo nimbado, cortado por el vano, al que otro hombre presenta ante un tercero que está sentado. Este último es barbado y está ricamente vestido, porta un bastón de mando. Quizá se trate de una representación de Cristo ante Pilatos.

2. Segundo momento compositivo

El resto de las pinturas de los muros laterales son fruto de la mano de un segundo artífice activo en un segundo momento compositivo. Los rasgos de sus figuras son más duros y marcados, caracterizados por un trazo grueso, con fuerte expresividad, pero careciendo de la calidad del pintor del ábside. Las escenas pintadas por este segundo artista son las siguientes:

Muro sur:

Santa Verónica

Muro norte:

La Muerte activa

Donantes e inscripción

En el lado de la epístola se representa a santa Verónica sujetando, con ayuda de dos ángeles, el paño de la Santa Faz de Cristo (fig. 200). Se trata de una imagen simétrica y de una composición muy rígida, que carece del movimiento y serenidad de las escenas del primer artista. Podríamos decir incluso que es más tosca. Hay cierta ingenuidad en la representación de los rostros, especialmente en el de Cristo. La escena se enmarca en un arco apuntado, pintado y profusamente decorado, que resulta bastante torpe.

En el muro contrario aparecen tres figuras orantes arrodilladas a diferentes alturas, formando una composición escalonada (fig. 201). Los dos primeros hombres llevan capa y tocado rojo, mientras el tercero se cubre con capa azul. Los paños tienen pliegues muy quebrados, de evidente inspiración hispanoflamenca pero interpretados con evidente tosquedad. Acompaña a las tres figuras la siguiente inscripción: “Esta capilla mandó facer Vasco de / Marante defunto q(ue) falleció año /

de myl et quynientos et tres años / la qual fezo Pedro de Santa M(arí)a a seu / fyllo por seu mandado rogade de Deus”.¹⁸⁶²

Suárez Ferrín ha identificado a las tres figuras representadas en la pintura como Vasco de Marante, Pedro de Santa María y Pedro de Marante, personajes de los que se hablará más adelante. Sin embargo, cabe apuntar que el tercero de los personajes pintados tiene unos rasgos más delicados que los otros dos. Es posible que se trate de una mujer, aunque por la vestimenta es imposible saberlo con certeza. Sobre ellos hay un paño con la Vera Faz de Cristo nimbada que se halla muy perdido, remitiendo a la Verónica del muro contrario. El fondo aparece decorado con el anagrama cristológico del nombre de Jesús en griego: IHS, que se repite alternando con roleos realizados mediante la técnica del estarcido.

No he hallado documentación relativa a Vasco de Marante y a Pedro de Santa María. El apellido Marante puede ser un toponímico, haciendo referencia a la fortaleza de Amarante, fundada por la familia de los Noguerol y más adelante, en 1541, documentada en manos de los López de Lemos, ya condes de Amarante¹⁸⁶³. No parece probable, sin embargo, que Vasco de Marante perteneciera a la familia de los Noguerol, ya que seguramente habría preferido emplear ese apellido, que era más prestigioso. Por otra parte, el linaje también puede referirse a la parroquia de Santa María de Amarante, situada en Orense. Por último, y más improbable, es posible que el origen de estos personajes estuviera en la ciudad de Amarante, al norte de Portugal.

En este mismo muro norte, hacia los pies de la iglesia, se halla la representación de la Muerte (fig. 202). Se representa como un cadáver momificado, con la piel pegada al esqueleto y el vientre abierto, como es lo habitual a principios del XVI. Se trata de una muerte activa y sepulcra que lleva por atributos una pala y una guadaña que sostiene cruzados en aspa en la mano izquierda. La pala apunta hacia arriba mientras que la guadaña lo hace hacia abajo. También lleva un ataúd bajo el brazo derecho, que el artífice ha intentado representar en escorzo sin éxito. La figura se yergue sobre un terreno cubierto de serpientes o gusanos, las primeras relacionadas con el pecado, los segundos con la putrefacción. Apenas es posible percibir estas criaturas en la actualidad por el estado de conservación de la imagen. Se intuye una inscripción que acompañaba a la Muerte escrita en el

¹⁸⁶² CABRERA GARRIDO, CHAMOSO LAMAS, RECONDO 1971, p. 37. Transcrita, con ligeras variaciones, por GARCÍA IGLESIAS 1984, p. 405.

¹⁸⁶³ Sobre familias nobiliarias gallegas, *vid.* PARDO DE GUEVARA Y VALLÉS 2012.

extremo de la filacteria en la esquina superior izquierda y las líneas guía para el texto¹⁸⁶⁴, pero, lamentablemente, esta no se conserva. El carácter funerario de la capilla explica seguramente la presencia de la Muerte en el templo.

Encuentro la composición similar a la de una xilografía empleada en al menos dos incunables de la Biblioteca Nacional de España¹⁸⁶⁵. El grabado demuestra un mayor grado de pericia que la pintura, presentando mayor detalle y realismo anatómico, así como una mejor ejecución en general. Es probable que el pintor gallego haya partido de la estampa y el resultado, de evidente torpeza, sea consecuencia de su escasa capacidad compositiva. Es interesante señalar que esta representación lleva un ataúd bajo el brazo, igual que en la pintura gallega, aunque en este caso la sensación de perspectiva está conseguida. Además, porta una larga flecha que clava en el suelo, reminiscente de las herramientas que lleva el esqueleto de la pintura mural. En el caso del grabado, sin embargo, la Muerte pisa sobre un terreno cuajado de calaveras con atributos alusivos a distintas dignidades religiosas y seculares. A pesar de esta diferencia, considero las imágenes muy semejantes y creo que es muy probable que el artífice gallego copiase este modelo xilográfico.

3. Tercer momento compositivo

En el muro del arco triunfal las pinturas originales se cubrieron con enlucido sobre el que un tercer maestro pintó a los santos Pedro y Pablo (fig. 203), uno a cada lado del arco como símbolo de la universalidad del lenguaje de Cristo. La figura de san Pedro pudo recuperarse con relativa calidad, pero la de san Pablo está muy dañada. Este hecho, sin embargo, ha permitido reconocer la imagen original sobre la que se pintó a san Pablo. Se trata de una Crucifixión con la Virgen y san Juan Evangelista realizada por el primer maestro. Esta escena completaría el ciclo de la Pasión desarrollado en los muros laterales y sería la antesala al Juicio Final representado en el ábside, todas obras del primer pintor de Cuiña. Bajo la figura de san Pedro se conserva la siguiente inscripción: “Esta obra mandó facer Pedro de Amarante. Acabóse en el año mil i qvinientos i qvarenta i qvatro años”.¹⁸⁶⁶

¹⁸⁶⁴ SUÁREZ-FERRÍN 2003, p. 357.

¹⁸⁶⁵ Esta xilografía se encuentra en *Antichristus et quindecim signa*, INC/543, fols. 10 y 14, impreso por Pedro Hurus, y en el *Cordiale quattuor novissimorum*, INC/522, fol. 133, impreso por Fadrique Biel de Basilea entre otros.

¹⁸⁶⁶ CABRERA GARRIDO, CHAMOSO LAMAS, RECONDO 1971, p. 37.

García Iglesias considera que, a la altura del rostro de san Pedro, debía haber originalmente una representación de Cristo hacia la que miraban los tres donantes del muro opuesto¹⁸⁶⁷, sin embargo, considero que no existe evidencia suficiente para respaldar esta creencia que, en realidad, tan solo es una hipótesis razonable.

No he hallado rastro de Pedro de Amarante en la documentación. No hay que descartar que Pedro de Amarante y el Pedro de Santa María de la inscripción del muro septentrional sean misma persona, ya que los apellidos en la Edad Media eran bastante variables y se usaban según interesase resaltar uno o otro origen dinástico. Además, es lógico que Pedro de Santa María adoptase el apellido de su padre, Marante. Se trate o no de la misma persona, la coincidencia de apellidos y estar en un mismo mecenazgo artístico seguramente habla de un cierto grado de parentesco.

Es difícil valorar el programa iconográfico en su totalidad debido a que este fue pintado en tres momentos diferentes por tres anónimos maestros. El tercer artífice no seguía el programa iconográfico original, ya que su figura de san Pablo se pintó sobre otra anterior, por lo que es probable que la pintura de san Pedro cubra también otra escena del primer artista. Por la heterogeneidad de los temas del segundo artífice, tampoco creo que este siguiera un programa iconográfico original que hubiera quedado inacabado, sino más bien que repintó algunas zonas vacías o perdidas. Por tanto, considero más adecuado valorar las pinturas de cada momento pictórico por separado.

El ciclo iconográfico del primer artista es el más claro y convencional, marcado por la representación de escenas de la Infancia y la Pasión, temas muy frecuentes en la iconografía medieval, destinados a adoctrinar al fiel y a instarle a tomar como ejemplo la vida de Cristo. Cabe suponer que los episodios de la vida de Cristo se continuaban en los muros sur y norte. El Juicio Final muestra el carácter salvífico del programa, su representación en el ábside es común a otros programas iconográficos. En cuanto a las *arma christi*, apelan a la compasión del fiel por el sufrimiento de Cristo. Las figuras de santos, por su parte, funcionan como intermediarios por el fiel y como *testificatio*.

¹⁸⁶⁷ GARCÍA IGLESIAS 1984, p. 406.

Las pinturas del segundo artista dan una gran importancia a los donantes, que ocupan un espacio mural más amplio que ninguna otra escena del interior de la iglesia. Destaca, además, en esta misma escena, el paño de la Verónica con la Santa Faz que se contrapone al de santa Verónica representada en el muro opuesto, creando una evidente relación entre ambas imágenes. Esto, unido a la repetición del monograma cristológico, muestra un interés muy marcado por la figura de Cristo, independiente ya de las escenas de su vida. Los temas cristológicos gozaron de gran éxito en el arte bajomedieval en directa relación con la devoción privada. En cuanto a la representación de la Muerte, no es raro que aparezca asociada a los ciclos de la Infancia y Pasión¹⁸⁶⁸. También puede hacer referencia al carácter funerario del templo como sugiere la inscripción de Vasco de Marante.

En cuanto al tercer artífice, sorprende que se le encargara representar únicamente a los santos Pedro y Pablo. Estos son de un tamaño mucho mayor al del resto de santos representados en el ábside por el primer artista. El comitente debía tener un gran interés en la inclusión de los príncipes de la Iglesia en el programa iconográfico, llegando incluso a tapar un tema tan importante como la Crucifixión del primer artista. Cabe la posibilidad de que Pedro de Amarante optara por representar a san Pedro por ser su santo homónimo, completando la representación con san Pablo, su pareja habitual, símbolos de la universalidad del mensaje de Cristo.

Lugo

Nuestra Señora de las Virtudes da Ponte

La iglesia de Nuestra Señora de las Virtudes del Puente se encuentra en la población de Arante (Ribadeo, Lugo), en el barrio del Puente, junto al Camino Real, conocido en la actualidad como Camino del Norte, que lleva a Santiago de Compostela. En 1514 ya se conocía al templo como Santa María de la Ponte¹⁸⁶⁹. La denominación de Nuestra Señora de las Virtudes es más tardía,

¹⁸⁶⁸ En Santa María de Mosteiro se da el mismo caso y en Nuestra Señora del Puente aparece asociada al ciclo de la Infancia.

¹⁸⁶⁹ Para más denominaciones del templo, *vid.* PIÑEIROA LOZANO 2005, p. 15.

datando del siglo XVIII pero la patrona del templo ya se conocía por este nombre desde 1561, aunque no fuera de manera oficial.¹⁸⁷⁰

José María Fernández Fernández publicó el primer monográfico sobre el templo, incluyendo valiosa información documental¹⁸⁷¹, estudio que ampliaría ese mismo año¹⁸⁷². Aunque en el momento de publicación las pinturas ya habían sido descubiertas, apenas se atrevió a aventurar sobre su estilo y datación. El mismo autor escribió también sobre la iglesia cuando ésta actuó como hospital¹⁸⁷³. José Manuel García Iglesias puso en relación las pinturas con las de la Catedral de Mondoñedo, pero, por el estado de conservación de estas, no pudo apreciar que había una representación de la Muerte¹⁸⁷⁴. Rosa Margarita Cacheda Barreiro y Carmen Pérez Larrán hicieron un estudio monográfico de las pinturas¹⁸⁷⁵. Emilio Piñeiroa Lozano estudió tanto el templo como las pinturas¹⁸⁷⁶ y estas fueron integradas en el conjunto de arte macabro gallego de mano de Alicia Suárez Ferrín¹⁸⁷⁷.

La antigüedad de la iglesia es difícil de precisar, en la documentación aparece desde finales del reinado de los Reyes Católicos, sin embargo, parece ser más antigua por los objetos de culto y la organización relativamente sofisticada que ya tenía en este momento, que debió de fraguarse a lo largo de décadas. Además, la iglesia profesaba culto a santos de gran devoción en época anterior a los Reyes Católicos como san Sebastián, san Lorenzo, san Nicolás o san Ildefonso, por tanto puede ser de finales del siglo XIV o principios del XV¹⁸⁷⁸.

El templo debió tener un tamaño considerable desde el momento de su creación ya que la documentación solo habla de restauraciones, no de ampliaciones.¹⁸⁷⁹ El culto a Nuestra Señora de las Virtudes estuvo bastante extendido por la fama de milagreira de la imagen que allí se veneraba. Esto puede deducirse de la gran cantidad de ofrendas, peregrinaciones, procesiones y misas

¹⁸⁷⁰ FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ 1986b, pp. 7-8.

¹⁸⁷¹ FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ 1986a.

¹⁸⁷² FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ 1986b.

¹⁸⁷³ FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ 1987.

¹⁸⁷⁴ GARCÍA IGLESIAS 1988.

¹⁸⁷⁵ CACHEDA BARREIRO, PÉREZ LARRÁN 2002.

¹⁸⁷⁶ PIÑEIROA LOZANO 2005.

¹⁸⁷⁷ SUÁREZ-FERRÍN 2003 ; 2005.

¹⁸⁷⁸ FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ 1986b.

¹⁸⁷⁹ FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ 1986a, p. 11.

encargadas.¹⁸⁸⁰ El templo pasó a ser un hospital para pobres y peregrinos a mediados del siglo XVI, obteniendo la escritura de fundación el 5 de enero de 1579.¹⁸⁸¹

En cuanto a las pinturas, estas se encalaron en el siglo XVIII. Don Francisco Antonio Mancheno, capellán del obispo de Mondoñedo, visitó Arante en 1731 y ordenó “que se blanquee dicha Capilla por dentro y por fuera”¹⁸⁸². No parece que su orden se cumpliera, ya que cinco años más tarde el propio obispo Fray Antonio Alejandro Sarmiento repitió la petición. Eventualmente, las pinturas debieron cubrirse con cal y así permanecieron hasta 1970, cuando el párroco del templo Don José Ferreiro González vio caer un pedazo del encalado y descubrió que había pinturas debajo. El párroco avisó a numerosos especialistas, entre ellos al profesor José Manuel García Iglesias de la Universidad de Santiago.¹⁸⁸³ José María Fernández Fernández menciona el descubrimiento de las pinturas, aunque no establece hipótesis acerca de su datación o estilo.¹⁸⁸⁴ En el año 2000 comenzó la restauración de estas gracias a una subvención de la Consellería de Cultura con informes técnicos más precisos.

Las pinturas se desarrollan en los muros norte y sur del templo, así como en el intradós del arco triunfal (fig. 204). El muro sur presenta pintura a ambos lados del arco, mientras que el muro norte solo tiene pintura en la zona anterior al arco. García Iglesias propuso que la datación de la pintura mural del templo, con excepción del exvoto pictórico del siglo XVII, se situara más tarde de 1549¹⁸⁸⁵, sin embargo Suárez-Ferrín ha propuesto la existencia de tres momentos compositivos: el primero engloba las pinturas del muro norte y el arco triunfal, entre las que se halla la de la Muerte, de finales del siglo XV; el segundo, aludiendo a las pinturas del muro sur, de en torno a 1513 y, por último, el exvoto naval, cuya inscripción permite identificar la obra como ejecutada en 1606.

¹⁸⁸⁰ PIÑEIROA LOZANO 2005, p. 15.

¹⁸⁸¹ Sobre el hospital, *vid.* FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ 1987.

¹⁸⁸² FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ 1986a, p. 15.

¹⁸⁸³ PIÑEIROA LOZANO 2005, p. 16.

¹⁸⁸⁴ FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ 1986a, p. 22.

¹⁸⁸⁵ GARCÍA IGLESIAS 1988, p. 496 propuso que fueron realizadas a mediados del siglo, mientras que CACHEDA BARREIRO, PÉREZ LARRÁN 2002, pp. 1119-1133 propusieron una datación en el primer tercio de este siglo.

1. Pinturas del arco triunfal

Las pinturas siguen el esquema que se detalla a continuación:

Intradós del arco:

Motivos decorativos.

Cara interna de la jamba norte:

Representación de la Muerte armada con un arco

Cara interna de la jamba sur:

Hombre joven ricamente vestido

En el intradós del arco triunfal se representan dos dragones con las fauces abiertas. De ellas surgen una serie de motivos decorativos de sabor renacentista, similares a los *grutescos*, aunque un tanto toscos (fig. 204). Los dragones aún remiten a la tradición medieval.

En la cara interna de la jamba que sustenta el arco por el lado norte, se representa la Muerte en forma de momia (fig. 205). Esta sigue el modelo de cadáver putrefacto de raigambre medieval, con restos de piel y carne reseca que permiten intuir bajo ellas un esqueleto. Tiene una apertura en el vientre eviscerado de acuerdo con un modelo figurativo habitual en la Baja Edad Media. Desgraciadamente, su calavera está bastante perdida. Lleva un carcaj cargado de flechas al hombro y apunta con un arco largo en dirección al ábside. Su postura es muy dinámica, flexionando una pierna para lograr más precisión al disparar.

En la jamba contraria (fig. 206), se representa a un hombre ricamente vestido a la moda de la época con un sayo corto de color amarillo con amplias mangas forradas. García Iglesias, que observó las pinturas antes de su restauración, pensó que se podía tratar de un santo, quizá san Cosme o san Damián por sus atributos, ya que la figura de la Muerte no era apreciable en aquel momento¹⁸⁸⁶. El color de su traje puede estar en relación con la ropa de Judas y aludir así a la naturaleza pecadora de los hombres. Sin embargo, las pinturas tienen una paleta cromática bastante reducida, por lo que es posible que el amarillo sea simplemente uno de los escasos colores de los que disponía el artista. El

¹⁸⁸⁶ GARCÍA IGLESIAS 1988, p. 496.

personaje va tocado con un bonete y lleva una espada como símbolo de nobleza. Las piernas del personaje están totalmente perdidas por lo que es imposible saber cómo iba calzado. En la mano porta un saquito, presumiblemente lleno de oro. Se discierne una parte de la inscripción "... soi el rico..." que no ofrece lugar a dudas sobre el papel iconográfico que cumple este personaje: Afirmar que no hay dinero capaz de comprar una prórroga a la muerte. El rico hace pareja con la figura de la Muerte de la jamba contraria de modo que, a nuestro juicio, deben ser leídos juntos. Le ofrece el oro para intentar librarse de ella o, al menos postergarla. El espectador, sin embargo, sabe que la Muerte no acepta sobornos y que ni los más ricos y poderosos pueden escapar de ella. Esta idea es la misma que transmiten otros temas macabros como la Danza Macabra o el Encuentro de los tres vivos y los tres muertos y que se representa aquí de manera sinóptica mediante la representación de una única pareja de un vivo y la Muerte a manera especular.

2. Pinturas del muro sur

En el muro sur se representan las siguientes escenas:

Después del arco triunfal:

Natividad (?)

Adoración de los Magos (?)

Matanza de los Inocentes

Huida a Egipto

Inscripción, hoy prácticamente desaparecida

Antes del arco triunfal:

Exvoto pictórico que representa un naufragio tardío datado en 1606.

En el tramo recto previo al ábside, en la zona sur del templo, se conservan dos escenas pictóricas y en un registro superior hay vestigios de otras dos escenas que están hoy totalmente perdidas. De estas últimas, quedan fragmentos de las inscripciones que las acompañan. La palabra "magos" es perfectamente legible aún en la actualidad acompañando a una de las escenas, algo de lo

que ya se percató García Iglesias¹⁸⁸⁷, coligiendo que, sobre la Huida a Egipto había una Epifanía. Suárez Ferrín¹⁸⁸⁸ ha inferido que la escena situada sobre la Matanza de los inocentes podía tratarse de una Natividad. Esto tendría sentido ya que ambos temas son los episodios más característicos del ciclo de la Infancia de Cristo.

En cuanto a las dos escenas que sí se conservan, la primera de ellas es la Matanza de los inocentes (fig. 207). Esta se representa con gran dramatismo. Unos soldados con cotas de malla llevan a cabo la matanza con largas espadas mientras las madres lloran, rezan, suplican y tratan de defender a sus hijos. La relación de esta escena con el episodio análogo de las pinturas de la iglesia de Mondoñedo parece bastante evidente¹⁸⁸⁹. Conviene tener en cuenta que la parroquia de Arante pertenece al obispado mindoniense, lo que explica esta filiación.

La Matanza de los inocentes es uno de los pocos temas pictóricos que se han conservado en la Catedral de Mondoñedo (fig. 208)¹⁸⁹⁰. Sorprende el gran desarrollo espacial de este tema, ya que ocupa dos amplios registros corridos y parte de un tercero. Sus dimensiones y otros aspectos iconográficos de la pintura pueden explicarse en relación con la convulsa historia del obispado en las fechas inmediatas a su realización¹⁸⁹¹. En el registro inferior se muestra a personajes de piel negra. Las madres se tocan con turbantes, aunque, por lo demás, visten a la moda occidental. Seguramente se trate de una representación de mujeres moriscas, haciendo referencia a la universalidad de la matanza¹⁸⁹².

En el caso de las pinturas de Arante, se toma como inspiración el segundo registro de las pinturas de Mondoñedo. Por la limitación de espacio, el artista de Arante pudo copiar tan solo parte de la pintura que le sirvió como modelo. Algunas de las figuras están copiadas literalmente, este es el caso de la mujer que se halla en el extremo izquierdo de la pintura de Arante, cuyo peinado, vestimenta y expresión es idéntica a la de las pinturas mindonienses, pero en lugar de mirar el cuerpo de su hijo en el suelo, junta las manos en oración. A continuación, una mujer con un velo toma por

¹⁸⁸⁷ GARCÍA IGLESIAS 1988, p. 496.

¹⁸⁸⁸ SUÁREZ-FERRÍN 2003, p. 348.

¹⁸⁸⁹ GARCÍA IGLESIAS 1988 ; SUÁREZ-FERRÍN 2005, p. 335.

¹⁸⁹⁰ Sobre la Catedral de Mondoñedo y sus pinturas, *vid.* VILLAAMIL Y CASTRO 2009. Sobre su descubrimiento, *vid.* VILLAAMIL Y CASTRO 1873. Sobre la historiografía y reproducción de los dibujos de estas aportados por Villaamil a la Real Academia de la Historia, *vid.* MANSO PORTO 2008.

¹⁸⁹¹ FERNÁNDEZ SOMOZA 2004

¹⁸⁹² GARCÍA GARCÍA 2011, p. 28 apunta la singularidad de la variedad de etnias en la representación de Mondoñedo.

los hombros a un soldado. Esta pareja también está replicada en Arante, aunque con una técnica inferior, ya que los movimientos resultan más rígidos y hay mayor desproporción. Se añade también la cabeza de un soldado en el fondo, sin duda para dar sensación de muchedumbre. En el extremo derecho de la pintura de Arante se muestra una madre que llora sosteniendo entre sus manos la cabeza cercenada de su hijo, de la que todavía mana sangre. Esta figura, por su parte, es muy semejante a una de Mondoñedo que sostiene a su hijo inerte entre sus brazos. En Arante han cubierto púdicamente el pecho de la madre que en el modelo se halla descubierto y han sustituido el cuerpo muerto por el detalle más desagradable de la cabeza cortada.

La Matanza de los inocentes de Arante representa a un conjunto de figuras no conservado en las de Mondoñedo. Se trata de una madre tirada en el suelo aferrándose a su hijo. Un soldado tiene la punta de su espada en el cuello del niño. Puede que se trate de una adición original del artista de Arante, sin embargo, las pinturas de Mondoñedo presentan una franja vertical en la que la pintura está completamente perdida. Es posible que esta escena en concreto no se haya conservado en Mondoñedo. Precisamente, junto a este espacio en el que la pintura se ha perdido, se puede apreciar una tela roja en el suelo, el mismo color que viste la madre en Arante.

La segunda escena de la Infancia conservada en Nuestra Señora de las Virtudes del Puente es la Huida a Egipto (fig. 209). El episodio se representa de un modo convencional. En el centro de la composición, la Virgen montada en un asno, lleva en brazos al Niño Jesús fajado y nimbado. La Virgen viste manto azul, túnica roja y velo blanco como es lo habitual en esta clase de representaciones. En cuanto a José, tira del asno mediante una soga y vuelve su rostro barbado hacia la Virgen. Viste un sayo largo de color marrón y lleva una capucha de apariencia humilde del mismo color. Se apoya en un cayado para caminar. La escena transcurre en un exterior con colinas y árboles. A la derecha de la composición, un tanto perdido pero reconocible, se representa un árbol que, por su situación en primer plano, quizá pueda hacer referencia a la leyenda del milagro de la palmera¹⁸⁹³.

Por la parte izquierda, se representan dos agricultores que sin duda hacen referencia al milagro del campo de trigo. Según esta leyenda apócrifa, al pasar la Virgen y san José de camino a Egipto por delante de unos campesinos, los padres de Cristo les pidieron que, cuando llegasen unos soldados preguntando si los habían visto, los campesinos les dijeran la verdad: que habían visto pasar

¹⁸⁹³ RÉAU 2000, p. 289 y ss.

a la familia por delante de su campo en el momento de la siembra. El trigo creció entonces milagrosamente rápido y, al llegar los soldados, estaba completamente crecido. Los campesinos dijeron a los soldados que habían visto a la familia de Cristo en el momento de la siembra y los soldados pensaron que hacía meses que habían pasado por allí, perdiéndoles el rastro. En la imagen de Arante, la Virgen vuelve la cabeza en gesto de diálogo hacia el campesino. Este pisa sobre un campo surcado sembrando con simiente que saca de su delantal. En el fondo de la composición, el mismo personaje se representa de menor tamaño. Se encuentra junto al trigo crecido y ha cambiado el delantal por una hoz.

Conviene tener en cuenta que en Mondoñedo hubo una escena de la Huida a Egipto que en la actualidad está perdida en su práctica totalidad (fig. 208). Sin embargo, se conservan las patas traseras del asno y los pies desnudos de san José. Considero posible que la Huida a Egipto de la iglesia de Arante tomase su inspiración también de la pintura de Mondoñedo. Las patas del asno y sobre todo los pies de san José y la postura del cayado son muy similares en ambas pinturas. En realidad, resulta imposible hacer una afirmación categórica, debido al fragmento tan pequeño conservado en la catedral mindoniense.

Entre la Matanza de los inocentes y la Huida a Egipto de Arante, bajo la saetera, se halla una inscripción en letra gótica. Esta está parcialmente perdida, por lo que resulta imposible de descifrar. En el tercer renglón puede haber una referencia a la datación de las pinturas, pero es difícil de asegurar.

Por último, aunque trasciende la cronología del estudio, cabe mencionar otra pintura, de fecha más tardía, de 1606, que representa el hundimiento de un barco. Se trata de un exvoto ofrendado a la iglesia por Domingo de Carranza e Aguilar, superviviente de un naufragio. Va acompañada de una extensa inscripción en la que se detalla el hecho.¹⁸⁹⁴ La imagen representa de manera un tanto ingenua dos costas separadas por un trecho de agua que se ha de interpretar como el mar. En este espacio se representan dos barcos, uno de ellos naufragado. Su tripulación se agolpa en la cubierta haciendo aspavientos. La superficie marina se representa cuajada de maderas, sogas y otros aperos que se han caído de la nave. En la costa, a la derecha de la composición hay una serie de personajes esperando su llegada.

¹⁸⁹⁴ PIÑEIROA LOZANO 2005, p. 17.

3. Pinturas del muro norte

Las pinturas del muro norte presentan ciertas diferencias estilísticas con las del muro sur (fig. 210). Para empezar, su cromatismo es distinto, presentando la paleta del muro norte un predominio del color azul, lo que por otra parte no sorprende tratándose de temas de carácter mariano, mientras que las pinturas del muro sur y el ábside tienen un predominio de tonos ocre, rojizos y amarillentos. Además, las pinturas carecen del fuerte delineado en negro que caracteriza a las del muro sur y su estado de conservación es mucho peor. Estas circunstancias pueden hacer referencia a que las pinturas del muro norte fueran pintadas por un artista diferente, sin embargo, el hecho de que la inscripción del muro sur esté totalmente perdida impide hacer una afirmación categórica.

Las escenas representadas en el muro norte son las siguientes:

1. Llanto sobre Cristo muerto
2. Coronación de la Virgen
3. Asunción de la Virgen

Estas pinturas se hallan en el registro superior y pertenecen al ciclo mariano al que glosan. Están un tanto perdidas, pero aún se pueden deducir los temas representados. De acuerdo a su iconografía, el ciclo comienza su lectura en la parte oriental del muro norte para terminar en la parte occidental.

La primera de las escenas representa un llanto sobre el Cristo muerto¹⁸⁹⁵. La figura de Cristo marca la horizontalidad de su escena. El artista trata de representar un cuerpo consumido, pero no hay demasiada corrección anatómica. Viste un paño de pureza y su rostro está muy deteriorado. También se ha perdido gran parte de la figura de la Virgen, solo se conserva el gran faldón de su túnica

¹⁸⁹⁵ RÉAU 2000, p. 538 y ss.

azul en la parte inferior de la escena. Del personaje de san Juan queda tan solo la mitad inferior. La figura mejor conservada es la que se encuentra a la derecha de la composición, se trata de María Magdalena, con la cabeza descubierta y el cabello largo suelto. Se encuentra a los pies de Cristo, como es lo habitual, identificada con la pecadora arrepentida.

La siguiente escena es la Coronación de la Virgen¹⁸⁹⁶. La Virgen se representa entronizada y con manto azul. Está flanqueada por las figuras de Dios padre a su derecha y el Hijo a su izquierda. Por los restos conservados, parece que ambos iban coronados. Ciñen una corona sobre la cabeza de la Virgen. Es posible que el Espíritu Santo volase encima de su cabeza, sin embargo, el deterioro de la parte superior del mural hace imposible saberlo con exactitud. Se intuyen ciertos motivos decorativos en el fondo.

La última escena conservada en el muro norte es la que representa la Asunción de la Virgen¹⁸⁹⁷. Esta se recorta sobre un fondo de sencillas estrellas rojas. La Virgen se yergue sobre una luna que es sostenida por dos ángeles que la flanquean y se apoya sobre un tercero, de claro gusto renacentista. María une sus manos en oración. La parte superior de la escena está perdida, pero es posible que la Virgen llevase una corona de estrellas.

En cuanto a los motivos decorativos, las escenas van separadas por franjas decoradas con diente de sierra en azul y amarillo. En los extremos, se representan otros motivos geométricos en los mismos colores que tienen un gran desarrollo espacial: cubren una superficie mural que equivaldría a la de una escena en cada uno de los extremos. En el lado oriental, la decoración se extiende también por el muro del arco triunfal.

Bajo las tres escenas hay una inscripción que permite identificar el comitente de las pinturas y su datación: “Esta obra mandó hacer el Sr. Pedro Pardo de Aguilar Señor del coto de Samarugo a su costa se inició nuestra Sra. En el año 1516”¹⁸⁹⁸. Pedro Pardo de Aguilar fue señor del coto de Samarugo, formado por lo que actualmente es el concejo de Vilalba, Lugo, por matrimonio con Doña María Osorio. Edificaron el pazo de Samarugo y sus torres¹⁸⁹⁹.

En este programa iconográfico, la Muerte aparece inserta en el ciclo de la Infancia de Cristo, lo mismo que en otros templos gallegos, sin embargo, la originalidad de Arante reside en el hecho de

¹⁸⁹⁶ RÉAU, Louis (2008): p. 643 y ss.

¹⁸⁹⁷ RÉAU 2000, p. 638 y ss.

¹⁸⁹⁸ PIÑEIROA LOZANO 2005, p. 17.

¹⁸⁹⁹ PIÑEIROA LOZANO 2005, p. 17.

emparejar a la Muerte con la figura de un vivo, un hombre rico, expresando de manera sumaria el mensaje de otros temas iconográficos de carácter macabro como la Danza de los muertos. Otro rasgo importante de este programa iconográfico es su similitud con las pinturas de Mondoñedo. No cabe duda de que el artista de Arante imitó las pinturas de la catedral mindoniense, aunque hubo de simplificar algunas escenas por el reducido espacio del que disponía.

Santa María de Abades

La iglesia de Santa María de Abades se halla en el valle del Deza, en la feligresía de Trasdeza (Lugo) y se emplaza en una ruta de peregrinación a Santiago. La parroquia de Santa María de Petos no obtuvo su nomenclatura actual de Abades hasta el siglo XV¹⁹⁰⁰. Esta fue una de las parroquias repobladas por Odoario en el siglo VIII, figurando en su testamento del año 737 en el listado de lugares (número XII)¹⁹⁰¹.

Las pinturas de este templo no han suscitado un gran interés en la historiografía. La iglesia de Abades se incluye en dos volúmenes sobre la vecina iglesia de Nuestra Señora de los Desamparados escritos por un vecino de la localidad¹⁹⁰². José Manuel García Iglesias mencionó las pinturas, vinculándolas con el arte macabro¹⁹⁰³ y Alicia Suárez-Ferrín las puso en relación con el resto de iglesias gallegas con pinturas de la Muerte activa¹⁹⁰⁴. Las pinturas fueron mencionadas brevemente en el contexto del arte macabro por Julio González Montañés¹⁹⁰⁵.

La iglesia originaria estaba dedicada a Santa María y debió de existir ya en periodo prerrománico. El templo de Santa María de Petos desapareció bajo la invasión musulmana.¹⁹⁰⁶ En el siglo XII, se construyó la iglesia de Santa María de Pedre, situada en San Martín de Abajo, en el lugar de “el Pedral”, donde todavía se conservan vestigios de su trazado en lo que se conoce como el campo

¹⁹⁰⁰ FERRER VALIENTE 2021, p. 23.

¹⁹⁰¹ Hay quien cree que este testamento, conservado a través de una copia del siglo XIII, en el libro *Tumbo Vello de Lugo* (AHN, Cod. 1043, fol. 1.), es falso. Aunque fuera este el caso, no encuentro motivo para dudar en concreto de la antigüedad de un templo en Abades y fijarla en el siglo VIII.

¹⁹⁰² FERRER VALIENTE 2019 ; 2021.

¹⁹⁰³ GARCÍA IGLESIAS 1984 ; 1986 ; 1989.

¹⁹⁰⁴ SUÁREZ-FERRÍN 2003 ; 2005.

¹⁹⁰⁵ GONZÁLEZ MONTAÑÉS 2002, p. 521.

¹⁹⁰⁶ FERRER VALIENTE 2021, p. 28.

de reuniones. Isidro Bango¹⁹⁰⁷ recoge una tradición oral sobre el traslado del templo en el siglo XV a su emplazamiento actual, aunque reconoce que no es capaz de respaldarla documentalmente. Según esta tradición, una familia local de elevada posición económica costeó el traslado y donó las tierras en las que se asienta. Originalmente, la parroquia pertenecía a la jurisdicción de Santiago de Compostela, pero actualmente pertenece a la Diócesis de Lugo. Hasta 1848 se daba culto en el templo, a partir de entonces se convirtió en almacén de enseres, función que mantiene en la actualidad, lo que ha llevado a su inevitable deterioro.

La iglesia conservada data del 1171, y es de estilo románico, construida con sillería irregular de granito. Al exterior, presenta canecillos con decoración geométrica, vegetal, animal y antropomorfa. Al interior, posee una única nave con un ábside cuadrangular y se cubre con techumbre de madera. Se construyó con material de acarreo, ya que en el muro sur se aprecia un sillar con una inscripción epigráfica latina¹⁹⁰⁸. Constaba de tres accesos a través de vanos de medio punto: uno en muro oeste, otro al norte y el tercero al sur, este último está tapiado en la actualidad. Sus muros están encalados y conservan pintura que desgraciadamente se halla en muy mal estado de conservación.

En cuanto a las pinturas, José Manuel García Iglesias las ha fechado en el último tercio del siglo XVI¹⁹⁰⁹, sin embargo, Alicia Suárez-Ferrín ha propuesto una datación anterior, en torno al primer tercio del siglo XVI¹⁹¹⁰, cronología hacia la que me inclino. Estos frescos fueron repintados por Jorge Calvo en 1773¹⁹¹¹, pero en la actualidad están muy deteriorados por el efecto de la humedad. Tan solo son reconocibles las representaciones de algunos santos en el muro norte y en el arco triunfal, así como la representación de la Muerte en el muro norte.

En el arco triunfal se representa a san Andrés, por suerte el estado de deterioro de la pintura no impide observar que el santo porta la cruz en aspa, lo que posibilita su identificación. De lo que se conserva del santo, se advierte que va vestido con una túnica azul y manto rojo, seguramente en alusión al martirio. Su rostro está perdido por completo. Sobre el santo se representan unas piernas

¹⁹⁰⁷ BANGO TORVISO 1979, p. 95.

¹⁹⁰⁸ FERRER VALIENTE 2019 ; 2021, p. 35.

¹⁹⁰⁹ GARCÍA IGLESIAS 1984, p. 411 y s. ; 1989.

¹⁹¹⁰ SUÁREZ-FERRÍN 2003, p. 342.

¹⁹¹¹ FERRER VALIENTE 2021, p. 43.

con túnica y botas de aspecto masculino. Se ha identificado esta figura como san Bartolomé¹⁹¹², pero en mi opinión los restos son demasiado escasos para hacer una atribución.

En el muro sur se halla otro santo, sin embargo, su identificación no es sencilla (fig. 212). Se trata de un personaje nimbado con cabello largo que lleva una cadena a la que está atado un demonio cornudo. Este está tumbado boca arriba, lo que sugiere que el santo podría estar pisándole. García Iglesias identificó a esta figura con la Virgen María¹⁹¹³. La presencia del demonio encadenado como atributo ha llevado a Alicia Suárez-Ferrín a considerar la posibilidad de que la figura sea una representación de santa Margarita o san Bartolomé. Ciertamente, la imagen está tan perdida que es difícil saber si se trata de un hombre o una mujer. En la Península Ibérica, es habitual que las imágenes de san Bartolomé lleven como atributo un demonio encadenado, sin embargo, la imagen no parece llevar un cuchillo en la mano contraria, como es habitual en sus representaciones¹⁹¹⁴, pero es posible que el deficiente estado de conservación no permita intuir su forma. Además, la presencia inequívoca de san Andrés en las pinturas de este templo puede apuntar en la dirección de san Bartolomé al tratarse en ambos casos de apóstoles. En contra de esta identificación, sin embargo, juega el hecho de que al apóstol no se le representa habitualmente con el cabello largo como es el caso de la pintura de Santa María de Abades, sino con el cabello rizado como corresponde a la descripción de él que da la *Leyenda Dorada*¹⁹¹⁵. El cabello largo puede hacer referencia a una figura femenina, favoreciendo la identificación de la imagen como santa Margarita de Antioquía, que se caracteriza por llevar un demonio con una cadena, sin embargo, no es posible confirmar ni descartar ninguna de las dos posibilidades.

Se representan en el muro también rostros, manos y pies de personajes orantes, hoy escasamente visibles, que podrían tener una identificación muy diversa, imposible de precisar ni siquiera por el contexto teniendo en cuenta los escasos vestigios del programa iconográfico conservados. En este muro hay también vestigios de una inscripción en letra gótica prácticamente ilegible debido al oscurecimiento de los pigmentos. Ferrer Valiente ha identificado este texto como perteneciente al *Cántico de Simeón*¹⁹¹⁶.

¹⁹¹² FERRER VALIENTE 2021, p. 53 y ss.

¹⁹¹³ GARCÍA IGLESIAS 1984, p. 412.

¹⁹¹⁴ RÉAU 1997, p. 181.

¹⁹¹⁵ Santiago de la Vorágine, *Leyenda Dorada*, cap. CXXIII.

¹⁹¹⁶ Lucas 2:29-32, FERRER VALIENTE 2021, p. 65.

En cuanto a la Muerte (fig. 213), se representa como cadáver putrefacto, campando en un espacio carente de paisaje. Se aprecia que se trata de la característica imagen reseca con el vientre abierto. Va acompañada de serpientes, relacionadas con el pecado, especialmente el de la lujuria. Se enroscan en sus piernas, cintura y cuello, de forma similar a la representación de la muerte de Santa María de Mosteiro. Las serpientes tienen una actitud violenta, proyectándose hacia delante, con la boca abierta y la lengua bífida extendida en posición de ataque, haciendo la figura de la Muerte aún más amenazante.

La momia tiene el arco cargado y está a punto de disparar una flecha de las que porta en un carcaj. Delante de la representación de la Muerte hay una figura o escena a la que sin duda está apuntando con su arma. Por el mal estado de conservación es imposible saber qué representa esta escena o personaje. Cabe suponer que un hombre o grupo de humanos desprevénidos. La Muerte iba acompañada de una inscripción que es imposible descifrar en la actualidad. Unos marcos de color rojizo delimitan otras escenas en los muros, pero su contenido está perdido. Únicamente se puede distinguir en el vano cegado del muro sur una decoración geométrica imitando una celosía.

En el muro norte, sobre las imágenes descritas, se representa una escena enmarcada y cuyo fondo está coloreado. Se halla muy perdida, al igual que la inscripción, parece que sus pigmentos se han oscurecido a causa de la humedad. Ferrer Valiente la ha identificado con el tema de la Presentación de Jesús en el templo. No hay duda de que el mural está presidido por la Virgen entronizada, vistiendo túnica azul, con el Niño en su regazo, por lo que, en mi opinión, se asemeja más a una imagen de la Adoración. La escena contiene una inscripción prácticamente ilegible¹⁹¹⁷. No descarto la posibilidad de que, al igual que en otros ejemplos de pintura mural gallega¹⁹¹⁸, la iglesia presentase un ciclo de la Vida de Cristo a modo de friso corrido en la parte superior del templo, aunque lo habitual en estos casos es que el Ciclo de la Infancia figure en el muro sur. Aunque la imagen de la Muerte acompañada de figuras de santos aparece en otros murales gallegos¹⁹¹⁹, se trata de imágenes de apoyo en un programa iconográfico más completo. Es probable que este fuera el caso de las pinturas de Abades y que el resto del programa iconográfico haya desaparecido. Solo si se hiciera una intervención en las pinturas y se leyera los epígrafes podríamos hacer más precisiones.

¹⁹¹⁷ Parcialmente transcrita por FERRER VALIENTE 2021, p. 66.

¹⁹¹⁸ Como es el caso de Santa María de Mosteiro, LÁZARO ROMERO 2021.

¹⁹¹⁹ Santa María de Cuiña, Santa María de Mosteiro.

Santa María de Mosteiro

La iglesia de Santa María de Mosteiro se encuentra en el municipio de Guntín (Lugo) y conserva una representación de la Muerte activa única por su iconografía en el panorama europeo. La iglesia pertenece al arciprestazgo de Pallares y la denominación toponímica de Mosteiro seguramente implique la existencia de un monasterio en la localidad del que nada se puede decir salvo que fue una comunidad que seguramente fuera absorbida por el Monasterio de Santa María de Pallares¹⁹²⁰.

El único acercamiento a las pinturas de este templo y una primera enumeración de los temas de su programa iconográfico ha corrido de mano de Alicia Suárez-Ferrín¹⁹²¹. Recientemente tuve ocasión de hacer una propuesta de interpretación del programa iconográfico de las pinturas de este templo¹⁹²². Sobre su restauración, escribió Luisa Serrano García¹⁹²³.

Se trata de un edificio cuadrangular de una sola nave con ábside de planta cuadrada separado del cuerpo por arco triunfal apuntado. El resto de los elementos que componen la edificación en la actualidad son añadidos posteriores. Las pinturas conservadas se hallan en los muros norte y sur, así como en superficie del arco triunfal (fig. 214). Se trata de pintura al *mezzo fresco*, con una fina capa de mortero de aproximadamente 1 cm de grosor, técnica habitual en los murales gallegos de la Baja Edad Media y el Renacimiento¹⁹²⁴. Los pigmentos empleados proceden en su mayoría del medio natural, proporcionando una paleta reducida con colores apagados y terrosos¹⁹²⁵. Estas pinturas fueron restauradas por Blanca Besteiro en el 2000.

Las pinturas se disponen en el espacio mural a través de escenas yuxtapuestas de tamaño variable sin un orden demasiado claro ni lógico, por lo que la planificación de los temas del conjunto no debió ser demasiado minuciosa.

¹⁹²⁰ SERRANO GARCÍA 2006, p. 179.

¹⁹²¹ SUÁREZ-FERRÍN 2000 ; 2003.

¹⁹²² LÁZARO ROMERO 2021.

¹⁹²³ SERRANO GARCÍA 2006.

¹⁹²⁴ SUÁREZ-FERRÍN 2005, p. 304 y s.

¹⁹²⁵ TRAPERO PARDO 1965, pp. 9-10.

Las pinturas parecen responder a dos momentos compositivos distintos¹⁹²⁶. Las pinturas que decoran el muro norte y la mitad norte del arco triunfal son las más antiguas, mientras que las que ocupan el muro sur y su mitad correspondiente del arco triunfal son posteriores, incluyendo elementos propios de la pintura de la Edad Moderna. Esto se hace evidente especialmente en el atuendo de las figuras representadas. Los personajes de la zona septentrional visten ropa de influencia flamenca bajomedieval, con tendencia a una silueta alargada y caracterizada por llevar calzas soladas apuntadas. Se ensancha la figura en los hombros, aunque no de forma tan acusada como en siglos posteriores. Los paños, además, tienen pliegues acartonados de influencia gótica. El peinado preferido para las representaciones masculinas es la melena corta y el rostro afeitado. Las figuras del sector meridional, por el contrario, muestran un cambio de gusto en el vestir. Las siluetas se hacen más voluminosas, con mangas abullonadas y zapatos y tocados anchos¹⁹²⁷. Se prefiere el rostro barbado en los hombres. Los plegados de las telas son más redondeados que en el muro contrario. La forma de construir las escenas también es distinta en ambos sectores, ya que las composiciones más antiguas acusan una fuerte simetría, cuyo eje es, a menudo, la figura de Cristo. En cuanto a las inscripciones, las de la zona norte se hacen en letra gótica mientras que en el muro sur la caligrafía no es tan quebrada.

La diferencia entre estas dos etapas pictóricas se evidencia, también, en la paleta empleada, teniendo las pinturas de la zona norte una paleta más reducida y apagada con predominio de los tonos tierra mientras que la zona contraria presenta colores más vivos y mejor conservados, entre los que destacan el azul, el amarillo y el bermellón. Son distintos también los marcos que separan las escenas. En el caso de las pinturas de la primera fase, los marcos son sencillos, de color blanco y rojo, excepto algunos episodios importantes que se enmarcan con borduras de roleos vegetales. La zona sur, en cambio, enmarca todas sus escenas con idéntica cenefa decorada con dientes de sierra alternando los colores azul y amarillo.

Todos estos factores apuntan hacia una datación de las pinturas de la parte septentrional de hacia finales del siglo XV o principios del XVI. Las pinturas de la zona contraria, por su parte, conservan una inscripción que aporta una datación *ante quem*: 1527.

¹⁹²⁶ SUÁREZ-FERRÍN 2003, p. 341, nota 20.

¹⁹²⁷ Sobre la vestimenta a finales de la Edad Media, *vid.* BERNIS MADRAZO 1978 ; SOUSA 1983.

Aunque no queda duda de que hubo distintos artífices para las zonas norte y sur del templo, ambos nos son desconocidos en su identidad. El primero consigue aportar dinamismo a sus figuras y realiza composiciones más o menos complicadas con gran expresividad, lo que demuestra cierta pericia. Su estilo acusa influencia del estilo flamenco, aunque hay cierto regusto italianizante en las representaciones del cuerpo desnudo de Cristo. El artista de las pinturas más modernas, en cambio, resulta torpe y muy popular. Sus personajes carecen de naturalidad y expresividad y las imágenes producen, en general, una sensación de ingenuidad pensada para transmitir unas determinadas ideas en gentes sencillas.

La división formal de las pinturas se corresponde, además, con una división iconográfica, por lo que conviene estudiar ambos sectores por separado.

1. Pinturas del primer momento compositivo

Como hemos dicho, el primer momento compositivo se corresponde con las pinturas del muro norte y la mitad norte del arco triunfal. En esta zona, se conserva una inscripción parcialmente perdida que no hace referencia a la fecha en que se hicieron las pinturas, pero sí habla del comitente: “esta ovra mandou facer Ares de Pallares e sua muller”. Enumeré¹⁹²⁸ cinco documentos del Archivo Histórico Nacional de entre los años 1482 a 1494 en los que se menciona a un Ares de Pallares que figura como criado, peón, procurador fiscal y mayordomo del obispo de Lugo, Alonso Enríquez de Lemos¹⁹²⁹. Teniendo en cuenta la proximidad geográfica entre Lugo y Mosteiro, así como la coincidencia entre la cronología propuesta para las pinturas y la actividad de este Ares de Pallares en el citado obispado, resulta verosímil que éste fuera el promotor de las pinturas.

Este mismo lienzo mural (fig. 215) contiene, además, un escudo heráldico que alude a los comitentes. Se trata de un escudo cuartelado, en cuyos cuarteles superiores aparecen las armas de Castilla y León. En los inferiores se muestran las armas simplificadas de las familias Pallares y Berbetoros, que es el linaje de su esposa. El escudo de los Pallares se representa aquí mediante tres

¹⁹²⁸ LÁZARO ROMERO 2021, p. 147.

¹⁹²⁹ LÁZARO ROMERO 2021, p. 147, nota 11.

espigas de oro, aludiendo a un episodio legendario del conde de Pallares en época de Alfonso II¹⁹³⁰. Este escudo se refiere sin duda al Ares de Pallares de la inscripción. El municipio de Guntín, de hecho, pertenece a las tierras del dominio señorial de Pallares. El cuartel correspondiente a los Berbetoros, importante linaje gallego, incluye sus dos toros heráldicos. Esta familia estuvo ligada especialmente a Portomarín, que linda con Guntín. Es posible que este cuartel haga referencia a la esposa del comitente a la que se alude en la inscripción cuya identidad nos es desconocida.

En cuanto al programa iconográfico de esta zona del templo, el registro superior contiene un ciclo de la Pasión de Cristo integrado por las siguientes escenas: Flagelación, Coronación de espinas, Camino al Calvario, Crucifixión, Llanto sobre Cristo muerto y Resurrección. El siguiente registro muestra un torneo o melé y una representación de la Muerte. Se incluyen también santos profilácticos y escenas de animales.

1.1. Ciclo de la Pasión

El ciclo de la Pasión comienza en el registro superior del muro norte con orientación oeste-este (Flagelación, Coronación de espinas y Camino al Calvario) (fig. 215). El ciclo no se inicia en el Prendimiento, como es lo habitual, sino que se centra en las imágenes más dramáticas. Cada una de estas escenas se enmarca dentro de un arco de medio punto pintado. Este ciclo se continúa en la mitad norte del muro del arco triunfal. En el registro superior de este, se representa la Crucifixión, bajo esta, se halla la Lamentación sobre Cristo Muerto. El ciclo finaliza de vuelta en el muro norte, con la Resurrección, que se muestra en el segundo registro. Estas tres últimas escenas no se enmarcan en arquerías de medio punto, sino en marcos cuadrangulares decorados con motivos geométricos.

1.1.1. La Flagelación

¹⁹³⁰ Según la leyenda, los moros asediaron la ciudad de Lugo para que se quedase desabastecida y se rindiese. El conde de Pallares salió de la ciudad a escondidas una noche y cortó un puñado de espigas. Cuando los moros pensaban que la ciudad no podía resistir más, el conde se asomó a la muralla y arrojó las espigas. Al verlas, las tropas enemigas pensaron que la ciudad estaba obteniendo provisiones por algún medio y levantaron el sitio. PARDO DE GUEVARA Y VALLÉS 2012, p. 358 ; LÁZARO ROMERO 2021, p. 147, nota 12.

La primera escena del ciclo de la Pasión muestra a Cristo como eje de simetría en el centro de la composición, flanqueado por dos sayones que le azotan. Sorprende que Jesús esté atado a una columna baja cuando en la Edad Media se prefería la representación de una columna alta, en relación con la reliquia procedente de la casa de Caifás, conservada en la iglesia del Santo Sepulcro de Jerusalén. La representación de la columna baja, vinculada con la reliquia conservada en la basílica de Santa Práxedes de Roma, se popularizó a partir del Concilio de Trento, aunque ya santa Brígida había aludido a ella, mencionando que Cristo apoyó sus manos sobre la columna, implicando que era de fuste corto¹⁹³¹. Esta representación iconográfica tan temprana pudo tener que ver con la falta de pericia del artista o con un deseo de simplificación. También puede deberse a una dependencia de la visión de santa Brígida, muy influyente en Galicia ya que la santa peregrinó a Santiago¹⁹³². Los sayones visten a la moda del siglo XV, uno de ellos viste jubón y calzas apuntadas mientras que el otro, del que solo se conserva una pierna, calza abarcas.

1.1.2. Coronación de espinas

La escena es similar a la anterior ya que se compone de Cristo en el centro con un sayón a cada lado. Jesús se halla entronizado, mirando hacia la derecha en un gesto resignado. Viste túnica blanca en lugar de la púrpura que corresponde a este episodio, quizá por confusión con la escena en el palacio de Herodes (*Lucas* 23:11). El verdugo de su izquierda se representa de perfil, lo que permite ver una nariz de gran tamaño. Este rasgo físico tenía connotaciones negativas, aludiendo a los judíos y a otras minorías religiosas o heréticas. Clava la corona de espinas con ayuda de una caña y dobla sus piernas con dinamismo, rasgos ambos característicos de las representaciones litúrgicas¹⁹³³. Del otro sayón solo se conserva la mitad inferior, sus piernas están flexionadas de la misma forma que las de su compañero. Seguramente colocase la corona de espinas con una caña o unas tenazas.

1.1.3. Camino al Calvario

¹⁹³¹ RÉAU 2000, pp. 472-473.

¹⁹³² Sobre la peregrinación de la santa y la influencia de sus visiones en esta zona, *vid.* MARTÍNEZ RUIZ, PAZZIS PI CORRALES 2002.

¹⁹³³ GONZÁLEZ MONTAÑÉS 2002, p. 370 ; RÉAU 2000, p. 477.

En comparación con el resto de escenas, esta presenta mayor complejidad por la abundancia de personajes. Cristo nuevamente se representa en el centro, portando una cruz de gran tamaño que marca una diagonal en la composición. Se incluye en la escena el cireneo, personaje procedente de los evangelios sinópticos, que se representa a la izquierda del espectador, sosteniendo el travesaño de la cruz. Su atuendo es singular en relación con el resto de personajes representados, parece tratarse de un morisco, ya que se toca con turbante y calza borceguíes. Además de estas prendas de origen oriental, es uno de los únicos personajes barbados en esta parte de la iglesia. Se intuye otro personaje, muy perdido, de atuendo similar. En la parte superior derecha de la composición se representan unas líneas verticales que corresponden con seguridad a las lanzas de los soldados romanos, de manera similar a la escena del camino al Calvario pintada en el ábside de la iglesia de Castrelo do Miño.

1.1.4 Crucifixión

El programa se continúa en el muro del arco triunfal. Esta escena ocupa el registro superior, siendo el episodio que ocupa un mayor espacio mural, lo que no sorprende teniendo en cuenta su importancia y su mensaje salvífico y moralizante. La pintura se adapta al espacio mural disponible, por lo que se enmarca en un encuadre pentagonal irregular. El marco se decora con borduras de roleos vegetales en varios de sus lados, lo que subraya la importancia de esta escena. El crucifijo se representa en el centro de la composición. Se trata de un crucificado de cuatro clavos, lo que le da una apariencia serena. Su cabeza se ha caído hacia un lado y sus costillas están bien marcadas. La sangre baña su costado.

A ambos lados de la cruz se representa a María y san Juan Evangelista que agachan sus cabezas ante la visión del sufrimiento del hijo de Dios. Ambos visten túnicas de pliegues góticos. Detrás de la figura de María se representa al lancero Longinos que blande su lanza después de haber abierto la herida del costado. Este personaje, al igual que el cireneo, viste a la moda oriental y luce una barba espesa.

1.1.5. Lamentación sobre Cristo muerto

Esta escena se representa bajo la Crucifixión, en el registro segundo del arco triunfal. Es probable que ambas escenas se representasen en este espacio mural, apartadas del resto del ciclo de la Pasión, por su importancia salvífica y para servir de ejemplo al fiel. Por esto merecerían un espacio en el muro principal y, además, estarían a la vista del espectador desde cualquier parte del templo. La Lamentación ocupa un espacio reducido, limitado por la apertura del arco triunfal. Consiste en san Juan Evangelista, la Virgen y María Magdalena alineados frente al espectador. Sostienen horizontalmente el cuerpo de Cristo, cuyos pies caen hacia el suelo, dando una suave curva a la composición, eliminando su rigidez. Magdalena tiene el cabello suelto y lleva el bote de perfumes. La Virgen sostiene una de las manos de su hijo.

1.1.6. Resurrección

Esta escena se representa en el registro segundo del muro norte, pegada a la Lamentación. Su tamaño es más reducido que el de cualquier otra escena del ciclo de la Pasión, lo que seguramente alude a una falta de planificación del espacio, ya que se trata de un tema de gran importancia. El episodio se representa de forma convencional, parece que es del tipo *Christus in sepulcro*, teniendo Jesús ambos pies dentro de su tumba, aunque es imposible saberlo con certeza debido al mal estado de conservación de la pintura. Cristo lleva túnica roja y porta el estandarte de la victoria sobre la muerte, que ondea a su espalda. Con la mano contraria hace un gesto de bendición. Se incluyen dos guardias en la escena. Uno de ellos está dormido y el otro, testigo del hecho milagroso, se cubre los ojos, deslumbrado por la visión.

1.2. Justa y representación de la Muerte

La parte central del muro norte está ocupada por una escena de un tamaño mayor que el resto de los episodios representados en este espacio (fig. 216). Su tema iconográfico es singular, ya que se trata de una justa o torneo cuya representación es similar a ejemplos de este tema conservados en miniatura¹⁹³⁴. Su protagonismo resulta sorprendente, ya que ocupa mayor espacio que cualquier

¹⁹³⁴ Sin pretender ser exhaustiva, algunos ejemplos son BL Harley, Ms. 4431, fol. 150r; BNF, Ms. 2645, fol. 187; BL Harley, Ms. 4379, fol. 19v.

escena del ciclo de la Pasión. Además, la Iglesia no era partidaria de este tipo de divertimentos violentos que ponían en riesgo innecesariamente la vida de los participantes por orgullo, hasta el punto de negar el enterramiento en suelo sagrado a los caballeros que habían fallecido durante un torneo¹⁹³⁵.

La parte superior de la escena está compuesta por el público del torneo. Se trata de cinco figuras masculinas que se asoman a vanos de medio punto. El personaje central está de frente al espectador, los que le flanquean se posicionan de tres cuartos y los de los extremos están de perfil. Esta disposición es muy habitual en las justas miniadas. Bajo la tribuna había un espacio reservado para la inscripción que en la actualidad se ha perdido casi en su totalidad. La parte inferior está ocupada por el combate, formado por dos parejas de caballeros enfrentadas. En el centro, un jinete clava la lanza en el cuello de su oponente. Los otros dos jinetes aparecen inactivos en los extremos. Estos y el ganador llevan idéntica armadura de placas mientras que el caballero vencido lleva lo que parece un casco con visera estrecha. Su lanza está en el suelo, otra característica propia de la miniatura. Resulta inhabitual que el artífice haya optado por pintar a cuatro combatientes, ya que normalmente se representa una pareja de luchadores. Es posible que estos dos personajes pasivos sean los próximos combatientes o que el artífice haya tratado de representar una melé, una justa entre grupos de caballeros. Sin embargo, la popularidad de la melé decayó en favor de la justa en el siglo XIV¹⁹³⁶.

Este tema, ya de por sí inusual en el interior de un templo, se vuelve excepcional ya que la figura de la Muerte participa directamente en la escena. Esta imagen se representa a la izquierda de la justa, separada de esta por un fino marco. Se trata de una momia reseca bastante detallada. Cruza las piernas con gran dinamismo, quizá aludiendo al baile o al drama litúrgico. Camina sobre un suelo cargado de ranas y sapos y tiene serpientes royendo la carne de su cuerpo putrefacto. La Muerte está a punto de disparar el arco con el que va armada. La acompaña una inscripción que reza: “yo soy lla S morte que te[no] / el arco ar /mado mato a qe / qe(n)ro e dexo / qe me pago” (fig. 216)¹⁹³⁷. La Muerte penetra en el espacio de la justa con su arco, parece apuntar al caballero herido en el torneo. Elige a su víctima, cuyo destino es ineludible. Esta solución resulta sumamente original. El artista de

¹⁹³⁵ LADERO QUESADA 2004, p. 131.

¹⁹³⁶ FALLOWS 2010, p. 7.

¹⁹³⁷ “Yo soy la muerte que tengo el arco armado, mato a quien quiero y dejo a quien me pago”. Transcripción de SUÁREZ-FERRÍN 2003, p. 357.

Mosteiro partió de la representación del gozoso tema de la justa, propio del ámbito festivo, para transformarlo en una enseñanza moralizante a través de la imagen macabra.

Al no existir paralelismos conocidos, no es fácil interpretar la iconografía de este episodio. Es posible que la Muerte y el torneo ocupen el mismo espacio ya que tanto las justas como las pantomimas en las que aparecía la Muerte recordando a los asistentes que debían vivir alejados del pecado, debían ser frecuentes en las fiestas de la Baja Edad Media. A pesar de esto, considero más probable que la pintura de Mosteiro se trate de una advertencia sobre los peligros de participar en un torneo, teniendo en cuenta la actitud amenazante de la Muerte, así como la inscripción que la acompaña.

1.3. Santos

La iconografía de la zona norte del templo se completa con la representación de algunos santos de carácter profiláctico.

1.3.1 San Sebastián

De este santo se representa su primer martirio, como es habitual (fig. 217). Aparece en el último registro del muro triunfal, bajo la Lamentación sobre Cristo muerto. La escena se desdobra, prolongándose hacia el muro norte, por lo que hace esquina. El santo está atado a un árbol por las muñecas, forzado a levantar los brazos por encima de su cabeza. Sebastián viste un paño de pureza, atuendo que se popularizó en sus representaciones a partir del siglo XV. Los verdugos han disparado catorce flechas que el santo tiene clavadas en su cuerpo. El desmesurado tamaño de estas enfatiza su sufrimiento. Frente a él, se representa a uno de sus verdugos, que le apunta con un arco a muy poca distancia. Se representa de perfil, mostrando una nariz desproporcionada. El segundo sayón se encuentra en el muro norte. Da la espalda al santo mientras carga una ballesta apoyada en el suelo.

El primer martirio de san Sebastián se ha identificado, en ocasiones, con el de Cristo. El árbol en el que se ató al santo romano se pone en relación con la cruz. Es posible que el artífice de Mosteiro tratase de ilustrar este paralelismo, al pintar a san Sebastián en el mismo lienzo mural que la

Crucifixión, sin embargo, en esos casos, el santo suele tener solo cinco flechas clavadas en las zonas del cuerpo que corresponden con las heridas de Cristo, circunstancia que no se da en esta pintura.

En cuanto al sayón que se representa en el muro norte, este se halla flanqueando la escena de la justa por el lado contrario a la Muerte, por lo que quizá ambos hagan pareja. Además, tanto el cadáver como el sayón portan armas proyectiles. También es posible que el verdugo se añadiera para crear simetría. En cualquier caso, es indudable que se trata de uno de los arqueros de Diocleciano de la escena de san Sebastián, ya que, aunque se sitúe en un muro distinto al resto de la escena, se halla dentro del marco que la delimita.

1.3.2. ¿San Antonio Abad?

En el primer registro, precediendo el ciclo de la Pasión, cerca de la entrada al templo, se representa un santo barbado. Alicia Suárez-Ferrín¹⁹³⁸ lo identificó con san Antonio Abad. Es cierto que el atributo principal de san Antón es el bastón en forma de tau mientras que en Mosteiro lleva un cayado rematado en cruz latina, sin embargo, esta variante no es infrecuente en sus representaciones. La postura de su mano izquierda sugiere que el santo pudiera portar otro atributo, quizá la esquila que le caracteriza. Considero que esta identificación es consistente no solo con la iconografía del santo sino con el programa iconográfico general del templo. Juega en favor de esta identificación, además, el hecho de que aparezca san Sebastián en el mismo conjunto pictórico, ya que ambos eran considerados importantes santos protectores contra las enfermedades epidémicas.

1.3.3. ¿Santa Catalina?

A la derecha del espacio de san Sebastián, se observan los restos de una túnica. Alicia Suárez-Ferrín¹⁹³⁹ ha visto, además, un fragmento de rueda dentada que identificaría a este personaje prácticamente desaparecido con santa Catalina. La imagen de esta santa tendría sentido dentro del programa de Mosteiro ya que también era una santa profiláctica.

¹⁹³⁸ SUÁREZ-FERRÍN 2003, p. 357.

¹⁹³⁹ SUÁREZ-FERRÍN 2003, p. 351.

1.3.4. ¿Otros santos?

Bajo la escena del torneo hay un último registro a ras de suelo cuya pintura se ha perdido casi en su totalidad. Se observa, sin embargo, una cruz en aspa que quizá hiciera referencia a una representación de san Andrés. Podría tratarse de un conjunto de santos o de apóstoles, aventuré¹⁹⁴⁰, incluso, que podría ser un retrato de los donantes acompañados de sus santos protectores. Por el estado de conservación de la pintura, es imposible saber en qué consistía exactamente.

1.4. Otras escenas

Bajo la representación de san Antonio se conservan varias figuras de animales: dos cánidos y un ave. Bajo la representación de la Muerte, por otra parte, se ha pintado un cuadrúpedo sobre el que descende una paloma con las alas extendidas. Podría tratarse de simples *drolleries* con afán decorativo, escenas de caza o representaciones moralizantes.

2. Pinturas del segundo momento compositivo

Se corresponden con el muro sur y la mitad sur del arco triunfal. Conocemos la datación de estas pinturas y sus comitentes gracias a la siguiente inscripción conservada: “Eseta obra mando facer Tresa Vocabez e suse fitos Pdros de Bilar (e) Jaqome de Bilar e foen feta e ano de mile quinientos e bite este ano”¹⁹⁴¹, por lo que conocemos que las pinturas de esta zona del templo fueron realizadas en 1527. Pedro¹⁹⁴² y Jácome de Bilar podrían estar en relación con el Señorío de Vilar, también en Guntín. No he hallado información documental sobre si hubo una relación familiar entre estos promotores y el Ares de Pallares mencionado en el muro norte. Las escenas representadas en esta parte del templo son menos y de mayor tamaño que las del lado opuesto.

¹⁹⁴⁰ LÁZARO ROMERO 2021, p. 155.

¹⁹⁴¹ SUÁREZ-FERRÍN 2003, p. 343.

¹⁹⁴² Un Pedro de Vilar figura como esposo de Teresa do Vilar (o Teresa Alonso Pérez de Curro de Goas). La única referencia cronológica es la fecha del nacimiento de su hijo Alonso de Vilar, en 1549 y el testamento de su esposa, fechado en 1579, BREIXO RODRÍGUEZ 2006, p. 527. En líneas generales, estas fechas encajan dentro de la cronología de las pinturas del templo, suponiendo que Pedro de Vilar fuera un joven en el momento de creación de estas. Sin embargo, esta información no es suficiente para hacer una identificación segura.

2.1. Juicio Final

El Juicio Final supone la culminación del ciclo Salvífico iniciado en las pinturas de la zona norte (fig. 218). Se halla en la mitad sur del muro del arco triunfal, haciendo pareja con la Crucifixión. Se trata de un tema muy deudor de la pintura románica. Cristo juez aparece en majestad mostrando las llagas y sentado sobre el orbe. Este globo es cuatripartito, quizá aludiendo a los cuatro continentes: Europa, África, Asia y América¹⁹⁴³. A sus lados, se representa a la Virgen y a san Juan Bautista, constituyendo una Deesis oriental. Quizá se ha preferido mostrar al Bautista en vez de a san Juan Evangelista porque este ya estaba representado en la escena de la Crucifixión, contigua al Juicio. En el registro superior, dos ángeles trompeteros despiertan a los muertos de sus tumbas. Esta resurrección se ha pintado de manera muy sinóptica, a través de dos únicos personajes, uno masculino y otro femenino, que salen de sus tumbas. Ambos se representan desnudos y en actitud orante. Se trata de un Juicio Final tan reducido que no cuenta con la separación de los salvados y los condenados ni el pesaje de las almas, dos elementos iconográficos característicos del arte gótico. Esta limitación puede deberse a que el artista se basase en un modelo en miniatura o grabado que, por su propia naturaleza, tienden a prescindir de elementos superfluos.

2.2. Ciclo de la Infancia de Cristo

Este ciclo contiene tan solo dos escenas: Nacimiento y Adoración de los Magos. Sorprende que no incluya siquiera el tema de la Anunciación. Estas escenas recuerdan a algunas planchas xilográficas empleadas por el impresor Pablo Hurus de Zaragoza¹⁹⁴⁴.

2.2.1. Nacimiento

Se ha pintado bajo el Juicio Final, en el muro del arco triunfal (fig. 219). La iconografía de esta escena se basa en la visión de este episodio bíblico de santa Brígida, según la cual la Virgen dispuso

¹⁹⁴³ SUÁREZ-FERRÍN 2003, p. 322.

¹⁹⁴⁴ Halladas, entre otros, en los incunables BNE INC/727, fol. 66r y BNE INC/2900, fol. 6v.

todo lo necesario para el parto y se arrodilló a rezar con los brazos alzados. El Niño nació súbitamente mientras su madre oraba, se trata, por tanto, de un parto sin dolor. En la pintura, María aparece con los brazos levantados. Frente a ella está san José, asumiendo un rol activo en la escena. Alza una de sus manos y con la otra sujeta un cirio encendido. Mientras que la Virgen viste túnica ceñida bajo el pecho de corte antiguo, san José viste a la moda de la época, con una saya oscura de la que sobresalen las anchas mangas abullonadas de su camisa. Entre ambos, en el suelo, está el Niño en una cuna. Se trata de un niño crecido, tiene las piernas cruzadas y bendice con una mano. Tras él, el buey y la mula de los relatos apócrifos completan la escena. Estos se inclinan frente al Niño, quizá haciendo alusión a la leyenda aportada en el *Pseudo Mateo*¹⁹⁴⁵. Sorprendentemente, no se representa el establo, sino que la escena transcurre en un exterior estrellado. En la parte derecha se observa una construcción almenada.

2.2.2. Adoración de los Magos

En esta escena sí que aparece el pesebre, ausente en la Natividad (fig. 220). La Sagrada Familia se sienta en una suerte de trono anexo al establo, en el que están el buey y la mula. Los padres de Cristo visten la misma ropa que en la escena anterior, pero san José se ha tocado con una gorra. El Niño Jesús se sienta sobre su madre, a modo de trono vivo. Uno de los reyes magos se inclina ante el Niño haciendo una genuflexión de tipo vasallático. Lleva unos ropajes difíciles de interpretar, más cortos en la parte anterior que en la posterior. Se trata seguramente de Melchor. Le muestra a Jesús contenido del recipiente que porta, mientras que Cristo juega con su contenido, en un gesto habitual en la miniatura y xilografía del siglo XV¹⁹⁴⁶. Otro de los magos, quizá Gaspar, luce barba bífida y se toca con una corona dorada con joyas engastadas. El tercer mago, Baltasar, es de piel negra y viste un sayo corto según la moda de la época. La estrella que ha guiado a los reyes aparece en el marco pictórico de la escena.

2. 3. ¿La batalla de Clavijo?

¹⁹⁴⁵ *Pseudo Mateo*, 14.

¹⁹⁴⁶ Como *las Horas de Carlos de Angulema*: BNF, Lat. 1173, fol. 22v o la xilografía hallada en el incunable BNF INC/2900, fol. LXXI.

En la parte central del muro sur se representa la escena de mayor tamaño de este sector de la iglesia (fig. 220). A la izquierda de la composición, un personaje masculino monta un corcel blanco mientras blande un arma. Viste a la moda de la época, con un sayo corto bicolor con mangas abullonadas. Arremete contra sus enemigos, dos moriscos que el artista ha pintado con piel oscura y rostro barbado. Uno de ellos va a pie y trata de embestir al jinete con una lanza. El segundo huye a caballo hacia una puerta de medio punto abierta en un edificio cilíndrico. En el suelo, rueda la cabeza de otro musulmán.

Alicia Suárez-Ferrín¹⁹⁴⁷ planteó que esta escena podía tratarse de una cruzada contra el infiel. Por mi parte¹⁹⁴⁸, considero que es posible que el episodio representado sea la batalla de Clavijo. Según una leyenda recogida por Jiménez de Rada¹⁹⁴⁹, Ramiro I soñó que el apóstol Santiago se aparecía en batalla flotando sobre un caballo blanco persiguiendo a los infieles, otorgando la victoria a los cristianos. Al día siguiente, el monarca venció en la batalla de Clavijo con ayuda del apóstol. La pintura de Mosteiro sigue de cerca el relato legendario. Aunque el fondo es neutral y no se represente una línea de horizonte, el estatismo de la montura blanca parece aludir a que está flotando. Además, el santo se representa en un plano más elevado que el resto de personajes de la escena. Por añadidura, la pintura sigue un esquema similar a otras representaciones del tema iconográfico que se conservan. El hecho de que la pintura se encuentre en una iglesia gallega, además, justifica la relevancia que se da a este episodio dentro del ciclo por la importancia de la devoción del santo en el norte peninsular. En contra de esta hipótesis, está el hecho de que Santiago viste como un personaje de la época y no como un peregrino, como es frecuente, además, no va nimbado.

Ya sea una representación de la batalla de Clavijo o una escena de lucha contra los infieles, considero que se refiere a la cruzada como ideal del espíritu caballeresco. Propuse¹⁹⁵⁰ que esta escena puede hacer pareja con la justa del muro contrario. Ambos episodios ocupan un espacio de dimensiones similares en lugares enfrentados. De ser este el caso, la batalla de Clavijo haría alusión a la aspiración militar encarnada en la Reconquista y la lucha contra el infiel, mientras que la justa

¹⁹⁴⁷ SUÁREZ-FERRÍN 2003, p. 351.

¹⁹⁴⁸ LÁZARO ROMERO 2021, p. 157 y ss.

¹⁹⁴⁹ Edición de RODRÍGUEZ DE ARELLANO 1893, pp. 286-287.

¹⁹⁵⁰ LÁZARO ROMERO 2021, pp. 155 y 158-159.

representaría el esfuerzo militar inútil que arriesgaba la vida sin más objetivo que el orgullo. La presencia de la Muerte contribuye al carácter admonitorio de este tema.

Cerca de la entrada, se representa a dos músicos que tocan gaitas. Uno parece ir coronado. Es posible que se trate de una escena decorativa o alegórica o quizá se relaciona con el drama litúrgico y las festividades populares.

En la actualidad se desconoce si el programa iconográfico de la iglesia se planteó como un todo o si las pinturas más tardías se adaptaron a la iconografía preexistente, eligiendo temas complementarios. En cualquier caso, considero que el programa iconográfico del templo debe entenderse en su totalidad a pesar de haberse llevado a cabo en dos momentos distintos.

El programa se iniciaría en el muro sur, con el ciclo de la Infancia, en sentido este-oeste. Las pinturas se continuarían por el muro norte, en dirección a la cabecera, a través de la Pasión de Cristo, que culmina con su crucifixión, la lamentación y su posterior resurrección. El Juicio Final aporta el contenido salvífico y recuerda a los espectadores que deben seguir el ejemplo de Cristo. Este tema incluye, también, la esperanza de la gloria. La propia postura de las figuras dirige la mirada del espectador en este sentido.

Los santos representados en el muro sur facilitan la salvación a los fieles actuando como intermediarios ante la divinidad, así como sirviendo de ejemplo a través de sus hagiografías. Los tres santos incluidos en el programa, además, eran de gran devoción en la Baja Edad Media y tenían un marcado carácter profiláctico. San Antón y san Sebastián se caracterizan por ser protectores contra las enfermedades epidémicas, especialmente la Peste Negra. Santa Catalina, por su parte, también acompaña con frecuencia a los santos antipestosos. Esto podría situar a la pintura en un contexto de epidemia, lo que está reforzado por el hecho de que la Muerte porte un arco y varias flechas, atributos tradicionalmente asociados a la Peste. No obstante, no se debe descartar que fueran santos de especial devoción por parte de los donantes.

En el muro meridional, espacio luminoso, propio para las representaciones de temas amables, se muestra la batalla de Clavijo, de presencia justificada por la proximidad de las rutas del Camino de Santiago. Haciendo pareja con ella, la justa del muro opuesto hace referencia a una mala muerte militar. Este mensaje es subrayado por la Muerte, que recuerda al fiel que debe vivir una vida libre de pecado. Esta se representa en la zona septentrional, parte más oscura del templo, reservada a temas

relacionados con la muerte, la Pasión o el diablo. Se trata de una solución iconográfica singular, ya que se ha representado una escena de tipo caballeresco y gozoso de procedencia franco-flamenca, como es el torneo, a la que se ha sumado el componente macabro que denuncia la vanidad de este entretenimiento. A este tema se ha enfrentado una escena típicamente peninsular y especialmente vinculada a Galicia; la batalla de Clavijo.

En cuanto a las escenas de animales y músicos, no parecen jugar un papel específico en el programa. Es posible que fueran imágenes meramente decorativas, pero es probable que su significado se haya perdido. Podrían estar relacionadas con el ambiente festivo y cortesano del que participan algunos de los temas iconográficos.

País Vasco

Guipúzcoa

Sepulcro de Pedro Vélez de Guevara

En la iglesia de San Miguel de Oñate se encuentra el sepulcro de Pedro Vélez de Guevara II, llamado “El Viejo”¹⁹⁵¹, que contiene una representación del tema macabro del Encuentro de los tres vivos y los tres muertos. Noveno señor del municipio guipuzcoano de Oñate, Pedro Vélez debió nacer en torno a 1352¹⁹⁵². Fue un hombre de intereses literarios, sus cantigas llegaron a incluirse en el *Cancionero de Baena*¹⁹⁵³, y tuvo también una fructífera vida militar. Contrajo matrimonio con doña Isabel de Castilla y casó en segundas nupcias con Constanza de Tovar, siendo padre en doce ocasiones. Participó en la batalla de Aljubarrota y mantuvo relación con Carlos III de Navarra y con el monarca castellano¹⁹⁵⁴. Murió en 1414, y sus últimas poesías demuestran un arrepentimiento por la vida libertina que había llevado¹⁹⁵⁵.

La obra ha sido mencionada en el contexto de la escultura funeraria hispana por Durán i Sampere y Ainaud de Lasarte¹⁹⁵⁶, Ignacio Zumalde¹⁹⁵⁷, Adelina Moya¹⁹⁵⁸, María Rosa Ayerbe¹⁹⁵⁹, Andrés Ordax¹⁹⁶⁰ y Xesqui Castañer¹⁹⁶¹ que aportó valiosa documentación sobre la inscripción que ha permitido datar la pieza. El primer estudio monográfico de la pieza llegó de manos de Juan Carlos Arraiza, Jesús María González de Zárate y Gorka López de Munain¹⁹⁶² que hicieron un completo análisis de su programa iconográfico. Gorka López de Munain¹⁹⁶³ también estudió la pieza en el contexto de la iconografía funeraria gótica. En relación con el arte macabro peninsular, la obra ha

¹⁹⁵¹ También conocido en la documentación e historiografía como Pedro Vélez de Guevara II.

¹⁹⁵² AYERBE IRIBAR 1985, p. 159.

¹⁹⁵³ BNF, Sig. Esp. 37, fols. 16v y 111r-112v.

¹⁹⁵⁴ AYERBE IRIBAR 1985, p. 165.

¹⁹⁵⁵ Sobre este personaje y el señorío de Oñate, *vid.* AYERBE IRIBAR 1985, pp. 59-70.

¹⁹⁵⁶ DURÁN I SAMPERE, AINAUD DE LASARTE 1956.

¹⁹⁵⁷ ZUMALDE 1957, pp. 51 y 473, nota 286.

¹⁹⁵⁸ MOYA 1982, p. 231.

¹⁹⁵⁹ AYERBE IRIBAR 1985, pp. 159-170.

¹⁹⁶⁰ ANDRÉS ORDAX 1987, p. 196.

¹⁹⁶¹ CASTAÑER 2003.

¹⁹⁶² LÓPEZ DE MUNAIN, ARRAIZA, GONZÁLEZ DE ZÁRATE 2010.

¹⁹⁶³ LÓPEZ DE MUNAIN 2014.

sido mencionada por Francesca Español¹⁹⁶⁴, Ángela Franco¹⁹⁶⁵, María José Rodríguez Astudillo¹⁹⁶⁶ y Herbert González¹⁹⁶⁷.

El sepulcro de Vélez de Guevara es exento y está hecho en alabastro (fig. 221). Responde al tipo borgoñón, introducido en Navarra con el sepulcro de Carlos III “El Noble” y su esposa de Jean Lome de Tournai. De hecho, el sepulcro de Pedro Vélez de Guevara II fue el primero de este modelo en el territorio de Guipúzcoa¹⁹⁶⁸. En su tapa, se representa la figura yacente del finado mientras que los cuatro costados de la caja se decoran con relieves de temática cristológica y un Encuentro de los tres vivos y los tres muertos. El sepulcro se apoya sobre una serie de leones de pequeño tamaño en bulto redondo a modo de basamento.

Es posible que esta pieza fuera encargada a artistas de segundo orden¹⁹⁶⁹, lo que explicaría la desproporción en las figuras y, especialmente, la ingenuidad con la que se ha tallado al yacente. Xesqui Castañer, por su parte, considera que pudo ser llevado a cabo por artistas foráneos, teniendo en cuenta su relación con la escultura funeraria burgalesa¹⁹⁷⁰.

En un documento relativo a un pleito del siglo XVI¹⁹⁷¹ se aporta la inscripción que tenía el sepulcro, hoy bastante perdida, que rodea la cama sepulcral:

“Aquí yaçe don Pero Vélez de Guevara, señor de Oñate, que Dios perdone, que finó viernes catorze días de septiembre hera de mil y tresçientos anos, el qual fizo esta capilla de Sanxti Spiritus a servicio de Dios e a salvamento de su ánima e honra y onor de los suyos nobles sus antezesores que jaçen en esta dicha capilla y estableçió quatro capellanes...”¹⁹⁷²

Aunque no se trate de un documento contemporáneo, permitió identificar el sepulcro como perteneciente a Pedro Vélez de Guevara, así como la fecha de su muerte. Ayerbe Iribar¹⁹⁷³ se percató

¹⁹⁶⁴ ESPAÑOL BERTRÁN 1992, pp. 20 y 24.

¹⁹⁶⁵ FRANCO MATA 2002, p. 187.

¹⁹⁶⁶ RODRÍGUEZ ASTUDILLO 2007.

¹⁹⁶⁷ GONZÁLEZ ZYMLA 2011, p. 64.

¹⁹⁶⁸ CASTAÑER 2003, p. 44.

¹⁹⁶⁹ DURÁN I SAMPERE, AINAUD DE LASARTE 1956, p. 166.

¹⁹⁷⁰ CASTAÑER 2003, p. 44.

¹⁹⁷¹ Archivo de los Conde de Oñate (Madrid), doc. 189, fol. 35r, citado por LÓPEZ DE MUNAIN, ARRAIZA, GONZÁLEZ DE ZÁRATE 2010, p. 318.

¹⁹⁷² Tomado de LÓPEZ DE MUNAIN, ARRAIZA, GONZÁLEZ DE ZÁRATE 2010, p. 318.

¹⁹⁷³ AYERBE IRIBAR 1985, p. 168.

de que esta fecha es un error de transcripción y concluyó que el fallecimiento debió ocurrir el 14 de septiembre de 1414, por lo que la datación del sepulcro se establecería en una fecha cercana a esta. Se trata, por tanto, de una ejecución tardía en el contexto de los Encuentros hispanos, de hecho, es el testimonio más tardío descubierto de este tema en el arte peninsular.

El sepulcro fue cambiado de ubicación en numerosas ocasiones, lo que provocó graves daños en los relieves. En 1795, la pieza se trasladó del centro de la capilla a uno de sus lados y en 1956 se llevó a la cripta del templo, situada bajo el altar mayor, como consecuencia de una serie de remodelaciones¹⁹⁷⁴. En alguno de estos traslados, se alteró el orden de los relieves. Este error parece haber sido por desinterés más que por desconocimiento de la iconografía representada, ya que uno de los caballos aparece cortado por la mitad¹⁹⁷⁵.

1. Yacente

En lo tocante a la figura del yacente, destaca su marcado hieratismo (fig. 221). Su rostro está algo perdido, pero se aprecia que sus ojos están abiertos, tratándose, de una representación del finado despierto, disfrutando ya de la salvación. La talla del cabello demuestra una gran ingenuidad. La efigie sostiene entre sus manos una espada, atributo alusivo a su condición militar, que constituye, además, el eje de simetría de la pieza. Los pliegues de la túnica de Pedro Vélaz son tubulares, de gran corrección, aunque caen hacia los pies del difunto en lugar de hacia el túmulo, como lo exige la gravedad. El contraste entre los pliegues detallados y sinuosos y la sencillez y desproporción del rostro, han hecho pensar a Durán Sampere y Ainaud de Lasarte¹⁹⁷⁶ que el artista, seguramente del ámbito local, estuviera copiando una obra de mayor calidad, poniendo atención en imitar los elementos de riqueza del modelo, pero careciendo de la pericia necesaria para hacer figuras proporcionadas. La efigie del noble se representa recostada sobre dos almohadones decorados en bajorrelieve y con borlas en sus esquinas. Bajo sus pies se representa un león de pequeño tamaño y diseño esquemático con las fauces abiertas. La inscripción en letra gótica, cuya transcripción se aportó anteriormente, recorre la cama.

¹⁹⁷⁴ LÓPEZ DE MUNAIN 2014.

¹⁹⁷⁵ LÓPEZ DE MUNAIN 2014.

¹⁹⁷⁶ DURÁN I SAMPERE, AINAUD DE LASARTE 1956, p. 165.

2. Túmulo

Las escenas representadas en el túmulo recorren los cuatro lados del sarcófago. El hecho de que el sepulcro esté decorado en todas sus caras habla de su carácter exento, ya que se creó para poder ser rodeado. Se trata de altorrelieves en los que las figuras acusan cierta desproporción. Debido a la limitación del espacio, a la propia técnica escultórica y a la morfología del sepulcro, las escenas son, en su mayoría, sencillas, conteniendo tan solo los elementos esenciales para su identificación. Las distintas escenas se separan por columnas escultóricas y se enmarcan bajo dos arquillos lobulados geminados. Cada pareja de escenas se sitúa bajo una misma cobija. Los episodios, según se hallan dispuestos en la actualidad, son las que siguen:

Lado derecho: El alacán con los caballos, Adoración de los Magos, Nacimiento, Anuncio a los Pastores, Anunciación y Visitación.

Lado izquierdo: Herodes ordena la ejecución de los inocentes, Matanza de los inocentes, Milagro del campo de trigo, Huida a Egipto, Canto de Simeón, Niño Jesús en la escuela.

Cabecera: Profetas, tres muertos

Pies: Tres vivos, profetas

Ante la falta de documentación conservada, Jesús María González de Zárate, Juan Carlos Arraiza y Gorka López de Munain¹⁹⁷⁷ han recurrido a establecer la ordenación de estos relieves teniendo en cuenta las placas escultóricas que son de apertura y las que son de cierre a través de la superposición de fotografías. Habida cuenta de las particularidades estilísticas de las columnillas que separan las escenas, esta ordenación es la única posible, quedando descartada cualquier otra. Así, el programa iconográfico que se desarrolla en el sepulcro de Pedro Vélaz de Guevara II en su orden original es el siguiente:

Lado derecho: Anunciación, Visitación, Nacimiento, Anuncio a los Pastores, el alacán con los caballos, Adoración de los Magos.

¹⁹⁷⁷ LÓPEZ DE MUNAIN, ARRAIZA, GONZÁLEZ DE ZÁRATE 2010.

Lado izquierdo: Herodes ordena la ejecución de los inocentes, Matanza de los inocentes, Milagro del trigo, Huida a Egipto, Canto de Simeón, Niño Jesús en la escuela.

Cabecera: Los profetas.

Pies: Encuentro de los tres vivos y los tres muertos.

Esta disposición responde, en general, a un orden cronológico de los temas. Una excepción la constituye el Canto de Simeón, anterior a la Huida a Egipto, que en el sepulcro figura detrás de esta. A continuación, se describirán las escenas siguiendo el orden original en el que se disponían.

2.1. Lado mayor derecho del yacente

2.1.1 Anunciación

La Anunciación encabeza el programa iconográfico del sepulcro (fig. 222). El arcángel Gabriel se arrodilla ante la Virgen y muestra una filacteria con la salutación *Ave Maria Gratia Plena*. Maria se representa sentada y cruza las manos sobre el pecho en señal de veneración¹⁹⁷⁸. Lleva un velo que deja al descubierto una frente amplia y abombada, según el ideal de belleza femenino de la época. A diferencia de su representación habitual, en este caso el velo no cae sobre sus hombros, sino que queda recogido en la parte posterior de la cabeza. Entre ambas figuras se representa un jarrón de flores de enorme tamaño, sobre el que ondula la filacteria. Seguramente se trate del jarrón de lirios alusivo a la pureza de María. En este caso, actúa también como eje de simetría de la composición. No hay ningún objeto adicional que permita saber qué actividad estaba realizando la Virgen (hilar la púrpura, leer...) como es frecuente en las representaciones artísticas de este tema.

2.1.2. Visitación

El siguiente tema representa la visita de María, encinta, a su prima Isabel, embarazada también de san Juan Bautista (fig. 222). Según la leyenda, san Juan, aún en el vientre, reconoció la

¹⁹⁷⁸ RODRÍGUEZ PEINADO 2014, p. 2.

presencia del Salvador y botó de alegría. Lo más habitual es que esta escena muestre a ambas mujeres en un plano de igualdad. Sin embargo, en este caso se muestra a santa Isabel arrodillada ante la Virgen en actitud sumisa. Lleva una de sus manos al pecho de la Virgen y la otra, hoy perdida, seguramente tocaba su vientre. Isabel se cubre con un velo que le tapa el cabello y el cuello. La Virgen lleva el pelo suelto y acaricia su propio vientre con la mano derecha, mientras que con la otra insta a levantarse a su prima, aunque el gesto es un tanto torpe.

2.1.3. Nacimiento

Este episodio muestra a la Virgen en la cama, en una representación de un parto con dolor (fig. 222). Tiene los cabellos desordenados y sus brazos están desnudos, algo poco común. El Niño aparece fajado en brazos de una partera de menor tamaño que el resto de las figuras. Este personaje anecdótico puede hacer alusión al relato recogido en la *Leyenda Dorada* en el que esta, al dudar de la virginidad de María, vio cómo se secaba su mano. A continuación, se le apareció un ángel que le recomendó que tocara al Niño y, al hacerlo, su mano sanó. Hay autores¹⁹⁷⁹ que han considerado que la partera puede ser la propia Eva, como recoge el apócrifo *Evangelio armenio de la infancia*, simbolizando el contraste entre la primera madre y la nueva Eva, la Virgen María. Esta interpretación tendría sentido en un programa iconográfico tan influido por los textos apócrifos como es el sepulcro de Pedro Vélaz de Guevara. La figura de san José, con poblada barba, observa la escena apoyado en un bastón en forma de tau. Se conservan restos escultóricos, difíciles de interpretar. Es posible que se trate del buey y la mula o ser la cabeza y las alas de un ángel¹⁹⁸⁰.

2.1.4. Anuncio a los pastores

Esta escena se representa a través de dos pastores. Los hombres, de pequeño tamaño, se sitúan en un monte escarpado y rocoso, representado con gran ingenuidad (fig. 222). Uno de ellos toca un instrumento musical, inadvertido de la presencia del ángel. El segundo, señala al cielo para avisar a su compañero. Ambos se cubren con papahigos y llevan túnicas cortas. El ángel, cuya presencia se

¹⁹⁷⁹ LÓPEZ DE MUNAIN, ARRAIZA, GONZÁLEZ DE ZÁRATE 2010, p. 329.

¹⁹⁸⁰ LÓPEZ DE MUNAIN, ARRAIZA, GONZÁLEZ DE ZÁRATE 2010, p. 327.

intuye en la parte superior de la composición, es prácticamente irreconocible. Las ovejas se encaraman a la roca para pastar. Su lana se representa de manera esquemática a través de líneas verticales incisas. Se distingue la figura bastante deteriorada de un perrillo ovejero en la ladera.

2.1.5. El alcán con los caballos

Esta escena es parte del episodio siguiente, la Adoración de los Magos (fig. 222). El sirviente de los Magos, también llamado alcán¹⁹⁸¹, sujeta a uno de los caballos y le fustiga mientras que los otros dos animales pacen. Viste un jubón corto ceñido con un cinto a la moda de la época. Dos árboles delimitan la escena y la sitúan en un exterior. Los caballos se esculpen con cuidado, sus crines están peinadas simétricamente y todavía están ensillados. Sorprendentemente, este tema gozó de un éxito relativo en el arte sepulcral hispano. Así, aparece en el monumento funerario de Pedro Yáñez en el claustro de la catedral de León, en los sepulcros de brazo meridional del crucero de la catedral de Salamanca, donde este tema se representa tanto en relieve como en pintura y en un sepulcro en la iglesia de Covarrubias, donde el alcán lleva una vestimenta idéntica al de Oñate y la composición es, en general, muy similar¹⁹⁸².

2.1.6. Adoración de los Magos

Este tema se representa en el sepulcro de Oñate de manera sencilla (fig. 222). A la izquierda de la composición, la Virgen aparece sedente, sujetando al niño. Por los restos conservados, parece que esta pudiera llevar un tocado o más probablemente una corona; sin embargo, su cabeza, así como la del Niño, están perdidas en su totalidad. Dos de los tres Magos se representan de pie. Uno de ellos, barbado y vistiendo una larga túnica, se lleva la mano al cuello. La cabeza del otro ha desaparecido, parece que con la mano izquierda portaba el recipiente con la ofrenda. Viste un sayo corto ceñido a la cintura con amplias mangas, y calzas ligeramente apuntadas, a la moda de finales de la Edad Media. El tercer Mago se representa arrodillado frente a Jesús y la Virgen. Viste una rica túnica con mangas

¹⁹⁸¹ Las ciudades y aldeas de paso solían tener un lugar, llamado alcán, en el que se podían dejar los caballos para que fueran alimentados y pasasen la noche. Alcán se llamaba también la persona encargada de cuidarlos. LÓPEZ DE MUNAIN, ARRAIZA, GONZÁLEZ DE ZÁRATE 2010, p. 332.

¹⁹⁸² Todos ellos son ejemplos aportados por LÓPEZ DE MUNAIN, ARRAIZA, GONZÁLEZ DE ZÁRATE 2010, p. 333.

decoradas que cae en complicados pliegues. Se trata de un hombre de barba larga y frente despejada. Presenta la ofrenda en una copa. El Niño, como es habitual en muchas representaciones medievales¹⁹⁸³, introduce la mano en el recipiente, jugueteando con sus contenidos, normalmente monedas de oro. Es probable que los Magos que se encuentran de pie estuvieran coronados, mientras que el arrodillado hubiera depuesto su corona al postrarse ante el hijo de Dios, de forma similar a ejemplos conservados en miniatura. La Epifanía es un tema iconográfico que con frecuencia se asocia al contexto funerario, por lo que su presencia en este sepulcro no resulta extraña.

2.2. Lado mayor izquierdo del yacente

El ciclo se continúa en la cara contraria del sepulcro (fig. 223).

2.2.1. Herodes ordena las ejecuciones

La escena previa a la Matanza de los inocentes consta tan solo de tres personajes (fig. 223). Herodes, de mayor tamaño, aparece sentado en su trono. Su rostro y una de sus manos se han perdido, por los vestigios conservados, parece que su cabello le llegaba a la altura de los hombros. Viste túnica que cubre con una capa y aprieta el puño en un gesto iracundo. A su lado hay dos soldados vestidos con armadura y escarpes apuntados portando armas alargadas. Uno de ellos, tocado con casco, se arrodilla ante el monarca. El otro, que lleva una cofia de cota de malla, permanece en pie. Las armaduras se corresponden con aquellas empleadas en la Baja Edad Media. Se ha apuntado la semejanza de esta escena con su análoga representada en un capitel del claustro de San Pedro de la Rúa en Estella¹⁹⁸⁴, aunque no es fácil establecer si hubo relación directa entre ambas composiciones.

¹⁹⁸³ Como las *Horas de Carlos de Angulema*: BNF, Lat. 1173, fol. 22v o la xilografía hallada en el incunable BNF INC/2900, fol. LXXI. La pintura de este tema en la iglesia de Santa María de Mosteiro incluye también este detalle.

¹⁹⁸⁴ LÓPEZ DE MUNAIN, ARRAIZA, GONZÁLEZ DE ZÁRATE 2010, p. 339.

2.2.2. Matanza de los inocentes

Esta escena muestra a dos soldados dándose la espalda en el centro de la composición, constituyendo una forma de uve (fig. 223). A pesar del estado de conservación, parece que los soldados visten de manera idéntica a los del tema anterior: uno con casco y el otro con cofia de cota de malla. Uno de los hombres blande una espada curvada por encima de su cabeza. Bajo su figura, una mujer velada se agazapa, tratando de proteger al niño al que el soldado trata de dar muerte. Este agarra por el tobillo a la criatura, cuya figura nos ha llegado con la cabeza mutilada. En el suelo, se intuye un cadáver infantil. El segundo soldado arrebató con violencia a un bebé de manos de su madre. La figura femenina está perdida de pecho hacia arriba, pero parece agarrar al soldado con las manos, bien en acto defensivo o bien pidiéndole clemencia. A diferencia de la linealidad de las otras escenas representadas en el sepulcro, la matanza de los inocentes muestra un gran dinamismo y expresividad, así como una composición marcada por líneas curvas.

2.2.3. Milagro del campo de trigo

Este tema apócrifo gozó de bastante éxito en los ciclos de la Infancia medievales (fig. 223)¹⁹⁸⁵. En este caso, se representa al espigador segando con una hoz el trigo crecido, esquemáticamente tallado. Vuelve su cabeza para dialogar con dos jinetes superpuestos, representación de los soldados romanos que buscaban a la Sagrada Familia. La desproporción, presente en todos los relieves, destaca especialmente en esta escena por el tamaño excesivamente reducido de los caballos, así como por su superposición lineal.

2.2.4. Huida a Egipto

La escena contigua hace pareja con la anterior y muestra la Huida a Egipto (fig. 223). Se representa al modo convencional. San José, cuyo rostro y piernas no se conservan, avanza a pie, cargando un hatillo sobre su hombro y conduciendo la burra con las riendas. Detrás de él, la Virgen

¹⁹⁸⁵ Dentro de las obras objeto de este estudio, se puede encontrar en la iglesia de Santa María del Puente en Arante, seguramente imitando la pintura de Mondoñedo.

lleva en brazos al Niño mientras monta sobre el animal a la amazona. María viste una amplia túnica con la que cubre su cabeza.

2.2.5. Presentación en el templo

En el caso de Oñate, este episodio se representa de manera inusual (fig. 223). En el centro de la composición se representan las tres figuras principales: la Virgen, a la izquierda del espectador; Simeón, a la derecha y el Niño, en el centro, sobre una especie de ara o pedestal. La Virgen se representa con un velo que deja su frente al descubierto y cae sobre su espalda, al igual que en la Anunciación. Simeón es un anciano de larga barba con tocado cónico. Tiene las manos veladas para no tocar al Hijo de Dios con las manos desnudas, en un símbolo de respeto. El Niño viste túnica, lo mismo que en la escena de la Epifanía. Su cabeza está perdida, pero acaricia afectuosamente la barba del sacerdote.

Lo inusual en esta representación es la adición de otros dos personajes, especialmente teniendo en cuenta el carácter sintético del resto de episodios del sepulcro. Tras la figura de María se ha esculpido a otra mujer velada que parece agarrar a la Virgen por la espalda. Tras Simeón, para lograr simetría en la composición, se representa otro anciano, con tocado cónico y barba, que le agarra por detrás. Es posible que la figura femenina represente a la profetisa Ana, aunque no parece tratarse de una mujer anciana. El otro hombre seguramente sea un religioso, ya que, por el tocado judío y la familiaridad con Simeón, descarto que se trate de san José.

2.2.6. El Niño Jesús en la escuela

Tradicionalmente, se ha considerado que este tema representa a Jesús ante los doctores, sin embargo, estoy de acuerdo con González de Zárate, Arraiza y López de Munain¹⁹⁸⁶ en que la iconografía apunta más bien a una representación de Jesús en la escuela, tema apócrifo bastante infrecuente (fig. 223). La cantidad de temas extracanónicos que decoran el sepulcro favorece, además, esta identificación. El relato narra cómo el profesor preguntó a Jesús por las letras. Este, no

¹⁹⁸⁶ LÓPEZ DE MUNAIN, ARRAIZA, GONZÁLEZ DE ZÁRATE 2010, p. 348 y ss.

sabiendo la respuesta, no contestó, a lo que el maestro le pegó con una vara. A la izquierda de la composición se representa un grupo de niños de gran homogeneidad. Uno de ellos, Jesús, agarra una amplia filacteria que ocupa el centro de la composición. El otro extremo es sostenido por el maestro Leví, cuya cabeza y otra mano están perdidas. A su espalda, aparece un personaje adulto tocado, el rabino Zaqueo. Es posible que el maestro sujetase una vara en la mano perdida, ya que así aparece en ciertas miniaturas medievales¹⁹⁸⁷. En la filacteria, además, a menudo se representa el alfa y el omega, aunque en la escultura de Oñate no son discernibles.

2.3. Cabecera del sepulcro

La cabecera estaría ocupada originalmente por cuatro figuras sedentes, identificadas como los cuatro profetas mayores: Isaías, Jeremías, Ezequiel y Daniel (fig. 224)¹⁹⁸⁸. Los dos personajes de los extremos se situaban en las esquinas, mientras que los otros dos estaban situados bajo arquillos lobulados en el centro de la cabecera. Las figuras se encuentran bastante deterioradas en la actualidad. Tres de ellas han perdido las manos y la cabeza, permitiendo identificarlas únicamente a través de la gran filacteria que portan. El profeta mejor conservado de los cuatro se encuentra bajo el segundo arquillo por la derecha. Se trata de un anciano de larga barba que se cubre con una suerte de turbante. Viste túnica y sostiene con sus manos los extremos de una larga filacteria que apoya en su regazo.

2.4. Pies del sepulcro

El relieve que representa a los tres vivos y el que representa a los tres muertos fueron separados en una de las reubicaciones del sepulcro (figs. 226 y 227). Los especialistas siempre habían considerado que el Encuentro estaba incompleto, identificando a los vivos con una cabalgata de los Magos¹⁹⁸⁹. Sin embargo, la superposición de las imágenes de González de Zárate, Arraiza y López de

¹⁹⁸⁷ Como en el ejemplo aportado por LÓPEZ DE MUNAIN, ARRAIZA, GONZÁLEZ DE ZÁRATE 2010, p. 349, *Ordu Beatae Mariae et Infantia Salvatoris* BNF. L.2688. fol. 36 del siglo XIII.

¹⁹⁸⁸ LÓPEZ DE MUNAIN, ARRAIZA, GONZÁLEZ DE ZÁRATE 2010, p. 350.

¹⁹⁸⁹ Este es el caso de ESPAÑOL BERTRÁN 1992, pp. 20 y 24 ; FRANCO MATA 2002, p. 187.

Munain¹⁹⁹⁰ no ofrece dudas sobre el hecho de que ambos relieves pertenecen a la misma escena (fig. 225).

En el Encuentro de Oñate, los cadáveres presentan distintos grados de putrefacción (fig. 226). El primero por la izquierda se trata de un esqueleto completo, apenas quedan unos jirones de carne adheridos a sus huesos. El segundo, tiene aspecto de momia reseca, con su calavera perfectamente identificable bajo la piel seca. El tercero de los muertos conserva más carne, lo que se aprecia en lo mullido de su cara y especialmente en la entereza de su brazo. Los dos últimos muertos se cubren el cuerpo y la cabeza con la mortaja. Se trata de cadáveres muy expresivos que participan en un diálogo con los vivos y demuestran distintas actitudes. Hay cierta similitud con los muertos del *Salterio de Bonne de Luxemburgo*¹⁹⁹¹, en cuya miniatura homóloga se representan los tres cadáveres en diferentes estados de descomposición. Dos de ellos se cubren con mortaja, uno de ellos la usa como capucha, al igual que dos de los esqueletos de Oñate. Sin embargo, el orden de los cadáveres en el salterio es inverso al del sepulcro¹⁹⁹².

La placa en la que se representan los vivos se halla en peor estado (fig. 227). Se aprecia que estos van a caballo, en procesión, a pesar de que las cabezas de sus cabalgaduras se hayan perdido. Sus vestiduras están diferenciadas, pero no se conservan las cabezas de los jinetes, por lo que no podemos saber si estaban coronados. El primero de los hombres viste una larga túnica de finos pliegues con una apertura que permite ver su calza solada y lleva una banda colocada en diagonal a través del pecho. Levanta una mano en gesto de sorpresa o espanto ante la visión de los muertos, lo que permite ver una amplia manga. El segundo jinete, por su parte, lleva un sayo corto ceñido a la cintura, también con apertura lateral. Con una mano ase su caballo y parece portar algo en la otra, quizá el halcón característico. El caballo gira su cabeza hacia el espectador, en un movimiento dinámico de terror. El tercer jinete está totalmente perdido. Un árbol, en el extremo izquierdo de la composición, alude a que el episodio transcurre en un exterior.

¹⁹⁹⁰ LÓPEZ DE MUNAIN, ARRAIZA, GONZÁLEZ DE ZÁRATE 2010.

¹⁹⁹¹ MET, n° 69.88, fols. 321v y 322r, datado hacia 1345-1350.

¹⁹⁹² Pueden citarse otros Encuentro en los que uno o varios de los cadáveres usan el sudario como capucha, de variados ámbitos geográficos y cronológicos: El Encuentro del *Salterio de Robert de Lisle*, de hacia 1310 (BL Ms. Arundel 83 (II), fol. 127); la miniatura del *Dit de Baudouin de Condé*, de finales del s. XIV (Bibliothèque de l'Arsenal, Ms. 3142, fol. 311v) o la pintura mural de este tema hallada en la iglesia de Saint-Germain de La Ferté-Loupière, ya del siglo XVI.

En el extremo derecho, en la esquina del sepulcro contigua a la representación de los muertos, se aprecia una figura barbada encapuchada (fig. 228). Sus dimensiones son mayores que las del resto de figuras. Se trata seguramente del eremita, que observa la escena sentado sobre un montículo rocoso, llevando un rosario en las manos¹⁹⁹³.

El Encuentro de Oñate es, por tanto, de tipología híbrida entre el modelo francés y el italiano. Del encuentro-meditación toma la representación de los caballeros como jinetes, seguramente cazadores. La presencia del ermitaño como intermediario entre los vivos y los muertos también alude a esta tipología. El hecho de que los muertos se presenten en pie y gesticulantes, sin embargo, remite al encuentro-diálogo del arte francés. Según Jesús María González de Zárate, Juan Carlos Arraiza y Gorka López de Munain, el *Salterio de Bonne de Luxemburgo* se trata de un precedente directo de este sepulcro. En la miniatura, el ermitaño se halla en un espacio ajeno a la escena principal, en el margen de la página, al igual que en el sepulcro donde aparece separado del Encuentro propiamente dicho. También es probable que la escultura de Oñate se basase en un Encuentro híbrido previo, quizá una miniatura o una estampa.

3. Basamento

Por último, en cuanto a los leones del zócalo, éstos se muestran en diversas posturas. Se representan royendo huesos¹⁹⁹⁴, aludiendo a la descomposición del cuerpo del difunto y a la vanidad del mundo material, reforzando así el sentido macabro del conjunto.

¹⁹⁹³ Así lo ha identificado LÓPEZ DE MUNAIN, ARRAIZA, GONZÁLEZ DE ZÁRATE 2010, p. 358. Ya el Encuentro del *Salterio de Bonne Luxemburgo* (MET, nº 69.88, fols. 321v y 322r) presentaba al ermitaño fuera de la composición principal, en este caso en el margen decorativo. Lo mismo parece ocurrir en la pintura mural de San Juan y San Pablo de Peñafiel.

¹⁹⁹⁴ LÓPEZ DE MUNAIN, ARRAIZA, GONZÁLEZ DE ZÁRATE 2010, p. 320.

El arte macabro mueble

A parte de las grandes obras de arte inmueble, destinadas en su mayoría a espacios funerarios, los motivos decorativos macabros se aplicaron también a los objetos de arte mueble de toda índole. Por tratarse de piezas de pequeño tamaño, habitualmente destinadas al uso privado, los artífices gozaban de gran libertad creativa, lo que daba pie a una mayor variedad temática. Esto trajo consigo una abundancia de piezas decoradas con imágenes de calaveras, huesos o temas iconográficos de naturaleza macabra. Las obras de pequeño formato, tanto creadas en la Península como importadas en época medieval, constituyeron a menudo una importante fuente de influencia para las piezas inmuebles, proporcionando modelos que, por sus reducidas dimensiones, eran fáciles de transportar. Estos motivos facilitaron la propagación de temas iconográficos durante los últimos siglos medievales, sin embargo, han conllevado una gran dispersión en las piezas que se conservan en la actualidad, de las que no siempre se conoce su procedencia originaria. Igualmente, las imágenes de pequeño formato son más susceptibles de ser reutilizadas para crear otras piezas, robadas, vandalizadas o destruidas, por lo que el número de obras que han llegado a nuestros días constituye un porcentaje ínfimo con respecto a la producción total que debió haber. De ello se infiere que el arte mueble de temática macabra plantea una problemática específica, motivada por la dispersión de obras, el desconocimiento de su procedencia y la desaparición masiva de piezas. Estas dificultades conllevan un vacío bibliográfico importante¹⁹⁹⁵, no solo en cuanto a investigaciones monográficas, sino también a recopilaciones que pudieran servir de punto de partida de la investigación. Por el contrario, en cuanto a las piezas conservadas, la decoración macabra es muy común en algunos soportes, existiendo una abundancia de obras que contienen elementos macabros marginales, donde estos actúan puramente como ornato o son de tipo anecdótico, despojados de toda cualidad moralizante. Por todo lo anterior, el arte mueble desborda los límites de este estudio por la exigencia de una metodología distinta apoyada en un corpus bibliográfico diferente. Habida cuenta de lo expresado, no se proporcionará aquí un análisis pormenorizado de las piezas peninsulares conservadas ni una catalogación exhaustiva de todos estos objetos. Se pretende dar una visión general

¹⁹⁹⁵ Ya apuntado por FRANCO MATA 2002 en el contexto de los códices miniados.

de las obras de arte mueble con contenido macabro en la Península Ibérica que pueda servir como punto de partida a investigaciones posteriores.

Por los reinos cristianos de la Baja Edad Media en España circularon un buen número de códices con miniaturas de temática macabra. Algunos de ellos fueron creados por artífices peninsulares y otros, habiendo sido efectuados por artistas europeos, estaban destinados a personalidades de los reinos hispanos. De autoría peninsular es el *Salterio-Libro de Horas de Bernat Martorell*, conservado en el Archivo Histórico de la ciudad de Barcelona (fig. 229)¹⁹⁹⁶. Josefina Planas¹⁹⁹⁷ propone una datación general de este códice hacia la primera mitad del siglo XV, ya que en el libro figura el traslado del cuerpo de san Severo, evento ocurrido en el 1405; y no la canonización de san Vicente Ferrer, acaecida en 1455. Estos hechos delimitan su datación, que acaso se pueda fijar hacia 1430. El códice fue elaborado por Bernat Martorell y un colaborador de nombre desconocido. La presencia de Martorell es patente en dos miniaturas del salterio¹⁹⁹⁸ y en tres imágenes a página completa del Libro de Horas que corresponden con el Calvario, la Anunciación y el Oficio de Difuntos¹⁹⁹⁹, incluyendo esta última el tema macabro. El objeto estaba destinado a un rico mercader, un miembro de la familia Llobera, lo que se conoce gracias a la inclusión del escudo de armas familiar en la miniatura del Calvario²⁰⁰⁰. La Muerte es de la tipología de momia reseca y es de género masculino. Carece de mortaja y de otros elementos superfluos, lo que le aporta un aspecto desolador. El artista hace gala de una gran precisión en la representación de la anatomía, especialmente en la corrección del cráneo y el abdomen del cadáver. La figura sujeta con su mano izquierda una ondulada cartela en la que se lee la siguiente inscripción en letra gótica: “*Qui, sicut tu eris, sic sum*”. Con la diestra porta un pico, que se complementa con una pala que hay en el primer plano de la composición. Frente a la Muerte, se abre una tumba recién cavada en el suelo.

Otro códice litúrgico de autoría hispana es el *Salterio-Libro de Horas de Alfonso el Magnánimo*, conservado en la British Library de Londres (fig. 230)²⁰⁰¹. Se ha publicado gran parte de la documentación relativa al encargo de esta pieza, por lo que se conoce bien su proceso de

¹⁹⁹⁶ Libro de Horas MS. A-398, fol. 163v.

¹⁹⁹⁷ PLANAS BADENAS 2015, p. 81.

¹⁹⁹⁸ Fols. 1r y 99v.

¹⁹⁹⁹ Fols. XVv, 149v y 163v respectivamente.

²⁰⁰⁰ LH BM p. 127.

²⁰⁰¹ BL Ms. Add. 28962.

creación²⁰⁰². El libro estaba destinado al monarca Alfonso V de Aragón cuando este residía en Nápoles. Se trataba de un obsequio de parte de Juan de Casanova, dominico confesor del soberano.²⁰⁰³ Este personaje, principal promotor de la obra, habría participado en la organización de su programa iconográfico²⁰⁰⁴. La factura del códice puede situarse entre 1424, año en el que Casanova figura como capellán del rey; y 1430, cuando fue designado como cardenal. Durante estos años, el obispo pasó largas temporadas en Valencia como miembro del séquito del monarca, por lo que pudo tener relación con Lleonard Crespí, cuya autoría de las iluminaciones está ratificada por la documentación²⁰⁰⁵ así como por su propia firma en el folio 263v²⁰⁰⁶. Finalmente, el libro llegó a Nápoles en 1443²⁰⁰⁷. Se trata de un códice valenciano de gran riqueza²⁰⁰⁸. El contenido macabro se limita al folio 378v (fig. 230), en el que se representa a la Muerte activa. Se trata de una Muerte como momia reseca, sin embargo, su estado de putrefacción no es tan avanzado como viene siendo habitual, sino que tiene un aspecto humano muy inquietante. Conserva aún los globos oculares y los labios, por lo que prescinde de la sonrisa característica de otras representaciones. La figura va tocada con un sombrero puntiagudo decorado con tres finas franjas. Probablemente se trate de un capirote relacionado con la herejía²⁰⁰⁹. Va armada con un arco que tensa a punto de disparar una flecha y lleva a hombros el carcaj, que apenas se distingue por su postura. La Muerte persigue a una serie de personajes amontonados que tratan de huir hacia la derecha, fuera de la composición. Entre ellos, solo se distingue por sus atributos a un papa y a un rey, ambos en primer término.

En el contexto de la miniatura castellana, destaca el llamado *Libro de Horas del infante don Alfonso*, custodiado en la biblioteca Morgan de Nueva York, procedente quizá de Burgos o Segovia. Hay cierto consenso en que este códice perteneció al hermano de Isabel la Católica, Alfonso de Castilla (1453-1468). El patronazgo se ha podido deducir de los escudos presentes en los folios 15v y 34v, que presentan las armas de Castilla y en el folio 15v, en el que podría representarse el retrato del propio Alfonso. La datación de la pieza resulta más problemática, ya que algunas de las miniaturas

²⁰⁰² ESPAÑOL BERTRÁN 2002, p. 92.

²⁰⁰³ DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ 2000, p. 46.

²⁰⁰⁴ ESPAÑOL BERTRÁN 2002, p. 92.

²⁰⁰⁵ ESPAÑOL BERTRÁN 2002, p. 96.

²⁰⁰⁶ ESPAÑOL BERTRÁN 2002, p. 99.

²⁰⁰⁷ ESPAÑOL BERTRÁN 2002, p. 92.

²⁰⁰⁸ La pieza fue estudiada por ESPAÑOL BERTRÁN 2002. Es mencionada en CAMÓN AZNAR 1977.

²⁰⁰⁹ ESPAÑOL BERTRÁN 2002 Sobre este tema, vid. LUBRICH 2015.

parecen representar al infante vivo y otras muerto. Bosch²⁰¹⁰ resolvió esta disyuntiva considerando que la pieza debió empezarse en vida de Alfonso, pero sería completada después de su muerte, a instancias de su hermana Isabel. Por tanto, estima que la obra pudo ser encargada con motivo de la coronación de Don Alfonso, en 1465, y finalizarse después de su muerte, en torno a 1475. La propia biblioteca Morgan que custodia la pieza propone una datación de entre los años 1465 y 1480. El folio 163v representa el Triunfo de la Muerte (fig. 231). Ocupando el centro de la composición, la Muerte aparece como momia reseca con la piel de color oscuro. Se trata de una representación típica, con el vientre abierto y las costillas marcadas. Su cráneo resulta excesivamente abombado y sus rasgos son un tanto ingenuos. La figura se recorta sobre un paisaje rocoso y dispara flechas a un grupo de personajes en el extremo izquierdo de la composición: Un papa, un cardenal, un obispo y un monje con casulla negra, todos ellos identificables por los atributos característicos de sus dignidades. La Muerte ha logrado acertar en el pecho del cardenal, donde la flecha sigue clavada, dejando un reguero de sangre. Al otro lado de las rocas del fondo, se representa un caballero ya muerto de un disparo de flecha, quizá un retrato del propietario. En la bordura, se hallan dos monos; uno, de pie, calza botas, mientras que el otro está en cuclillas. Los monos simbolizaban el pecado en el arte medieval, por lo que su representación junto a la escena de la muerte refuerza la idea del *memento mori*. Bosch consideró que esta fue una de las miniaturas realizadas después de la muerte del monarca por encargo de su hermana Isabel, quizá representada en el personaje femenino²⁰¹¹.

Separada ya del ámbito de los libros devocionales, otra relevante miniatura hispana es la que contiene el célebre *Llibre Vermell*. Este códice misceláneo integra una serie de textos de distinta procedencia copiados a finales del siglo XIV o principios del XV²⁰¹². El *transi* objeto de estudio se inserta en un cancionero del que se deduce una datación de entre 1397 y 1399²⁰¹³. En concreto, ilustra la canción *Ad mortem festinamus*²⁰¹⁴, única cuya temática no es mariana y última de las diez composiciones presentes en el códice. Se trata de un *contrafactum* en latín, en el que el texto actual sustituye a otro anterior pero la música permanece inalterada²⁰¹⁵. Su texto deriva del *Contemptus*

²⁰¹⁰ BOSCH 1996.

²⁰¹¹ BOSCH 1996.

²⁰¹² GÓMEZ MUNTANÉ 1990, p. 17.

²⁰¹³ GÓMEZ MUNTANÉ 1990, p. 18 ; 2017, p. 30.

²⁰¹⁴ Se traduce literalmente como “Nos apresuramos a la muerte”.

²⁰¹⁵ GÓMEZ MUNTANÉ 1990 ; FRANCO MATA 2002, p. 187.

Mundi de Lotario de Conti²⁰¹⁶, del que depende en gran medida, sin tratarse de una copia literal²⁰¹⁷. Esta canción seguramente estuviera destinada a ser bailada, posiblemente en corro, algunas de las piezas musicales del cancionero del *Llibre Vermell* precisamente incluyen la nota “*ad trepidium rotundum*” o “*a ball redon*”, que significa baile circular²⁰¹⁸. Según Francesca Español²⁰¹⁹, esta composición incluso podría haber estado en relación con la ceremonia de enterramiento de los peregrinos. Por estos motivos, aunque el texto no sea una Danza de la Muerte propiamente dicha, sí podría tratarse de una danza macabra bailada.

La miniatura se ha pintado inmediatamente a continuación de la canción, en el folio 27r. (fig. 232). Consiste en un cadáver en proceso de putrefacción que permanece pasivamente dentro de su sepulcro. Es una imagen de cierta ingenuidad, el cadáver reposa horizontalmente, acusando gran rigidez y simetría. El cuerpo blanco se recorta contra el interior de la sepultura, que es de un color negro que no admite insinuación espacial alguna. El sepulcro es paralelepípedo, decorado con molduras geométricas pero la sensación de profundidad no está lograda del todo.

La composición musical *Ad mortem festinamus* aparece en otros dos códices miniados posteriores²⁰²⁰, datados en torno al segundo cuarto del siglo XV y de origen alemán, conservados uno en la Biblioteca Wellcome de Londres (fig. 181)²⁰²¹ y otro en la Casanatense en Roma (fig. 182)²⁰²². Junto a su análoga en el *Llibre Vermell* y a la notación musical presente en el fresco de Morella (fig. 177), estas son las únicas versiones de esta composición que se conservan²⁰²³. Los dos códices mencionados van acompañados de miniaturas de temática macabra²⁰²⁴ que incluyen una danza en corro en torno a un *transi*²⁰²⁵ y una rueda de la fortuna²⁰²⁶ en la base de la cual se representa un cadáver en su féretro. Estas imágenes son visualmente similares a la momia del *Llibre Vermell*,

²⁰¹⁶ Ya se percató de esta similitud WHYTE 1931, p. 38 y ss. que apuntó, además, que esta parte del *Contemptus Mundi* está inspirada en una de las versiones de la leyenda de los tres vivos y los tres muertos.

²⁰¹⁷ GÓMEZ MUNTANÉ 1990, pp. 56-57 ; 2017, p. 18 compara ambos textos, lo que permite comprobar el alcance de esta supeditación.

²⁰¹⁸ GÓMEZ MUNTANÉ 1990, p. 64. Las danzas que incluyen esta especificación son la número 2 y de la 5 a la 7.

²⁰¹⁹ ESPAÑOL BERTRÁN 1992, p. v.

²⁰²⁰ Estudiados ambos por SAXL 1942.

²⁰²¹ Ms. 49.

²⁰²² Cod. Cas. 1404.

²⁰²³ GÓMEZ MUNTANÉ 2017, p. 94.

²⁰²⁴ Estas imágenes ya se describieron al analizar las pinturas del convento de San Francisco de Morella, *vid. supra*.

²⁰²⁵ Wellcome Ms. 49, fol. 31v y BC Cod. Cas. 1404, fol. 5v respectivamente.

²⁰²⁶ Wellcome Ms. 49, fol. 30v y BC Cod. Cas. 1404, fol. 4v respectivamente.

anterior en datación, aunque no son tan cercanas como para considerar una vinculación directa. Todas ellas debieron inspirarse en uno o varios modelos anteriores, de ahí las similitudes en la iconografía y versos musicales, pero también la lejanía geográfica de su procedencia y sus marcadas diferencias, demasiado significativas como para ser un simple error de copia.

Existieron, a su vez, códices miniados en reinos extrapeninsulares que fueron encargados o adquiridos por comitentes hispanos. De autoría extranjera es el *Libro de Horas de Juana I de Castilla*²⁰²⁷, que presenta en su Oficio de Difuntos un Encuentro de los tres vivos y los tres muertos (fig. 233). Conservado en la *British Library*²⁰²⁸, fue llevado a cabo por Gerard Horenhout y Sanders Bening en Flandes. Parece ser un regalo de bodas de Margarita de Austria²⁰²⁹. La peculiaridad del tema macabro, en este caso, consiste en que dos de los vivos son varones mientras que el tercero es una mujer. La figura femenina se halla en el centro de la composición, montando a caballo a la amazona. La imagen es muy dependiente del Encuentro de los tres vivos y los tres muertos del *Libro de Horas de María de Borgoña* (fig. 30)²⁰³⁰. En este códice, el Encuentro también se representa a folio completo y uno de los tres vivos es una mujer, siendo la composición prácticamente idéntica. La mujer protagonista de esta imagen anterior lleva un tocado cónico, similar al que viste la propia María de Borgoña en algunos de sus retratos, por lo que todo parece indicar que los artífices representaron a la hija de Carlos el Temerario como integrante del Encuentro. El personaje femenino del Oficio de Difuntos de Juana de Castilla, por su parte, lleva un tocado distinto, correspondiente con el que lleva Juana en sus retratos, lo que apunta a que, también en este caso, la imagen femenina se trata de un retrato de la destinataria del libro.

Otro códice de autoría extranjera es el llamado *Libro de Horas de Carlos V*²⁰³¹, que fue redescubierto en la catedral de Toledo en 1868. No existe evidencia documental alguna que demuestre que el objeto estuvo en la biblioteca del emperador, aunque no se debe descartar esta opción por completo²⁰³². La primera página del libro es la que explica que el objeto perteneció al monarca, sin embargo, es probable que no sea un documento veraz, sino un añadido posterior con

²⁰²⁷ Sobre este códice, *vid.* MCKENDRICK, KÖNIG 2016.

²⁰²⁸ BL Add. MS. 35313, fol. 158v.

²⁰²⁹ GONZÁLEZ ZYMLA 2019, p. 3.

²⁰³⁰ Berlin, Kupferstichkabinett-SMPK, MS 78 B 12, fol. 220v. Sobre el tema macabro en este códice, *vid.* SCHRYVER, UNTERKIRCHER 1993.

²⁰³¹ BNE Vitr. 24/3.

²⁰³² DOCAMPO CAPILLA, GRAS 2018, p. 29.

objeto de aumentar artificialmente el precio de la pieza. Sea como fuere, se trata de una obra de extraordinaria riqueza, que contiene más de mil doscientas miniaturas. Parece que el códice fue llevado a cabo en Francia, a juzgar por los santos incluidos en el texto, así como ciertos aspectos formales de su decoración miniada. Acusa la mano de numerosos miniaturistas, hecho que no sorprende teniendo en cuenta la cantidad de iluminaciones que lo decoran. Entre ellos, fue el conocido como maestro de Martainville el que más miniaturas llevó a cabo²⁰³³. Se repite en varias figuraciones a lo largo de todo el códice un mismo personaje ataviado con bonete de doctor, que se incluye, entre otras escenas, en la Danza de la Muerte. Cabe la posibilidad de que se trate del patrocinador original de la pieza o de la persona encargada de idear su complejo programa iconográfico²⁰³⁴. El Oficio de Difuntos, en el que se insertan las imágenes macabras, se decora con una plétora de temas iconográficos —Vida de Job, Encuentro de los tres vivos y los tres muertos (fig. 234), Danza Macabra (fig. 235), Vida del Anticristo, Apocalipsis y Juicio Final— que le confieren un gran interés. De entre los dos temas macabros, destaca, por su extensión, la Danza (fig. 235). Abarca los márgenes de los folios 220v a 242r e incluye 28 hombres, un niño y 14 mujeres que son llevados por la Muerte, incluyendo en cada pareja algunos versos alusivos al personaje vivo en cuestión. La Danza Macabra se inicia, además, con una imagen de Dios entregando sus flechas a la Muerte. Se trata de una de las danzas macabras más extensas conservadas en miniatura. El Encuentro de los tres vivos y los tres muertos, por otro lado, se representa a doble página. Responde a la tipología híbrida, como es habitual en las imágenes tardías de este tema. A la izquierda, los tres muertos, que están en pie, increpan a los vivos. Estos, enfrentados a los muertos y montados en sus cabalgaduras, se muestran despavoridos. Los halcones emprenden el vuelo y los lebreles saltan en primer término. En el extremo izquierdo de la composición, se aprecia la figura del ermitaño en un chamizo. La escena transcurre en un cruce de caminos.

La Biblioteca Nacional²⁰³⁵ custodia también un valioso códice de los *Triunfos* de Petrarca, ricamente decorado con miniaturas florentinas de estilo plenamente renacentista. La imagen que representa el Triunfo de la Muerte²⁰³⁶ consiste en un carro tirado por bueyes negros que pisan sobre cadáveres de personajes masculinos y femeninos (fig. 236). Sobre el carro, una serie de personajes de

²⁰³³ DOCAMPO CAPILLA, GRAS 2018, p. 61.

²⁰³⁴ DOCAMPO CAPILLA, GRAS 2018, p. 31 y ss.

²⁰³⁵ BNE MS. Vitr. 22-1.

²⁰³⁶ Fol. 166v.

distintos estamentos se disponen en dos registros: en el superior las altas dignidades religiosas y laicas, y, en el inferior, personajes comunes de ambos sexos y distintas edades. El carro se remata con la figura de la Muerte personificada alzada sobre un podio de planta circular. Viste una túnica negra hecha jirones y porta una guadaña. La pieza fue encargada por Federico de Montefeltro. En una nota en el propio texto se dice que en 1503 la pieza fue adquirida en Venecia por Gonzalo Ruiz de Figueroa, momento en que llegó a la Península Ibérica.

Se conservan también algunos códices con miniaturas macabras de carácter marginal, donde la imagen macabra se limita a la representación de una calavera. El más relevante de estos códices es quizá el *Libro de Horas de María de Navarra*, custodiado en la Biblioteca Marciana de Venecia²⁰³⁷. Fue encargado, según parece, por Pedro IV el Ceremonioso para su esposa, María de Navarra, como regalo de bodas o con motivo de su embarazo. A través de la documentación alusiva a los pagos hechos al artífice, se deduce que el trabajo comenzó a mediados del año 1340, prolongándose quizá hasta 1341²⁰³⁸. No cabe duda de que el códice estaba finalizado en 1342, cuando el monarca pidió por correspondencia a la dueña que se lo enviase. Esta misma carta identifica al autor como Ferrer Bassa²⁰³⁹. Joaquín Yarza²⁰⁴⁰ advirtió que el Oficio de Difuntos²⁰⁴¹ de este códice sigue un orden distinto del habitual: se inicia con *maitines* y *laudes* y termina con *vísperas*, cuando suele ser a la inversa. La autora propuso que esta particularidad pudiera estar en relación con los ritos funerarios de la Corona de Aragón, que comienzan por la mañana, en lugar de por la tarde, como ocurre en Castilla. En este códice, el mencionado Oficio²⁰⁴² no ofrece una imagen de temática macabra, sino que se ha optado por representar dos escenas superpuestas de las exequias. El tema macabro se encuentra en otro folio, perteneciente también a este Oficio, pero decorado solo de manera parcial²⁰⁴³, que puede atribuirse a los Bassa²⁰⁴⁴. En la letra inicial, se representa a María de Navarra arrodillada, orando ante este mismo Libro de Horas (fig. 237). En la esquina superior, aparece la figura de Dios, que emerge de la boca de la reina en una suerte de nube. La parte inferior del folio

²⁰³⁷ Ms. Lat. I. 104/12640. Reproducido en MOLEIRO 1996.

²⁰³⁸ MOLEIRO 1996, p. 129 y s.

²⁰³⁹ Josefa Arnall interpretó correctamente este documento que ya había sido sacado a la luz antes, como expresa MOLEIRO 1996.

²⁰⁴⁰ YARZA LUACES 1994 Recogido por MOLEIRO 1996, p. 240.

²⁰⁴¹ Analizado por MOLEIRO 1996, p. 239 y ss.

²⁰⁴² Fol. 301v. Reproducido en MOLEIRO 1996, p. 242.

²⁰⁴³ Se trata del fol. 342. Reproducido en MOLEIRO 1996, p. 244.

²⁰⁴⁴ MOLEIRO 1996, p. 143.

presenta a un fraile en meditación. La decoración marginal es vegetal e incluye dos rostros humanos y una calavera con huesos. Aunque se trata de una representación muy sintética, resulta excepcional por su temprana datación.

El *Libro de Horas de Juan Rodríguez de Fonseca*²⁰⁴⁵ también presenta decoración marginal de calaveras. Rodríguez de Fonseca, obispo de Córdoba y Palencia y arzobispo de Toledo, adquirió un Libro de Horas procedente de Países Bajos datado en torno a 1400, cuyo Oficio de Difuntos se decora a página completa con la escena de la Resurrección de Lázaro, temática habitual. En el desarrollado margen, no obstante, se representa una calavera que aporta el componente macabro (fig. 238). Se trata de una imagen de gran tamaño y realismo. A pesar de tratarse de una miniatura marginal, su desarrollo espacial le aporta gran protagonismo dentro del tema iconográfico.

Las calaveras también se emplean como elemento decorativo en códices de autoría hispana, como es el caso de un Libro de Horas catalán conservado desde 1960 en el Museo Nacional de Estocolmo²⁰⁴⁶. Procede, con bastante probabilidad, del Monasterio de San Cugat del Vallés. Sus miniaturas son de varias manos distintas, una de las cuales se puede vincular con el Breviario del Rey Martín²⁰⁴⁷. Una inicial en el folio 171 muestra dos calaveras mirando hacia lados opuestos (fig. 239).

Una miniatura semejante, de tamaño muy reducido se conserva en el aparato jurídico de G. Montelugduno custodiado en el Archivo de la Corona de Aragón²⁰⁴⁸. Se trata de una calavera de tamaño minúsculo miniada dentro de una letra inicial (fig. 240). Resulta interesante la inclusión de esta iconografía en un documento de carácter administrativo y no religioso o sapiencial, como es frecuente. En este contexto, también hay decoración de este tipo en los *Libros de Comptos* de Navarra, documentos de naturaleza absolutamente pragmática. Por último, aunque no se trata de una imagen de temática macabra propiamente dicha, vale la pena mencionar una miniatura procedente de los privilegios de los Reyes de Mallorca que incluye una danza de personajes de diferentes estamentos sociales, aunque adolece de la presencia de la Muerte. Se trata de una representación interesante, ya que apunta hacia la existencia de temas iconográficos macabros en las Islas Baleares, región de la que, por desgracia, no han llegado piezas hasta nuestros días.

²⁰⁴⁵ Conservado en la Biblioteca del Seminario de San Carlos en Zaragoza con el número de inventario LXXVI. La miniatura que corresponde al Oficio de Difuntos se halla en el folio 132v.

²⁰⁴⁶ MS k792, la imagen macabra se halla en el folio 171.

²⁰⁴⁷ AINAUD DE LASARTE 1960.

²⁰⁴⁸ Archivo de la Corona de Aragón, aparato jurídico, fol. 109.

Existen numerosos códices miniados con componente macabro que, aunque su realización coincide cronológicamente con el periodo que abarca este estudio, no llegaron a la Península Ibérica sino siglos después y, por tanto, no obedecen a un encargo medieval hispano. Vale la pena, no obstante, nombrar algunos de ellos, ya que en ocasiones se han estudiado junto al arte macabro peninsular a pesar de su llegada tardía.

En su estudio sobre el arte macabro, Francesca Español incluyó dos Libros de Horas que llegaron a España con posterioridad. El primer de ellos se custodia en el Museo Episcopal de Vic y se conoce como el *Libro de Horas del obispo Morgades*²⁰⁴⁹. Su núcleo textual pertenece a un Libro de Horas elaborado en Flandes en el siglo XVI al que se añadieron, en el siglo XIX, tres series de ilustraciones independientes, entre las que se encuentra una miniatura de Rafael Destorrents que representa a san Juan Evangelista. El resto de las imágenes son flamencas, incluyendo el tema macabro²⁰⁵⁰. El otro, se halla en la Biblioteca Nacional²⁰⁵¹ y se conoce como *Libro de Horas de Carlos VIII*. Inusualmente, el códice incluye poemas profanos dedicados a los placeres de la vida y la inevitabilidad de la muerte. Su Oficio de Difuntos se decora con dos miniaturas que hacen pareja. La primera muestra a dos jóvenes desnudos que sostienen conjuntamente una flor de tamaño desmesurado por encima de sus cabezas. La otra imagen representa a dos cadáveres en similar posición, sosteniendo un estandarte con tres calaveras y dos tibias cruzadas. Parece ser que este objeto llegó a la Península como un obsequio de Luis XIII a alguna personalidad española desconocida y pasó de colección a colección hasta ingresar en la Biblioteca Real en 1708.

Otro de estos códices es el conocido como las *Horas de Guillaume Rolin*²⁰⁵². La representación macabra se halla en el folio 231v, se trata de una grisalla que representa a la Muerte como cadáver putrefacto llevando su mortaja a modo de estola. Conserva aún mechones de pelo adheridos a la base del cráneo. Este Libro de Horas procede de la colección Izquierdo reunida por Godoy. La biblioteca de El Escorial custodia otro ejemplar de estas características. Se trata de un Libro de Horas miniado cuyas imágenes remiten a un taller flamenco, sin embargo, el códice contiene algunos textos devocionales en francés. Aunque se desconoce su procedencia, estos datos parecen apuntar a que se creó en Flandes para un comitente francés y su llegada a la Península fue

²⁰⁴⁹ Ms. 88.

²⁰⁵⁰ Vid. PLANAS BADENAS 2000 ; 2015, p. 81.

²⁰⁵¹ Ms. Vit. 24-1.

²⁰⁵² RES/149.

posterior. El código presenta dos representaciones macabras. De una parte, incluye una representación de la Muerte en grisalla a página entera²⁰⁵³. Sus atributos son un ataúd y una pala. En torno a su cuerpo se enrosca una larga cartela sin inscripción alguna. Del ataúd se agarra una suerte de demonio con pechos femeninos que se arrastra por el suelo. El margen del folio se decora con escenas de menor tamaño, también en grisalla, representando a demonios interactuando con ángeles y almas orantes. En la parte baja del margen, se representa una Danza Macabra masculina en la que se alternan vivos y muertos. Por otra parte, en el margen historiado del folio 97r, entre la decoración vegetal, aparece un fraile tonsurado cuyos brazos están encadenados con los de sendos cadáveres momificados que presentan el vientre abierto como es frecuente. Uno de ellos gesticula, en actitud de diálogo, con el clérigo, mientras que el otro porta una pala y su postura remite al baile. Adelantado de este trío, se representa un tercer cadáver muy similar a los anteriores, que porta un ataúd y una flecha de tamaño desmesurado, y que parece conducir a los otros tres.

Jaime Moraleda Moraleda²⁰⁵⁴ hizo un estudio sobre el tema de la muerte en los Libros de Horas de la Catedral de Toledo. Como expresa el autor, todos estos códigos fueron a parar a la catedral toledana gracias a una donación del cardenal Francisco Javier Zelada (1717-1801), que fue secretario del papa Pío VI y bibliotecario del Vaticano, que adquirió los ejemplares en Roma. Las miniaturas aportadas por Moraleda incluyen, sobre todo, representaciones de cráneos²⁰⁵⁵ pero también hay entre ellas dos Encuentros de los tres vivos y los tres muertos²⁰⁵⁶. El autor aporta dos imágenes de la Muerte dentro de una letra inicial que se insertan en el abanico cronológico del presente estudio. La calavera hallada en el manuscrito 34.10²⁰⁵⁷ muestra la representación del busto de una momia de tres cuartos que se recorta sobre un fondo ornamental. La del código 34.54²⁰⁵⁸, en cambio, es una calavera que reposa sobre lo que parece un sepulcro. Una serpiente sale de su boca. Más interesantes desde el punto de vista iconográfico, son los dos libros de horas que incluyen el tema macabro del Encuentro de los tres vivos y los tres muertos. El código 34.19²⁰⁵⁹ se trata de un encuentro híbrido, como es habitual en las imágenes tardías. Los tres vivos, dos barbados y uno

²⁰⁵³ Fol. 135v.

²⁰⁵⁴ MORALEDA MORALEDA 2011. También se refirió a algunos de los códigos en MORALEDA MORALEDA 2011.

²⁰⁵⁵ MORALEDA MORALEDA 2011, p. láms. 1, 2, 3 y 5.

²⁰⁵⁶ MORALEDA MORALEDA 2011, p. láms. 6 y 7.

²⁰⁵⁷ Ms. 34.10, fol. 150r. Reproducido en MORALEDA MORALEDA 2019, p. 326.

²⁰⁵⁸ Ms. 34.54, fols. 121v y 122r. Reproducido en MORALEDA MORALEDA 2011, p. 327.

²⁰⁵⁹ Folio no aportado por el autor. Reproducido en MORALEDA MORALEDA 2011, p. 330.

imberbe, aparecen en primer término, acompañados de varios pajes. Visten con extraordinaria riqueza y observan los tres cadáveres en sus sepulcros que yacen en el suelo. El ermitaño se encuentra en el extremo de la imagen, señalando a los féretros abiertos. El Encuentro del código Res. 23²⁰⁶⁰ es más moderno, lo que queda evidenciado por la vestimenta de los personajes. Los cadáveres son muy activos, persiguiendo a los vivos con largas flechas, llegando a abatir a uno de los jinetes en primer término.

Con la llegada de la imprenta, las imágenes macabras se multiplicaron gracias a la popularización de las técnicas de estampación. De la imprenta de Pablo Hurus, de origen germánico pero afincado en Zaragoza, se conserva una xilografía de temática macabra que muestra a una representación de la Muerte personificada a folio completo²⁰⁶¹ que ilustra un Cordial (fig. 241)²⁰⁶². Se trata de una Muerte sepulturera, ya que porta un ataúd marcado con una cruz bajo el brazo derecho. En la mano contraria, lleva una larga flecha que sostiene con la punta hacia abajo. El suelo que pisa está cuajado de cráneos cuyos tocados remiten a distintos estamentos sociales, entre ellos se puede distinguir una calavera con una triple tiara papal, un tocado cardenalicio, una mitra obispal, dos cráneos tonsurados, varios con coronas y uno con una larga cabellera, aludiendo sin duda a un cadáver femenino. Esta misma imagen se halla también en el incunable *Libro del Anticristo* del impresor Fadrique Biel de Basilea (fig. 242)²⁰⁶³. Es sabido que los impresores a menudo se intercambiaban los tacos xilográficos, sin embargo, algunas ligerísimas diferencias entre esta estampa y la de Pablo Hurus, no achacables a la aplicación de la tinta, hacen pensar que el artífice copió el taco de los impresores de Zaragoza, práctica, por otra parte, bastante común. Este mismo incunable de Fadrique Biel contiene otra imagen de naturaleza macabra, de calidad indudablemente inferior a la anterior (fig. 243). La imagen representa a cuatro cadáveres saliendo de sus sepulcros. Los cadáveres son muy sinópticos, carecen del detalle de la imagen de Pablo Hurus. Los cráneos son abombados y las sonrisas arquetípicas, carentes por completo de realismo anatómico.

²⁰⁶⁰ Folio no aportado por el autor. Reproducido en MORALEDA MORALEDA 2011, p. 331.

²⁰⁶¹ DOMÍNGUEZ BORDONA, AINAUD DE LASARTE 1958 ; GONZÁLEZ MONTAÑÉS 2002, p. 518, nota 136.

²⁰⁶² *Cordiale quattuor novissimorum*. Español, BNE Inc 522, fol. s.n. La xilografía se repite dos veces en el mismo código.

²⁰⁶³ Se trata del *Antichristus et quindecim signa*, BNE Inc 543, fol. s.n.

Una imagen similar a la xilografía de la Muerte de Hurus se puede hallar en un incunable posterior, datado en 1600²⁰⁶⁴. El texto incluye pocas xilografías y todas ellas son de un gusto clasicista más propio de su fecha de ejecución. Sin embargo, el vuelto de uno de los folios muestra una representación de la Muerte que remite a las xilografías analizadas previamente (fig. 244). Representa un cadáver putrefacto sosteniendo un ataúd marcado con una cruz bajo un brazo derecho y lleva una larga flecha en el izquierdo, apuntando hacia abajo, lo mismo que la representación del Cordial. La imagen de la Muerte no parece estar directamente copiada de la analizada anteriormente, pues es más esquemática y su canon es mucho más achatado. Su calidad es ostensiblemente inferior. En lugar de tener una serpiente enroscada en la pierna, la serpiente sale, en este caso, de la boca del esqueleto. Aunque las diferencias entre ambas xilografías impidan establecer una relación directa, las similitudes iconográficas y el estilo retardatario apuntan a que se trata de un taco xilográfico anterior al resto de estampas del libro, acaso de finales del siglo XV o principios del XVI, que, por un motivo u otro, se insertó en un texto posterior.

También se plasmó en estampa el tema de la Danza Macabra. En 1497, Pere Miquel Carbonell (1437-1517) publicó en catalán una traducción de la *Danse Macabre*²⁰⁶⁵, obra de un clérigo perteneciente al círculo de amigos de Gerson²⁰⁶⁶. Esta danza sigue el modelo francés y muestra a los 30 personajes de la *Danse Macabre* de 1485, copiando versos enteros del modelo. Añade, no obstante, cinco personajes al texto original: la doncella, el monje, la viuda, la casada y el notario. Ilustran el texto cinco xilografías, la primera de las cuales representa a cinco esqueletos bailando; la segunda, copia un grabado de Guyot Marchand, incluyendo un médico y un enamorado; la tercera, es un enterramiento en un cementerio; la cuarta, muestra a un rey muerto reducido a su esqueleto y la última muestra a dos religiosas que rezan sobre una tumba abierta mientras la Muerte hace huir a dos caballeros²⁰⁶⁷.

Más desarrollada es la danza impresa por Philippe Pigouchet para Simón Vostre²⁰⁶⁸. Se trata de una danza macabra cuyas escenas se desarrollan en los márgenes, sobreponiéndose tres parejas de

²⁰⁶⁴ El ejemplar de Biblioteca de la Universidad de Santiago aparece reproducido en el catálogo de la exposición *Speculum Humanae Vitae*, MOSQUERA COBIAN 1997, fig. 43.

²⁰⁶⁵ Archivo de la Corona de Aragón, Ms. Ms. Miscel·lània, 26.

²⁰⁶⁶ FRANCO MATA 2002, p. 194.

²⁰⁶⁷ FRANCO MATA 2002, p. 194.

²⁰⁶⁸ En la Biblioteca Nacional se conservan algunos códices decorados con los mencionados grabados, se trata de los textos con signatura BNE INC/850 y R/ 8153, fol. 51 y ss. El texto fue objeto de la tesis doctoral REID 1974.

vivo y muerto en el borde exterior de cada folio (fig. 245). Los personajes son un total de treinta figuras masculinas y treinta y seis femeninas, por lo que decoran veintidós márgenes. Los personajes vivos están tomados de la Danse Macabre de Guyot Marchand, indudable inspiración para este texto y sus imágenes. No obstante, no se trata de una copia literal. Las figuras de la danza de Pigouchet poseen un canon más achatado y una línea de contorno más gruesa, llenando por completo el espacio disponible. Este *horror vacui* no sacrifica, sin embargo, la calidad de las estampas, ya que los personajes son dinámicos y expresivos, de movimientos fluidos.

Con este mismo tema se ilustra un incunable muy esquivo, impreso hacia 1495 en París por Johannes Philippo de Kreuznach, para uso de alguna iglesia española²⁰⁶⁹, lo que se deduce del texto en castellano que, según las descripciones, introduce el libro²⁰⁷⁰. Contiene textos alusivos a la danza macabra y numerosas ilustraciones y borduras en las que aparecen escenas de la Danza de la Muerte. El único ejemplar del que se tiene noticia está en Francfort y se conoce gracias a la descripción somera que de él hizo el anticuario J. Baer²⁰⁷¹. Debieron circular varias copias de este texto con sus xilografías, quizá pudieron aportar el modelo para alguna de las danzas que conservamos. Sin embargo, la obra está en la actualidad en paradero desconocido, después de una búsqueda intensiva, Manuel Cecilio Díaz²⁰⁷² no consiguió localizar el libro. Sí se conservan danzas de la muerte con el mismo texto, pero todas ellas carecen de contenido figurativo²⁰⁷³.

Por último, en la Biblioteca Nacional se conserva un aguafuerte anónimo que representa un Árbol de la Vanidad (fig. 246)²⁰⁷⁴. Resulta similar al grabado del mismo tema del Maestro de las Banderolas que incluye varias representaciones macabras en un solo folio. A pesar de su autoría extranjera, copias de esta imagen debieron difundirse por la Península Ibérica en los últimos siglos de la Edad Media, ya que parece ser que ejerció influencia sobre ciertas imágenes macabras peninsulares, como se ha expresado en capítulos anteriores. El Árbol de la Vanidad brota de una embarcación, que navega en un mar en el que flotan cadáveres cubiertos de flechas. La Muerte permanece en tierra, es

²⁰⁶⁹ *Officium beatae Mariae virginis secundum usum Romanae ecclesiae*.

²⁰⁷⁰ DÍAZ Y DÍAZ 1972.

²⁰⁷¹ Se trata del *Catálogo de Manuscritos Incunables Xilográficos y Tipográficos* de 1921, que me ha resultado imposible localizar.

²⁰⁷² DÍAZ Y DÍAZ 1972.

²⁰⁷³ DÍAZ Y DÍAZ 1972. Menciona también este incunable GONZÁLEZ MONTAÑÉS 2002, p. 516, que tampoco pudo localizarlo.

²⁰⁷⁴ BNE INVENT/42369.

de un tamaño muy superior al del resto de figuras y lanza flechas a los personajes que se disponen en el árbol, divididos en cuatro registros diferenciados. Uno de los vivos se representa precipitándose hacia el agua. Dos ratas de enorme tamaño muerden la base del tronco. La propia Biblioteca Nacional ofrece una datación aproximada de esta pieza en el siglo XV, atribuyendo esta imagen a un grabador español.

Otras obras

El presente estudio se ha limitado cronológicamente a aquellas obras datadas entre 1300 y 1530 así como aquellas que contienen elementos macabros que afectan a su programa iconográfico de manera sustancial. Se han excluido aquellas representaciones macabras que trascienden la horquilla cronológica abarcada, así como las representaciones de otros temas iconográficos que incluyan, en ocasiones, la presencia de un elemento macabro, como es el caso de la calavera que tan a menudo acompaña las escenas de la Crucifixión. Tampoco se han analizado las calaveras que aparecen aisladas, exceptuando ciertos ejemplos en que se ha considerado que estas modifican sustancialmente el sentido del conjunto programático al que pertenecen. Al margen de esta limitación, se ha considerado oportuno hacer una selección obras que, no encajando en los criterios del análisis por cronología o por temática, deben ser tenidas en cuenta en el contexto del arte macabro de los reinos hispanos peninsulares. En ningún caso se trata de una relación exhaustiva, sino que debe considerarse un acercamiento preliminar susceptible de ser ampliado cuantitativa y cualitativamente.

Se conservan numerosas representaciones de calaveras aisladas insertas en obras muy diversas. Por sus particularidades y especial interés se han seleccionado algunos ejemplos que demuestran la variedad representativa que ofrece esta tipología. Una de estas obras de naturaleza macabra es la reja del sepulcro de Diego de Anaya Maldonado en la Catedral Vieja de Salamanca (fig. 251)²⁰⁷⁵. Anaya ostentó la dignidad de obispo sucesivamente en Orense, Salamanca y Cuenca y llegó a ser arzobispo de Sevilla, aunque fue destituido por apoyar a Benedicto XIII en el contexto del Cisma. Hizo testamento en 1437, mismo año de su muerte, y expresó su voluntad de ser enterrado en el claustro de la Catedral de Salamanca.

Su sepulcro conserva aún restos de policromía. Muestra al yacente vivo, revestido de pontifical, con los ojos abiertos. Porta el báculo en la mano derecha y en la izquierda un libro abierto hacia el espectador. El sepulcro no tiene epitafio, lo que puede indicar que fue encargado antes de su muerte. Los pliegues de las vestiduras del finado caen hacia los pies, no hacia el suelo, dotando a la imagen de cierta rigidez. El sepulcro se complementa con la representación de un lobo, un perro y

²⁰⁷⁵ DURÁN I SAMPERE, AINAUD DE LASARTE 1956 ; CENDÓN FERNÁNDEZ 2003.

un conejo a los pies, quizá con sentido alegórico en relación con las virtudes que adornaban al fallecido. Rodea el sepulcro una reja rematada con representaciones de centauros. Posee calaveras en los pilares de los cuatro extremos, así como otras de pequeño tamaño en la cenefa decorativa que recorre la parte superior. En este caso, las calaveras pueden constituir un arrepentimiento por la vida disoluta que llevó el finado antes de convertirse en hombre de religión, habiendo tenido dos hijos fuera del matrimonio. También podían servir de advertencia para los estudiantes que asistían a clase en la capilla, que fue utilizada como aula²⁰⁷⁶.

La fachada de la llamada Casa de las Muertes (fig. 252) recibe su nombre de las cuatro calaveras que decoran su fachada, situadas en las parejas de ménsulas sobre las que se apoyan los vanos. Se la conoce por este nombre al menos desde 1660, cuando aparece así nombrada en la documentación²⁰⁷⁷. Se trata de una obra del arquitecto Juan de Álava, pero se ignora a quién pertenecía. La fachada conserva cuatro medallones, dos de ellos tallados con retratos masculinos y dos con retratos femeninos, en lugar de una única pareja como es habitual. Esto ha llevado a algunos especialistas a considerar que pudieron vivir en ella dos familias. El escudo que se observa en la fachada es el mismo que se encuentra en una casa de la calle del Clavel en la misma ciudad, pero permanece sin identificar²⁰⁷⁸.

Otra obra en la que participó Juan de Álava es la fachada de la Catedral Nueva de Plasencia, de estilo plateresco, junto a Alonso de Covarrubias, Diego de Siloé y Rodrigo Gil de Hontañón, que fue finalizada en 1558²⁰⁷⁹, rebasando ya la cronología del presente estudio. Entre dos de las pilastras que articulan la fachada se halla un medallón con una imagen macabra (fig. 253). Se trata de una representación en busto de un esqueleto de perfil numismático. Porta una guadaña en la mano izquierda, más adelantada, y una pala en la derecha. Aúna la tipología de la Muerte segadora de vidas con la Muerte enterradora, igual que la pintura de Santa María de Cuiña (fig. 202), constituyendo una pervivencia de la tipología medieval.

Aparte de las obras macabras conservadas, se tiene noticia, a través de documentación de índole diversa, de otras obras de esta temática que no han llegado a nuestros días. Se trata, en muchos casos, de obras de arte mueble, cuyas dimensiones y soporte han facilitado su desaparición. La

²⁰⁷⁶ BERRIOCHOA SÁNCHEZ-MORENO 1986, p. 118.

²⁰⁷⁷ ÁLVAREZ VILLAR 1967, pp. 39-40.

²⁰⁷⁸ JIMÉNEZ RODRÍGUEZ 1983, pp. 79-80.

²⁰⁷⁹ CASTRO SANTAMARÍA 1994b.

extensión de las menciones y descripciones de estas varía mucho, aunque en la mayoría de los casos son tan breves que se desconoce su cronología, autoría e incluso iconografía. Cabe detenerse en ellas, no obstante, ya que permiten intuir que el panorama macabro en las artes plásticas era más variado de lo que las piezas conservadas permiten colegir. No se mencionarán aquí las danzas de la muerte del convento de Santa Eulalia en Pamplona, debido a la extraordinariamente rica descripción que de ellas se conserva, lo que ha permitido estudiarlas en más profundidad y en conjunto con el resto de los ejemplos macabros conservados.

Quizá la referencia a una obra macabra de mayor importancia sea la que se halla en el *Corbacho* del arcipreste de Talavera²⁰⁸⁰: “Asy que non diga ninguno: ‘Yo vi la muerte en figura de muger, en figura de cuerpo de ome, y que fablava con los reyes y etc., como pintada está en León, que aquello es fección natural contra natura...’”²⁰⁸¹. Se trata de una mención muy escueta, pero de este breve fragmento se puede extraer información relevante. Es evidente que el autor se refiere a una imagen de la muerte pintada en León, aunque no menciona el edificio en el que esta se encuentra. Parece tratarse de una pintura bien conocida, por la familiaridad con la que el arcipreste habla de ella, dando por sentado que el espectador la conoce²⁰⁸². Esto ha llevado a González Montañés a considerar que la imagen pudiera proceder de la propia Catedral de León, por ser el edificio más emblemático de la ciudad²⁰⁸³. Martínez Gil, por su parte, consideró que la imagen podía proceder de la Capilla de Quiñones en la Real Colegiata de San Isidoro²⁰⁸⁴. Ángela Franco, sin embargo, propuso que la danza podía proceder del convento de San Francisco, seguramente de su claustro²⁰⁸⁵, por la relación de esta orden religiosa con el arte macabro.

En cuanto a la datación, en el propio texto se indica que el arcipreste lo terminó de escribir en 1438, fecha que resulta verosímil, ya que el autor goza de credibilidad por incluir en el texto un buen número de episodios verídicos que se han podido comprobar²⁰⁸⁶. Si se da credibilidad a esta fecha, sin embargo, entonces la danza de la que habla el autor debía ser una de las más antiguas conservadas²⁰⁸⁷. Esta datación descarta que la imagen se trate de la que pintó Nicolás Francés en el

²⁰⁸⁰ *Corbacho*, media parte, cap. 2.

²⁰⁸¹ GERLI 1979, p. 246

²⁰⁸² FRANCO MATA 1998, p. 524

²⁰⁸³ GONZÁLEZ MONTAÑÉS 2002, p. 510

²⁰⁸⁴ MARTÍNEZ GIL 1996

²⁰⁸⁵ FRANCO MATA 2002, p. 201

²⁰⁸⁶ ESPAÑOL BERTRÁN 1984, pp. 73-74

²⁰⁸⁷ ESPAÑOL BERTRÁN 1984, p. 74

claustro catedralicio, cuyo encargo comenzó décadas más tarde, a no ser que se considere esta danza como una pintura anterior a todas las demás del conjunto. Ángela Franco no descartó, sin embargo, que la danza descrita en el *Corbacho* pudiera ser de mano del mismo Nicolás Francés, activo en León entre 1434 y 1468²⁰⁸⁸. Se trataría de una pintura muy temprana en su producción. Al tratarse de una mención espontánea, el autor no da una descripción de la pintura. González Montañés considera que otro pasaje del mismo texto, aunque no directamente relacionado con la Muerte, evoca una imagen macabra que quizá sugiera la representación de una Muerte iconográfica²⁰⁸⁹. Se trata de una descripción que hace el arcipreste de Talavera de una mujer envidiosa: “más negra es que un diablo, flaca que no parece sino a la muerte; sus cabellos negros como la pez, y bien crespilllos; ...los pechos todos huesos, las tetas largas como de cabra... las piernas muy delgadas parecen de cigüeña...”²⁰⁹⁰.

Palomino²⁰⁹¹ y Ceán Bermúdez²⁰⁹² describieron también una imagen de la Muerte tallada en madera con una guadaña como atributo, en el monasterio de San Francisco de Zamora, que el primer autor atribuyó a Gaspar Becerra. De este mismo monasterio procede la escultura en madera que representa el mismo tema, esculpida por Gil de Ronza para la capilla del deán Diego Vázquez de Cepeda (fig. 126). Podría tratarse de la misma imagen, siendo la atribución un error. Sin embargo, la escultura que nos ha llegado lleva un cuerno en lugar de una guadaña. Si la talla descrita es un objeto distinto, cabe preguntarse si se trata de una imagen medieval o ya de la Edad Moderna, la atribución a Becerra parece indicar lo segundo.

Conocemos también la existencia de dos tablas pintadas en 1342 por un ermitaño de Montserrat llamado Antoni de Verins para el rey Pedro el Ceremonioso, de las cuales tenemos constancia gracias a inventarios²⁰⁹³. Estas tablas representaban los *Arma Christi* y la “*figura de la mort*”. Acaso pudiera tratarse de un retablo portátil u otro objeto de devoción privada. Estas piezas fueron aceptadas de manera calurosa por el monarca que felicitó al ermitaño por sus habilidades. Si la figura de la muerte se trata de una imagen macabra, sería entonces un ejemplo muy temprano en la Península. Es tentador imaginar que la pintura pudiera estar en relación con la miniatura del *Llibre Vermell* (fig. 232), por la cercanía geográfica y cronológica. Sin embargo, la brevedad de la mención

²⁰⁸⁸ FRANCO MATA 1998, p. 524 ; 2002, p. 202

²⁰⁸⁹ GONZÁLEZ MONTAÑÉS 2002, p. 510.

²⁰⁹⁰ *Corbacho*, Parte II, cap. 4.

²⁰⁹¹ PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO 1797, p. 365.

²⁰⁹² CEÁN BERMÚDEZ 1800, p. 113.

²⁰⁹³ ESPAÑOL BERTRÁN 1992, p. 10 ; GONZÁLEZ MONTAÑÉS 2002, p. 518.

no permite descartar que sea una iconografía distinta, como un yacente, una escena de funeral o una personificación de la Muerte en forma de persona viva.

De la misma falta de datos adolecen un “*drap en lo qual era pintada la Mort*”²⁰⁹⁴ conocido a través de un inventario mallorquín y una “*tela en que está pintat un home y una dona ab la mort de una part y de l’altre un vell barbat, cosa de Flandes ya usada y bella*”²⁰⁹⁵. En ambos casos, se trata de telas pintadas, soporte en el que no se han conservado otras representaciones macabras, lo que no sorprende teniendo en cuenta su fragilidad. El *drap* data del siglo XV²⁰⁹⁶, mientras que la segunda tela se menciona en un documento de principios del siglo XVI, pero resulta imposible conocer la datación de la tela. La iconografía de este segundo paño, con “*un home y una dona ab la mort*”, resulta interesante, podría aludir a Adán y Eva o tratarse de una imagen moralizante, en la que la Muerte advierte contra el pecado y recuerda la naturaleza pasajera de la belleza y la juventud. Al igual que las tablas de *Los amantes muertos* (figs. 13 y 14), podría tratarse de un regalo de bodas.

También se conocen por inventarios dos cabezas de la muerte en oro esmaltado en blanco y “una cabeça de marfil de una dama muerta” del joyero de Juana I de Castilla²⁰⁹⁷. Existen numerosos ejemplos del ámbito internacional de objetos suntuarios en forma de cráneo, se trata de *memento mori* de extraordinaria riqueza, pero no se ha conservado ninguno en la Península Ibérica. Es posible que las dos cabezas fueran simplemente lujosos objetos devocionales, aunque también podría tratarse de cuentas de rosario, anillos u otras piezas de joyería.

Se conoce también una xilografía inserta en un libro del siglo XIX realizada sin duda con un taco xilográfico de finales del siglo XV, probablemente de procedencia francesa. Representa el tema macabro del Encuentro de los tres vivos y los tres muertos. Desgraciadamente, es imposible saber en qué momento llegó este objeto a la Península Ibérica. Su iconografía no parece haber ejercido influencia sobre ninguno de los Encuentros hispanos conservados.

Especialmente dramática por la fecha tan reciente de su desaparición es la pérdida de la escultura de la Muerte de la capilla de los Fajardo, en la catedral de Murcia. En esta capilla, construida a finales del siglo XV y hasta 1507, se incluyó una representación de la Muerte de gran tamaño. Esta se hallaba en un púlpito excavado en el muro de la capilla, en actitud de declamación, presidiendo

²⁰⁹⁴ ESPAÑOL BERTRÁN 1992, p. 10 ; GONZÁLEZ MONTAÑÉS 2002, p. 518.

²⁰⁹⁵ GONZÁLEZ MONTAÑÉS 2002, p. 518.

²⁰⁹⁶ GONZÁLEZ MONTAÑÉS 2002, p. 518

²⁰⁹⁷ ESPAÑOL BERTRÁN 1992, p. 10.

sobre los sepulcros de los difuntos allí enterrados. Parece ser que el esqueleto desapareció en la restauración del espacio ocurrida en 1982. Se conservan fotografías que prueban su existencia y emplazamiento (fig. 265), pero, por la posición en alto de la figura, al hallarse ésta en una oquedad oscura y, en general, por no ser el principal atractivo escultórico del espacio, estas imágenes no son de buena calidad, por lo que no es posible saber si se trataba de un esqueleto o momia reseca, aunque el color amarronado parece apuntar en la segunda dirección. En testimonio oral, aquellos que pudieron observar la imagen aseguran que poseía una sonrisa irónica. Se ha descrito la pieza como tallada en piedra, pero González Montañés explicó que estaba tallada en madera y cubierta de piel²⁰⁹⁸. Su posición elevada y dentro de un nicho remite a la Muerte de la Capilla Dorada de la catedral de Salamanca (fig. 121), aunque descartando una relación directa debido a las diferencias apreciables y, especialmente, al distinto programa iconográfico en el que se insertan.

²⁰⁹⁸ GONZÁLEZ MONTAÑÉS 2002, p. 519.

Epílogo: Pervivencias del arte macabro

El presente estudio se ha centrado en el arte macabro bajomedieval, extendiendo la horquilla cronológica a 1530, año de la coronación de Carlos I, para abarcar algunas pervivencias inmediatas. Sin embargo, conviene advertir que el tema de la muerte siempre ha interesado al género humano, siendo una preocupación obsesiva en ciertos momentos de la historia y un motivo de reflexión para la sociedad y para el individuo a lo largo de los siglos y hasta la actualidad, resurgiendo con fuerza y creatividad renovadas normalmente ligado a contextos de epidemia o de crisis social. Haciéndonos eco de las observaciones de uno de los evaluadores externos, nos hemos decidido a integrar en la presente tesis un epílogo en el que se van a indicar algunas observaciones sobre el mantenimiento del significado que los temas macabros tenían en la Edad Moderna y Contemporánea, avisando que deberían ser objeto de estudio monográfico, semejante al que hemos construido, condicionado, en el caso de la Edad Moderna en España por el monolítico pensamiento teológico de la Contrarreforma y su visión trascendente de la salvación del alma, y en la Edad Contemporánea por la visión entre romántica y postmoderna del sujeto y de su potente subjetividad. A nuestro juicio, debería hacerse un catálogo sistemático de temas macabros representados a lo largo de los siglos XVI, XVII y XVIII para poder analizar en conjunto los tratamientos que estos tenían en la Edad Moderna, o lo que es lo mismo, en el Antiguo Régimen, tanto durante la monarquía de los Austrias como en el poder absoluto de los Borbones. Así mismo, habría que estudiar, con la misma metodología las imágenes de la muerte y lo macabro en los siglos XIX, XX y XXI, cuyo condicionante básico es la individualidad del artista, aunque siga siendo constante el impacto negativo de guerras y epidemias y pandemias, como el cólera, la sífilis, el SIDA o la COVID. Sin ser sistemáticos y con tan solo un breve apunte bibliográfico, hemos recogido un apunte breve que ha de ser base y fundamento de trabajos que den continuidad al que ahora hemos presentado aquí en forma de tesis doctoral.

Avanzado el siglo XVI siguieron realizándose obras macabras herederas de la iconografía bajomedieval. En la Península Ibérica cabe destacar dos sepulcros de *transi* que han pasado bastante desapercibidos a la historiografía. En el claustro de la Catedral de Bilbao se hallan en la actualidad tres laudas sepulcrales datadas a mediados del siglo XVI pertenecientes a notables personalidades bilbaínas: Las laudas parejas de Diego Pérez de Fuica y Martín García de Olloqui, con sendos *transi*,

y una tercera perteneciente a Martín García del Barco, cuya iconografía no es macabra. Los dos primeros (figs. 254 y 255) se atribuyen a Juan de Beaugrant. Los hermanos Beaugrant fueron una familia de artistas de origen flamenco llegados a la Península y activos, sobre todo en La Rioja. La influencia artística de lo inglés en el puerto de Bilbao y en otros puertos del Cantábrico es muy evidente y quizá condicione la relación de semejanza de los *transi* que acabamos de nombrar. Estos propagaron un estilo escultórico de influencia manierista muy dinámico y de líneas ondulantes, caracterizado por un canon alargado. Trabajaron en País Vasco, Navarra y La Rioja²⁰⁹⁹.

Diego Pérez de Fuica fue un rico mercader en Bilbao. Como muchos otros, se dedicaba a la exportación de hierro y acero, un negocio lucrativo. Participó también en operaciones de cambio de dinero, lo que le reportaba grandes ganancias y tuvo un cargo importante en la cofradía de mareantes. Su relevancia social era tal que llegó a ser preboste y corregidor perpetuo de la villa de Bilbao. Jugó un papel importante en las reformas de las ordenanzas en torno a los mercaderes y otros marineros.

En su lauda sepulcral (fig. 254) aparece su figura yacente un tanto mutilada. Se recorta sobre una serie de arcos de medio punto, que parecen remitir a un espacio funerario. Su anatomía está delicadamente tallada, lo mismo que los tejidos con los que se cubre. Esta minuciosidad anatómica está más en la línea del arte renacentista que medieval, aunque participa del gusto macabro popularizado en el siglo XV y puede ser relacionada con lo que ahora llamamos Renacimiento del Norte. Su cabeza cae hacia un lado y, a pesar de que su rostro está bastante perdido, se aprecia aún su perfil enjuto y los ojos cerrados. Lleva el cabello largo y liso, peinado hacia atrás en gruesos mechones y la barba larga y despeinada. Tiene una mano en el pecho con la que sostiene un crucifijo. En su abdomen hay gusanos, demostrando la putrefacción de manera realista. La representación figurativa incluye las cicatrices de sutura realizadas en el proceso de embalsamamiento²¹⁰⁰.

Hace pareja con la lauda sepulcral contigua (fig. 255), perteneciente al noble don Martín García de Olloqui, aunque la calidad formal de esta última es inferior, resulta más basta. El estado de conservación de la imagen, en cambio, es mucho mejor que la de Diego Pérez de Fuica. El finado tiene los ojos cerrados y un gesto plácido. Lleva el cabello ensortijado en bucles redondos y su barba es larga y cae en mechones ondulados sobre su pecho desnudo. El yacente se coloca en idéntica postura al de la lauda anterior, con la cabeza hacia un lado y la mano izquierda sobre el muslo

²⁰⁹⁹ ÁVILA 1998, p. 176.

²¹⁰⁰ REDONDO CANTERA 1987, p. 134 ; MIRANDA GARCÍA, LÓPEZ DE GUEREÑO SANZ 2020, p. 105.

contrario. Se cubre con una mortaja que se enrolla en torno a su brazo y se pega a sus piernas. El finado también sostiene un crucifijo sobre su pecho. Aunque el cadáver se encuentra en proceso de putrefacción, su anatomía está idealizada y tiene un aspecto relativamente saludable. Se trata de una imagen más maciza que la de Fuica, que resulta más esbelta. Al fondo se representan unos arcos de medio punto, igual que la lauda antes descrita.

Un documento conservado en la Real Chancillería de Valladolid datado en 1569-1570²¹⁰¹ permite acotar la datación de uno de los sepulcros. Consiste en un pleito por la retirada de unos escudos del sepulcro de Martín García de Olloqui Huarte de la catedral de Santiago en Bilbao, por lo que el sepulcro de Olloqui estaría forzosamente finalizado antes de esa fecha.

También hay que mencionar una pareja de contraventanas talladas en madera procedentes de una casa particular situada en la Calle de la Muerte y la Vida de Segovia (figs. 256 y 257)²¹⁰², datadas en el siglo XVI y trasladadas al Museo de Segovia cuando la casa fue demolida hacia 1850²¹⁰³. Ambas contraventanas están realizadas en madera de pino, en su mitad superior se han tallado sendos relieves en busto: una imagen de la Muerte y otra de una doncella. Ambas figuras están enfrentadas generando una composición habitual de doble vivo y muerto contemplándose en imagen especular, y se representan en tres cuartos, como si se asomasen a una ventana. La Muerte (fig. 256), a la izquierda del espectador, se representa como esqueleto, quizá femenino, que se cubre la cabeza con un sudario usado como si fuera un velo. Levanta la mano izquierda en un gesto que puede interpretarse como un saludo. El esqueleto ha perdido la mandíbula inferior por la acción del tiempo. La imagen femenina (fig. 257) viste ricamente y lleva la cabeza descubierta. Tiene gesto de disgusto y alza una mano, quizá como imagen especular de la Muerte, quizá para expresar que está asustada. Podría tratarse de una representación desdoblada del mismo personaje o constituir una pareja de la Muerte llevándose a un personaje vivo, como ocurre en las danzas macabras de raigambre francesa, aunque desde el punto de vista formal, se trata de imágenes plenamente renacentistas. Las contraventanas se situaban en la calle que conducía al cadalso. Su presencia se explica por un episodio narrado por el historiador Diego de Colmenares. En el contexto de la guerra de las Comunidades, los

²¹⁰¹ “Pleito litigado por el concejo de Bilbao con su convecino Juan Martín de Olloqui Huarte, sobre la retirada de cinco escudos de armas colocados en la sepultura de Martín García de Olloqui Huarte, situada en la iglesia de Santiago de Bilbao” ARCHV, Sala Vizcaya, caja 5615,5 (1569-1570).

²¹⁰² ZAMORA CANELLADA 2006, p. 121.

²¹⁰³ Número de inventario: B-00895a/b.

comuneros tenían sitiados en el Alcázar segoviano a los partidarios del emperador. El hidalgo y mercader Diego de Riofrío envió una yunta de bueyes para arar unas tierras cerca del alcázar y estos fueron tomados por los sitiados para aliviar el hambre. Este suceso enfureció a los sitiadores que apresaron a Diego de Riofrío. Cuando lo llevaban a prisión, una anciana asomada a la ventana recomendó que se le ahorcase, arrojando una soga sobre la multitud. El hidalgo se libró de la horca, pero se colocaron las contraventanas para conmemorar el suceso²¹⁰⁴.

De gran interés es el conjunto pictórico descubierto en 1995 en la iglesia de Santa Eulalia de Villacintor (fig. 258), en Santa María del Monte de Cea (León). A pesar de que el descubrimiento suscitó un relativo interés mediático, las pinturas apenas han sido estudiadas²¹⁰⁵. Por una inscripción sabemos que estas fueron realizadas entre 1553 y 1558. En la jamba de uno de los arcos se representa a la Muerte activa como momia reseca y eviscerada, siguiendo la tipología medieval, aunque tratada con una intención y sensibilidad más naturalista. Lleva una guadaña como atributo y se alza sobre un sepulcro abierto. Con la mano izquierda porta una cartela de gran tamaño cuya inscripción resulta ilegible, aunque seguramente se tratase de alguna sentencia alusiva al *memento mori*. La pintura puede ponerse en relación con la de la Ermita de la Virgen del Castillo en Monterde y la de Nuestra Señora de las Virtudes del Puente, en Arante, previamente analizadas, puesto que, en los tres casos, la imagen macabra se sitúa en la jamba de un arco.

Existen también representaciones de la Muerte como personaje aislado de datación tardía. Una de ellas se halla en la trasera de la catedral de Ávila en el recodo en ángulo recto que cierra el claustro (fig. 261). Se trata de un relieve pétreo formando parte de las cresterías que muestra a un esqueleto frontal de huesos limpios en busto abrazando a un niño entrado en carnes que permanece dormido. Sobre él se halla un medallón que representa un personaje vivo y joven, quizá un doble especular del difunto, constituyendo así un *memento mori* o como mínimo un triunfo de la muerte sobre la vida y una afirmación de ambas condiciones como causa efecto. En el esquinazo de la capilla exterior aparecen San Jerónimo sanando al león y la muerte de San Pedro de Arbués con la cabeza abierta con un espadazo. La imagen se asoma precisamente a la Calle de la muerte y la vida. Forma parte de la Capilla de las Cuevas, fundada por el arcediano Daza en 1540.

²¹⁰⁴ SÁEZ Y ROMERO 1918.

²¹⁰⁵ GRAU LOBO 1997, p. 144.

Otra imagen macabra, labrada en madera, se puede encontrar en la techumbre en forma de artesonado del Refectorio del Monasterio de Uclés que fue la cabeza de la orden de Santiago en Castilla (fig. 262). Está tallado en madera de pino y se compone de casetones octogonales con rombos en sus intersecciones. Los octógonos más cercanos al friso, que forman la base que permite a la techumbre descansar sobre el muro, se decoran con medallones dentro de los cuales se representan los retratos de miembros de la Orden de Santiago, encabezados por Carlos V, de modo que se puede identificar a cada uno de los maestros y, entre ellos, al Gran Maestre, que es el propio César Carlos. El resto de los casetones se decoran con motivos vegetales pinjantes. En el friso hay una inscripción que permite saber la datación de la obra: fue comenzada en 1528 por el prior Pedro García de Almaguer y finalizada en 1548 bajo el prior Francisco de la Flor. Uno de los casetones exteriores, formando parte del ciclo iconográfico, contiene una imagen macabra, inserta en el conjunto de retratos. Se trata de un esqueleto coronado que se cubre con manto atado al hombro, acompañado de la sentencia “*NEMINI PARCO*”, literalmente, “a nadie perdono”, indicando de este modo que, por mucho poder que tuvieran los maestros, la muerte era más poderosa y la verdadera reina del mundo, en una afirmación que, como vimos, era característica de la muerte en el arte bajo medieval. Alrededor del casetón el epígrafe dice: “Deteneos ahora, os ruego, y notad mis palabras con ánimo firme, vosotros que me precedéis; expié mis culpas; no perdono a nadie”. Constituye sin duda de un *memento mori* que hace referencia al hecho de que la muerte acecha a todos los hombres, independientemente de su riqueza y dignidad²¹⁰⁶.

Los temas iconográficos macabros de raíz gótica se fueron reformulando con tipologías ya puramente renacentistas y sensibilidad italianizante en lo tocante la cultura visual. Los grabados de Holbein tuvieron gran repercusión en las representaciones posteriores del tema, sus modelos se estuvieron repitiendo durante siglos²¹⁰⁷. En la Península se conservan varias obras de esta temática deudoras de los grabados de Holbein, insertas ya en el espíritu macabro de la Edad Moderna, pero con una profunda raíz en lo bajomedieval. En todas ellas, la Muerte se asocia a Adán y Eva. La primera se incluye en la decoración de la Capilla de los Benavente en la iglesia de Santa María de Mediavilla en Medina de Rioseco (fig. 259)²¹⁰⁸, mandada construir por Álvaro Alfonso de Benavente en 1544

²¹⁰⁶ MIGUEL SÁNCHEZ, FERNÁNDEZ CABO, GONZÁLEZ URIEL 2023.

²¹⁰⁷ MARÉCHAL 1980.

²¹⁰⁸ GARCÍA CHICO 1933 ; SEBASTIÁN LÓPEZ 1973 ; REDONDO CANTERA 1981 ; TRAVIESO 2019.

y finalizada en 1557. El espacio se decora profusamente con relieves de yeso policromado de la mano de los hermanos Corral de Villalpando. En uno de los lunetos se representa un pequeño ciclo de Adán y Eva. En el extremo izquierdo, los primeros padres aparecen a ambos lados del Árbol de la Ciencia en torno a cuyo tronco se enrosca la serpiente con rostro humano. Hacia el centro del luneto, Dios padre crea a Eva, que surge del costado de Adán, que se representa recostado. En el lado derecho del luneto, aparece la Expulsión del Paraíso a consecuencia del pecado original de desobediencia. San Miguel Arcángel, alzando la espada, persigue a Adán y Eva que se cubren con hojas de parra y muestran actitudes de arrepentimiento y vergüenza. Junto a ellos, en el extremo del luneto, se representa la Muerte personificada en forma de esqueleto. El tema está presente en las estampas de Holbein, pero, a diferencia de ellas, en lugar de tañer una vihuela toca una guitarra primitiva, lo que implica una adaptación de la iconografía a la realidad hispana. Se trata de una imagen un tanto perdida, aunque el tema es perfectamente identificable. La asociación de una iconografía macabra con la representación de Adán y Eva es frecuente en el contexto medieval, ya que, a consecuencia del pecado original, la muerte entró en el mundo. La personificación de la Muerte tocando un instrumento musical remite visualmente a la Danza Macabra, sin embargo, la inspiración directa para esta representación es el grabado de Hans Holbein con esta misma temática de hacia 1526²¹⁰⁹. El artífice de la decoración de la Capilla de los Benavente ha variado la expresión de Adán y Eva, más contenida con respecto al grabado, pero los elementos compositivos son, por lo demás, idénticos.

La capilla de San Sebastián de Soreasu, en Azpeitia (Guipúzcoa), diseñada en 1555, incluye decoración pictórica en grisalla, cuyos temas están inspirados en su mayoría en grabados de los que toma la composición²¹¹⁰. En una de las pinturas de la sacristía se representa a Adán labrando la tierra en primer término ayudado por la Muerte, personificada en un esqueleto, mientras que Eva, en la parte izquierda y relegada al segundo término, acuna a un niño. El tema hace referencia al castigo por el pecado original de desobediencia. La pintura se inspira en una estampa de Hans Holbein que copia de manera casi literal²¹¹¹.

²¹⁰⁹ La Galería Nacional de Washington conserva una copia de este grabado. Acc. n. 1943.3.48484. Vid. MARÉCHAL 1980.

²¹¹⁰ MIGUEL LESACA 2014.

²¹¹¹ La Galería Nacional de Washington conserva una copia de este grabado. Acc. n. 1943.3.48489. Vid. MARÉCHAL 1980.

Una pintura mural en grisalla atribuida a Juan de Goñi y Miguel de Tarragona (fig. 260), toma el mismo grabado como inspiración²¹¹². La pintura, procedente del Palacio de Oriz, fue pasada a lienzo y en la actualidad se encuentra en el Museo de Navarra. Se data hacia 1550 y es muy similar a la anterior, pero en este caso el esqueleto que simboliza la muerte observa a Adán trabajando desde el extremo izquierdo de la composición.

A estas imágenes hay que añadir las *vanitas*, antecedente de este tema iconográfico en el Barroco. Destaca la pintura *Calavera. Memento mori* de Juan de Juanes conservada en el Museo de Bellas Artes de Valencia, datada hacia 1530 o 40²¹¹³. En ella se representa una calavera con un epígrafe de carácter macabro: “IN OMNIBUS OPERIBUS TUIS MEMORARE NOVISSIMA TUA ET IN AETERNUM NON PECCABIS” (“En todas tus acciones acuérdate de las postrimerías y no pecarás jamás”). Hay también, una infinita variedad de motivos decorativos en forma de calaveras que pueblan las decoraciones marginales del plateresco y las cabezas de querubines que se transforman en calaveras aladas y que luego pasan al Barroco.

El arte Barroco, en su búsqueda del naturalismo y de los mensajes de sintaxis elaborada con un vocabulario clasicista, conoció, de la mano de la crisis de 1640 y de los sucesivos brotes de peste un resurgir de los temas iconográficos macabros con una doble perspectiva: el *memento mori*, la renuncia a las vanidades del siglo y la consciencia de la Muerte como único existencial que trata a todos por igual, como realidad universal ajena a la diferencia jerárquica de los estamentos. Jugó un papel importante en este hecho el Concilio de Trento, cuya última sesión se celebró en diciembre 1563. El Concilio de Trento inspiró la ideología religiosa y la espiritualidad de la Edad Moderna católica e impulsó reflexiones teológicas que tendrían su eco en el arte y en la literatura. Los santos, con su doble replicado en forma de calavera llevada en las manos, se convirtieron en una constante. Las prédicas de Ignacio de Loyola, de mediados del siglo XVI, tuvieron una influencia importante en la religiosidad y en las reflexiones sobre la muerte, especialmente sus *Ejercicios espirituales*²¹¹⁴ de 1548. También calaron hondo en la sociedad las *Meditaciones de los misterios de nuestra santa fe*²¹¹⁵ de Luis de la Puente, de entre 1605 y 1607, que recomendaba meditar con una calavera para tener siempre presente la caducidad de la vida.

²¹¹² Número de inventario CE000148. Vid. MIGUEL LESACA 2014, p. 101 y ss.

²¹¹³ BENITO DOMENECH 2000.

²¹¹⁴ Edición de PEMÁN 1944.

²¹¹⁵ PUENTE 1856.

La espiritualidad contrarreformista y el gusto propio de la época propiciaron el desarrollo del tema iconográfico de la *vanitas*²¹¹⁶, que consiste en una naturaleza muerta de importante carga simbólica que contiene mensajes sobre la omnipresencia de la muerte y la vanidad de las glorias terrenales. Estos bodegones suelen incluir un elemento macabro en forma de calavera, de reloj de arena, de guadaña, corona, mitra o símbolos de poder depuestos y otros elementos alusivos a las glorias terrenales, el disfrute o la riqueza como bienes pasajeros. Estos objetos, frecuentes en las representaciones medievales, en el Barroco se recogen en forma de bodegón, en ciclos figurativos planteados como jeroglíficos que deben ser descifrados, en catafalcos efímeros, etc. En España se conservan numerosas pinturas de esta temática.

El pintor sevillano Valdés Leal pintó al óleo dos de las más conocidas pinturas con esta temática para el Hospital de la Caridad de Sevilla, se trata de las célebres *In ictu oculi* y *Finis gloriae mundi*²¹¹⁷. La primera de ellas representa a una Muerte activa, cuya esencia última coincide con la muerte activa bajomedieval, en forma de esqueleto de huesos limpios, que porta una guadaña y un ataúd. Se alza sobre objetos apilados, a la manera de un Triunfo, alusivos a las dignidades terrenales que nada importan cuando triunfa el imperio de la muerte, tales como la tiara papal o la corona. Aunque se trata de una pintura que, desde un punto de vista estético, se adhiere al tenebrismo propio del siglo XVII, los elementos iconográficos son idénticos a los medievales y el mensaje final se expresa en términos muy semejantes. La segunda pintura muestra varios sepulcros abiertos, lo que permite ver a los cadáveres en proceso de descomposición que albergan en su interior. Estos se encuentran en distintos estados de su proceso de descomposición y llevan objetos que denotan la dignidad que las personas ostentaron en vida. Una balanza en la parte superior demuestra la universalidad de la muerte, que llega a todos por igual, un mensaje muy repetido en el arte macabro de los siglos medievales. Su sentido está muy relacionado con el espacio que las alberga, ya que se trataba de un hospicio para vagabundos y mendigos.

En el mismo Hospital se halla *El caballero y la muerte* de Pedro de Camprobín²¹¹⁸, que presenta una muerte de género femenino. En esta pintura podemos observar, a la derecha de la composición, a un joven caballero que ha sido engañado por la belleza de una mujer, situada a la

²¹¹⁶ VV.AA. 2021 ; DZIUBOWA 1996.

²¹¹⁷ SEBASTIÁN LÓPEZ 1980 ; MORENO MENDOZA 2004 ; GÓMEZ MORENO 2015 ; MOLINA MORAL, GONZÁLEZ SÁNCHEZ 2022.

²¹¹⁸ PÉREZ SÁNCHEZ 2010 ; GARCÍA 2018.

izquierda, tras cuyo velo se oculta la propia muerte, lo que le confiere un sentido de *memento mori* con advertencia acerca del pecado de la lujuria. Mención aparte merece el *El sueño del caballero*, tradicionalmente atribuida a Antonio de Pereda hacia 1650 y otros complejos óleos de su círculo coincidentes en formas y esencia. En este óleo, conservado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, un caballero, adormilado frente a una mesa repleta de motivos alegóricos, recibe la visita de un ángel que le muestra lo efímero y vacuo de la existencia terrenal. Las alusiones al tiempo por medio de un reloj de arena son idénticas a la presencia de calaveras en las esferas de los relojes mecánicos de numerosos templos, a veces calaveras sonrientes como las de la Catedral de León, que indican a los vivos la vacía ambición de sus cuitas.

El tema de la *vanitas* también se aplicó al retrato, constituyendo así un *memento mori* personalizado, no demasiado alejado de la iconografía de los sepulcros bajomedievales en los que el sujeto se desdobra en su yo muerto. El más célebre retrato de esta tipología es el de Nicolás Omazur portando una calavera que pintó Bartolomé Esteban Murillo en 1672²¹¹⁹. El elemento macabro proporciona al retrato una reflexión sobre la propia mortalidad. Se conserva, además, una infinidad de ejemplos de bodegones de los siglos XVII y XVIII que deben ser entendidos como *vanitas*.

Además de la *vanitas*, en el Barroco se cultivaron otras tipologías iconográficas macabras entre las que destaca el Árbol de la Vanidad, de la que es magnífico ejemplo el cuadro al óleo de Ignacio de Ries de la capilla de la Catedral de Segovia²¹²⁰, que probablemente, dada la clave sevillana de la pintura de Ríes, conociera la imagen medieval del mismo tema pintada en el claustro de San Isidoro del Campo. A esta tipología de tipo contrarreformista se la conoce como Árbol del Pecador, aunque resulta muy similar a la que se desarrolló en el siglo XV. En el Museo Parroquial de la Colegiata de Santa María del Manzano de Castrojeriz se conserva una pintura anónima de este mismo tema. Ambas se inspiraron en los grabados de Hieronimus Witerix²¹²¹.

Muy interesante, a su vez, resulta el conjunto pictórico que acompaña al sepulcro de Francisco de Franque en el monasterio de Santa María de Huerta, donde las alusiones a la vanidad del mundo, a través de los objetos sobre los que triunfa la muerte, es de una claridad meridiana²¹²². En la parte izquierda de la composición, se representa una serie de objetos de lujo y dignidades

²¹¹⁹ PORTÚS PÉREZ 2001, p. 206.

²¹²⁰ *Vid. supra*, p. 175.

²¹²¹ PAYO HERNÁNDEZ 1999.

²¹²² GARCÍA FLORES 2023, pp. 121-122.

terrenales sobre los cuales se han pintado calaveras apiladas. En el lado derecho de la composición, una pila de objetos similar se ha rematado con un reloj, lo que alude al paso del tiempo. Entre ambos, se encuentra el emblema heráldico de finado.

También se asocia al ámbito funerario la decoración en yeso de la cripta de la iglesia de Santa María de las Victorias en Málaga²¹²³. En el testero principal, se hallan los sepulcros de los condes de Buenavista, José Guerrero Chavarino y Antonia Coronado Zapata, que aparecen como orantes arrodillados, siguiendo la tipología funeraria bajomedieval. Los muros y las bóvedas se decoran con yeserías pintadas en blanco sobre fondo negro con temas macabros de diversa índole, abundando los esqueletos y calaveras. Cada luneto se decora con una pareja de esqueletos sentados sobre tambores y orbes, que portan distintos atributos como guadañas, palas, espejos, cirios y relojes de arena, elementos propios del *memento mori* y la *vanitas*. Aunque se trata de decoración escultórica, puede remitir a osarios como el de Evora en Portugal o Kutná Hora en República Checa.

A estas tipologías hay que añadir los pasos de Semana Santa llamados *Triunfo de la Muerte*, usados en las procesiones del Viernes Santo que salen después del paso de la Crucifixión, a través de los cuales se afirma que el propio Jesucristo está sujeto al Imperio de la muerte. Entre esos pasos procesionales hay que destacar el de Ateca²¹²⁴, consistente en un esqueleto humano en pie que porta una guadaña y el paso llamado La canina de Sevilla, un esqueleto humano sentado sobre el orbe que porta el mismo atributo. En otras poblaciones andaluzas existen pasos con el lema *Mors mortem superavit*, que aluden a esta misma muerte triunfal. Otro paso procesional con una imagen macabra es La cruz de los labradores de Nicolás de Bussy²¹²⁵. En este caso, la cruz se clava en el globo terráqueo, su base rodeada por nubes de las que emergen ángeles portando los *arma christi*. Bajo el orbe, se representa a un esqueleto y un diablo con senos femeninos, simbolizando el triunfo de Jesucristo sobre la muerte y el pecado.

También fueron importantes en los siglos XVII y XVIII los catafalcos reales, estructuras efímeras de carácter funerario decoradas con jeroglíficos pictóricos alusivos a la muerte²¹²⁶. Estos

²¹²³ CAMACHO MARTÍNEZ 2000.

²¹²⁴ MARTÍNEZ GARCÍA 2011.

²¹²⁵ CECILIA ESPINOSA, RUIZ ÁNGEL 2017.

²¹²⁶ AZANZA LÓPEZ 2000 ; LEÓN PÉREZ 2011.

túmulos y su contenido iconográfico se relacionan directamente con las estampas de jeroglíficos y hojas volanderas²¹²⁷.

En este sentido, destacan, además, los efímeros mortuorios, pensados como monumentos que se erigen, montan y desmontan en relación con la festividad de difuntos y el día de ánimas, como el catafalco que se conserva en la parroquia de Santa María Magdalena de La Torre de Esteban Hambrán, creado en el siglo XVIII, pero cuyo origen remoto está documentado en 1597²¹²⁸. También cabe mencionar las mesas de exposición para el cadáver usadas en las misas de cuerpo presente, como la de Burbáguena y la de la Trinidad de Atienza. La paraliturgia genera ternos de difuntos, como los que están muy completos y se conservan en la Catedral de Segovia, en el Monasterio de Guadalupe, en el del Escorial, la colegiata de Pastrana y el del Monasterio de Piedra, hoy en Embid.

Se conserva un espejo de la vanidad usado como instrumento docente en la enseñanza de novicias en el siglo XVII en el monasterio de las Descalzas Reales de Madrid²¹²⁹. Este consiste en un poema acerca de la meditación sobre la muerte que, al deslizarse, revela una pintura que representa un esqueleto tocado con cofia de monja clarisa. Se trata de un espejo moralizante que desdobra la imagen de la espectadora, devolviéndole su retrato difunto.

Durante el siglo XVIII, la temática macabra pierde popularidad entre las élites por lo que los ejemplos de esta época son mucho menos numerosos y tienen un carácter ciertamente más popular. Entre ellos, podemos destacar una pintura de Bernardo Lorente y Germán que recibe el título de *Vanitas con calavera, libros, florero, candelero y objetos del arte de la pintura*.

Existe, además, una representación del santo Job que resulta muy cercana al arte macabro bajomedieval. En el Refectorio del convento de San Juan de los Reyes en Toledo se encuentra esta representación de gran interés para el estudio del pensamiento franciscano y su forma de avisar al religioso sobre la muerte (fig. 249)²¹³⁰. Sobre la puerta interior que conecta el refectorio con la caja de la escalera que conecta ambos claustros, dentro de un nicho cobijado dentro de un arco carpanel rebajado, hay una escultura que representa al santo Job como una momia reseca que en nada difiere de otras imágenes macabras. Se trata de una composición horizontal en la que la figura está recostada

²¹²⁷ LEÓN PÉREZ 2011.

²¹²⁸ CRUZ VALDOVINOS 1980.

²¹²⁹ OSUNA RODRÍGUEZ 2023.

²¹³⁰ MARTÍNEZ CAVIRÓ 2006.

y de perfil, apoya su cabeza cadavérica en la mano derecha mientras el otro brazo descansa sobre el costado. Sus cuencas oculares están vacías y tiene una oquedad en el vientre eviscerado. El cráneo es de un realismo extremado y ha perdido la mandíbula inferior. El sudario se extiende sobre el lecho y está enrollado en la pierna derecha de la momia, cubriendo así sus genitales. La escultura está policromada uniformemente con un pigmento ocre oscuro, mientras que el fondo es de un color grisáceo, generando un contraste semejante al que se vería en el arcosolio de una catacumba. La momia porta una inscripción en un cuero recortado: “*expecto donec veniat imutatio mea. Job n. 4*”, Se trata un pasaje del *Libro de Job*²¹³¹ traducido como: “espero que llegue mi transformación”. Esto ha llevado a identificar a la figura con el santo Job, representado como momia reseca, en el momento álgido de las duras pruebas a las que fue sometido. Se trata, por tanto, de una advertencia a los monjes franciscanos hecha cuando abandonan el refectorio para que la tomen en consideración y lleven una vida recta en su comportamiento, basada en el desprecio a la materia, el sometimiento de las necesidades del cuerpo y la búsqueda de la resurrección del alma.

Recientemente, en marzo de 2022, durante las obras de restauración del monasterio comenzadas en 2018, se descubrieron unas pinturas sobre la imagen del santo que obligan a replantear su verdadera significación (fig. 250). Las imágenes muestran un Calvario, con Cristo en el centro, flanqueado por el buen y el mal ladrón. Este descubrimiento no desacredita necesariamente la identificación del finado con el santo Job. Sin embargo, podría al estar situada bajo la Crucifixión, al modo de la calavera de Adán, con el sentido de redención a través del sacrificio de Cristo, ser una representación de Adán en su tumba en el momento en el que, al caerle la Santa Sangre derramada por Cristo, esta le redime y le permite, tras la anástasis, acceder al Paraíso por medio de la redención. La imagen también podría tratarse de una representación de Adán. Aunque es más habitual la inserción de la calavera del primer padre en el Calvario que el cadáver completo, existen imágenes en las que se representa al primer padre a modo de *transi*. Quizá la imagen más célebre sea el esqueleto situado bajo la *Trinidad* de Masaccio²¹³², aunque la tradición figurativa es mucho más antigua, estando presente, en forma de momia dentro de su sarcófago en el beato de la Catedral de Gerona. Por último, no se debe descartar que el cadáver se trate simplemente de un *transi* anónimo, siendo el pasaje bíblico una referencia a la resurrección de los cuerpos de carácter general y una recomendación

²¹³¹ Job 14:14.

²¹³² GARCÍA SANGUINO 2010.

de practicar la paciencia, no personalizada en la figura de Job o Adán, aunque indudablemente coincidente en su intención y significado. Independientemente de la identificación iconográfica del cadáver, el sentido del programa iconográfico constituye un *memento mori*. A través de la sangre redentora de Cristo, los muertos resucitarán y sus almas serán salvadas. La imitación de la vida de Cristo y la práctica de la paciencia, siguiendo el modelo de Job, permiten el acceso al Paraíso.

Estas tipologías iconográficas tuvieron su proyección en los dominios de la monarquía hispánica en ultramar. Se representaron imágenes de la Muerte activa individual, como una escultura de Baltazar Gavilán conocida como *El arquero de la Muerte* conservada en el Convento de San Agustín de Lima. Se trata de una talla en madera que representa un cadáver en estado de descomposición con un arco tensado, a punto de disparar una flecha. También se exportaron otras tipologías macabras como el Árbol de la Vanidad, que sigue ya una representación contrarreformista, en la que Jesucristo tañe una campana al pie del árbol. Este es el caso de la pintura de Tadeo Escalante en la iglesia de San Juan Bautista de Huaró en Perú. Estas representaciones, unidas a las tradiciones autóctonas, configuraron sus propios temas iconográficos macabros, como las figuras de José Guadalupe Posada entre las que destaca la Catrina²¹³³.

En los siglos contemporáneos, XIX, XX y XXI, emerge con potencia la idea doble de la subjetividad potente del sujeto entendido como individuo y el temor a la muerte provocado por infecciones, enfermedades, epidemias de tifus, de cólera, el SIDA y niveles de destrucción nunca conocidos por la humanidad, derivados del uso de armas de gran potencia.

Ya del siglo XIX, enmarcada dentro del movimiento romántico y de los neomedievalismos, es la pareja de gárgolas de la catedral de Palencia (fig. 263) en las que se representa un esqueleto junto a un unicornio, quizá remitiendo a la asociación de este animal legendario con la muerte en el *exemplum* moralizante contenido en la leyenda de Barlaam y Josafat. De este mismo siglo es una imagen de la Muerte cubierta con sudario y portando una guadaña que se halla en la puerta de San Froilán de la Catedral de León (fig. 264). En este periodo, además, se sigue cultivando el tema de la *vanitas*, en el que destaca la pintura de Dionisio Fierros. Se pueden interpretar en clave macabra, además, las fotografías de difuntos propias del siglo XIX. Son herederas del *transi* y del retrato mortuario de la pintura del siglo XVII.

²¹³³ GONZÁLEZ 1995.

En el siglo XX se reinterpretaron estos temas en el contexto de las Guerras Mundiales, de las Guerras Carlistas y de la Guerra Civil. En este sentido, cabe mencionar pinturas del expresionista José Gutiérrez Solana²¹³⁴, que explora diversas tipologías macabras, demostrando un cierto interés por las tipologías iconográficas de los siglos anteriores. En *La baraja de la muerte*, retoma la *vanitas* barroca a través de la inclusión de una calavera en un bodegón en el que representa naipes, habituales en la iconografía de la Edad Media y la Edad Moderna. *El espejo de la muerte* se centra en la imagen especular de vivo y muerto mediante la inclusión de un espejo en el centro de la composición, flanqueado por la representación de una mujer viva y otra muerta. El espejo se sitúa, además, sobre un sepulcro abierto que alberga una calavera y un esqueleto infantil. *La procesión de la muerte* muestra un paso procesional, semejante a las caninas andaluzas, en el que se yergue un esqueleto con una guadaña y un ataúd bajo el brazo. *El osario*, por otra parte, muestra una escena funeral en un *charnier*. En el contexto de la Guerra Civil, el saqueo de conventos e iglesias condujo a la exposición de cadáveres ajamados y a que milicianos republicanos se fotografiasen con ellos en una versión del doble especular que, aunque tardía, resulta perfectamente identificable, como la pintura *Encuentro de una miliciana con la Muerte* de Pere Pruna, conservado en el Museo Nacional de Arte de Cataluña. Más complejo es el estudio de la imagen de la muerte en Dalí, de la que son magnífico ejemplo *Calavera y bailarina* de 1925 y *El rostro de la guerra* de 1940 o su macabro proyecto para el valle de los Caídos.

En los cementerios existe una importante producción artística en relación con la muerte, cuya raíz debe buscarse en la Edad Media. En las puertas de muchos cementerios está recogida la frase que responden los tres muertos a los tres vivos romanceada como ocurre en el Cementerio de Monsancho cuya puerta tiene la inscripción: “Todo es ilusión menos la muerte” o en la del Cementerio de Gainza sobre la cual se puede leer: “Hoy yo, Mañana tú”. Heredera de los planteamientos románticos es la escultura firmada por Jaume Barba, por encargo de la familia Llaudet, conocida como *El beso de la muerte*, que se encuentra en el cementerio de Poblenou, Barcelona, en Montjuïc²¹³⁵. El mismo mensaje contienen los epitafios, como el siguiente del Cementerio de Castellón: “Piensa, mortal, quienquiera que tú fueres, que fui lo que tú eres. No hay

²¹³⁴ CORREDOR-MATHEOS, TUSELL GÓMEZ 1997.

²¹³⁵ LUPIÁÑEZ FERNÁNDEZ 2020.

edad prefijada; tal vez seas hoy lo que yo soy. No te importe mi nombre, tan siquiera, yace aquí quien te espera”.

En las últimas décadas, el arte macabro ha seguido vigente gracias a artistas como Miquel Barceló, Mario Monforte o Los Bravú²¹³⁶ que han actualizado estos temas con una sensibilidad contemporánea. La pandemia y la situación económica pesimista han contribuido a su vitalidad actual y al interés que la sociedad muestra por los temas macabros.

²¹³⁶ GARRIDO BARBERÁ 2015.

CONCLUSIONES

Esta tesis doctoral pretende actualizar para la comunidad científica el conjunto del arte macabro hispano en la Edad Media y ponerlo en valor en relación con las corrientes iconográficas europeas. Su objetivo es confirmar o refutar la hipótesis de partida: **El arte macabro peninsular no fue un producto tardío, copia de las manifestaciones macabras internacionales, sino que se inserta en las corrientes iconográficas europeas con personalidad propia. Para aproximarse a esta premisa se han recogido aquellas obras de arte macabro realizadas en la Península Ibérica entre los años 1300 y 1530**, y se ha llevado a cabo un análisis exhaustivo de las mismas, no solo de manera aislada sino tendiendo lazos entre los distintos ejemplos hispanos conservados y otras representaciones iconográficas del ámbito internacional cuando esto ha sido posible. Se ha establecido un marco cronológico claro pero no riguroso puesto que se incluyen en el presente estudio algunos ejemplos anteriores y posteriores que suponen precedentes y pervivencias relevantes para el resto del estudio. Se ha pretendido reunir en una sola investigación los principales aspectos iconográficos y formales de las obras de arte estudiadas a través de un minucioso vaciado bibliográfico, incluyendo notas biográficas sobre los promotores y artífices, en caso de conocerse, y apoyándose, de forma auxiliar, en fuentes documentales, literarias, epigráficas, gráficas y heráldicas. A través de los resultados obtenidos en este análisis, se pretende hacer **un acercamiento al papel que jugó el arte hispano en el contexto del arte macabro europeo**. No se pretende agotar el tema, siendo este susceptible en un futuro a revisiones y ampliaciones.

Temas iconográficos

1. Muerte activa

La Muerte activa es la tipología más habitual dentro del arte macabro peninsular conservado, por ser la más simple. Las imágenes de la Muerte se pueden dividir en aquellas que presentan un cadáver de cuerpo entero y las que incluyen únicamente una calavera. De la primera modalidad, el

atributo más frecuente con el que se representa en la Península es el arco, siendo una muerte arquera y cazadora. De este modo se representa en San Julián de Moraime, Santa María de Mosteiro, Nuestra Señora de las Virtudes del Puente y Santa María de Abades. Otro atributo frecuente es la guadaña, que porta en la pintura de la Ermita de la Virgen del Castillo en Monterde y en la de Santa María de Cuiña, que además lleva una pala y un ataúd como enterradora. Se conserva, además, la figuración de la Muerte en relieve en la Capilla Albornoz de la Catedral de Cuenca, que porta este mismo atributo. La escultura de la Capilla Dorada de la Catedral Nueva de Salamanca lleva atributos de enterradora. Desde el punto de vista iconográfico, es singular la talla de Gil de Ronza, en la que lleva un cuerno. La escultura de la muerte tallada en madera conservada en la Catedral de León no posee atributos aunque seguramente los llevó en origen. Se conserva una imagen de la Muerte personificada entre las pinturas de la iglesia de Santa Eulalia de Villacintor, rebasando la cronología abarcada en el presente estudio, que cabe reseñar puesto que comparte atributos con la imagen macabra de Santa María de Cuiña. Se conservan, además, tres imágenes tardías en las que la imagen macabra se asocia a una representación de Adán y Eva, con clara inspiración en los grabados de la Danza Macabra de Hans Holbein. Se hallan en la Capilla de los Benavente en la iglesia de Santa María de Mediavilla, un fresco procedente del Palacio de Oriz y otro muy similar en la Capilla Soreasu en Azpeitia. Ya del siglo XIX son la muerte labrada en la puerta de San Froilán de la Catedral de León y la pareja de gárgolas con un esqueleto y un unicornio de la fachada de la Catedral de Palencia.

En cuanto a calaveras aisladas, se han analizado la llamada Calavera de la Reina procedente de Poblet así como la de la fachada de la Universidad de Salamanca y la calavera del sepulcro de Álvarez de Valdesalce. Otras calaveras aisladas son las que aparecen en la reja que rodea el sepulcro de Diego Anaya y las que se han labrado en las ménsulas sobre las que descansan los vanos de la Casa de las Muertes. Como posible antecedente de estos temas, cabe mencionar la calavera de la mujer adúltera o Eva del tímpano de Platerías de la Catedral de Santiago. Como pervivencia tardía de esta tipología medieval destaca el medallón con la muerte enterradura en busto de la fachada de la catedral de Plasencia y el que aparece tallado en el artesonado del refectorio del Monasterio de Uclés.

2. Encuentro de los tres vivos y los tres muertos

En la Península Ibérica se conserva un buen número de representaciones del Encuentro de los tres vivos y los tres muertos de distintas tipologías. Nos han llegado dos ejemplos de filiación francesa, en los que tanto los tres vivos como los tres muertos van a pie. Se trata de la representación del tema presente en pintura mural en la iglesia de San Martín de Ecay y el capitel de la portada de Santa María del Mar en Barcelona. La mayoría de representaciones de este tema conservadas en la Península, sin embargo, se ajustan a la tipología híbrida, presentando a los tres vivos a caballo y a los muertos en pie. A este modelo se ajustan las pinturas de Alcañiz y Peñafiel así como el frontal del sepulcro de Fraga y el sepulcro de Pedro Vélaz de Guevara en Oñate, todas obras de variada cronología y soporte. En dos de las obras objeto de estudio no es posible saber a ciencia cierta a qué tipología se adscribían. La primera es la pintura de Santa María de Ujué, en la que los vivos se representan a caballo pero los cadáveres se han perdido, por lo que no es posible saber con certeza si se trataba de un Encuentro híbrido o uno italiano, si los muertos estuvieran aún en sus sepulcros. Si se da credibilidad a la hipótesis propuesta en el presente estudio, podría haber otro Encuentro entre las perdidas pinturas de Santa Eulalia de Pamplona. Su desaparición impide conocer su iconografía, sin embargo, por la descripción, parece que se trataba de un Encuentro francés.

3. La Danza Macabra

No son tan numerosas las obras con el tema de la Danza Macabra que han llegado a nuestros días. La tipología más habitual dentro de los ejemplos que nos han llegado es la danza circular, aunque representada con variaciones. La Danza de San Francisco de Morella presenta un grupo de personajes de distintos estamentos sociales danzando alrededor de un cadáver en descomposición. La representación del tema que se halla en la Capilla del Santo Cristo del Castillo de Javier consiste en una danza de momias resacas, habiendo un *transi* en el suelo. Las desaparecidas danzas de los claustros A y B de Santa Eulalia de Pamplona parecían adaptarse a la tipología de danza en parejas o, al menos, existen distintos muertos integrados en los grupos de vivos. Si se admite que la pareja de la Muerte y el cardenal representada en el claustro de la Catedral de León es una Danza Macabra, esta

sería de raigambre francesa, inspirada en las parejas especulares de vivos y muertos del Cemenetrio de los Inocentes de París.

4. Sepulcros de *transi*

Se conservan dos ejemplos de sepulcros de *transi* en los reinos cristianos hispanos de la Península Ibérica dentro de la cronología abarcada en el estudio. Se trata de la singular lauda sepulcral emplazada en el claustro de la Catedral de León, donde el *transi* se representa en una de las ménsulas y el de Pere d'Orriols, conservado en la Catedral de Valencia, que tampoco se ajusta a las tipologías europeas ya que el finado no aparece en un estado avanzado de descomposición como es habitual. Como pervivencia de este tema, destacan dos sepulcros conservados en el claustro de la Catedral de Bilbao, de Diego Pérez de Fuica y Martín García de Olloqui, ya renacentistas. Aunque se trata de un tema iconográfico distinto, la tipología del santo Job del refectorio de San Juan de los Reyes responde a la misma tipología de cadáver en proceso de descomposición. Quizá se pueda señalar como un antecedente peninsular para esta tipología el sepulcro tradicionalmente asociado a Santa Froila custodiado en la Catedral de Lugo, donde la representación del cuerpo tiene las costillas muy marcadas, quizá indicando indicios de descomposición.

5. Árbol de la Vanidad

Del tema del Árbol de la Vanidad conservamos únicamente dos ejemplos medievales en la Península Ibérica. El primero de ellos se emplaza en el claustro del Monasterio de San Isidoro del Campo en Santiponce y el segundo forma parte del conjunto macabro de San Francisco de Morella. Ambos se ajustan la tipología iconográfica del grabado del Maestro de las Banderolas aunque incluyen diferencias con respecto a este.

Resultados, debates, certezas e incógnitas

Como resultado del análisis cuantitativo y cualitativo, se pueden esbozar algunas teorías que permiten una aproximación a la hipótesis de partida, aunque no sin antes reconocer ciertas limitaciones. Es necesario partir de la base de que el continente europeo ha sufrido la destrucción masiva de obras de arte en guerras, catástrofes, accidentes, cambios de gusto y por la acción del tiempo. Entre lo destruido, claro está, también hay obras macabras. El nivel de destrucción es tal que resulta imposible hacer afirmaciones categóricas basadas en las obras conservadas. Toda afirmación está sujeta a los cambios inherentes al descubrimiento de nuevas obras y fuentes.

A pesar de este obstáculo insalvable, consideramos interesante recoger algunos resultados desprendidos de la investigación, así como establecer comparativas entre las obras que sí se conservan para poder trazar hipótesis que quizá puedan ser confirmadas o desmentidas en un futuro. Ahora se intuyen respuestas que se pueden afirmar con las fuentes que tenemos y, en el futuro, quizá sean revisadas con otra óptica. Sin embargo, no se debe perder de vista la magnitud de aquello que nos es desconocido a la hora de valorar las comparaciones entre obras y de analizar las tendencias que ellas sugieren.

1. Datación de las obras hispanas

La datación de algunas de las obras de arte macabro peninsulares y su integración en el contexto de la producción europea evidencian en muchos casos **una cronología análoga a la de los ejemplares extrapeninsulares, sugiriendo que las obras hispanas se adecúan a las líneas evolutivas de estos temas en el resto del continente. En algunos casos, la datación de las obras hispanas es muy temprana, lo que permite matizar el discurso tradicional.**

El caso del Encuentro de los tres vivos y los tres muertos en el arte hispano es de extraordinario interés. De los siete Encuentros peninsulares conservados, cinco de ellos son híbridos, mezclando elementos de las tipologías francesa e italiana del tema, a través de la representación de los

tres vivos a caballo —característica del Encuentro itálico— y los tres cadáveres en pie —característica del Encuentro galo—. Se considera que el primer ejemplar híbrido europeo es la miniatura que representa este tema en el *Salterio de Bonne de Luxemburgo*, datado entre 1345 y 1350. Sin embargo, la fecha propuesta para la pintura de Alcañiz, en el primer cuarto del siglo XIV, antecede la de la miniatura. Lo mismo ocurre en el caso del frontal del sepulcro de Fraga, cuya datación propuesta son los primeros cuarenta años del siglo XIV. Admitir cualquiera de las dos fechas implicaría que el mencionado Encuentro miniado no sería el más antiguo. Para salvar esta disyuntiva, aquellos que han estudiado las representaciones hispanas a menudo han defendido que, en ambos casos, se trata de Encuentros puramente italianos en los que el artífice, por falta de pericia u otros motivos, ha optado por representar a los muertos en pie como solución al problema compositivo al que se enfrenta. Aun aceptando esta explicación, en el sepulcro de Fraga, uno de los jinetes aparecía coronado, detalle nada habitual en el arte italiano, por lo que la influencia francesa parece haber permeado tanto a los vivos como a los muertos. Especialmente dramática a este respecto es la pérdida pictórica del Encuentro de Santa María de Ujué. En esta pintura, los vivos viajan a caballo, como corresponde al arte italiano, pero los cadáveres no se conservan, por lo que es imposible saber si se trata de un “encuentro-meditación” completo u otro Encuentro mixto, como la mayoría de los ejemplares peninsulares. La parte conservada, sin embargo, acusa cierta influencia francesa a pesar de que los jinetes respondan al arte italiano, ya que uno de ellos aparece coronado, lo mismo que en el sepulcro previamente descrito, por lo que no se debe descartar por completo que se tratase de un Encuentro híbrido. Su datación oscila entre 1340 y el 1359, aunque posiblemente pueda reducirse al periodo abarcado entre los años 1340 y 1353. Esta cronología no antecede necesariamente a la miniatura del *Libro de Horas de Bonne de Luxemburgo*, pero se trataría, en todo caso, de una inspiración muy cercana a ella, en cronología contemporánea o coetánea, como para tomar esta miniatura como modelo. Además, desde un punto de vista formal, ninguna de estas tres representaciones parece tener una filiación clara con la imagen del salterio. Lo más razonable sería suponer una fuente común de la que todas ellas derivarían cuya pérdida explicaría los desfases cronológicos.

Por estos motivos, la datación de los Encuentros peninsulares parece apuntar en la dirección de que la hibridación del Encuentro francés y el italiano ocurrió en fecha anterior al *Salterio de Bonne de Luxemburgo*. Cabe plantear la existencia de uno o varios Encuentros híbridos previos a la

miniatura mencionada, que proporcionasen el modelo a las imágenes hispanas, y que se hayan perdido. A pesar de que la Península Ibérica cuenta con dos representaciones del Encuentro híbridas de cronología muy temprana, esto no implica necesariamente que este hipotético modelo anterior fuera hispano, podría muy bien ser francés, lo mismo que el salterio mencionado. Tampoco hay que descartar la posibilidad de que distintos artífices europeos llegasen a una solución similar sin necesidad de existir un modelo común de inspiración, ya que el hecho de representar a los muertos en pie no supone un cambio iconográfico sustancial. En cualquier caso, la cronología de las obras macabras hispanas obliga a revisar la consideración de la miniatura francesa como el primer Encuentro de vivos y muertos híbrido.

Originalmente se creyó que el sepulcro de *transi* apenas había tenido calado en el arte peninsular, ya que únicamente se conocía el singular relieve que decora el sepulcro del doctor Grajal en el claustro de la catedral de León, muy alejado de la representación habitual del tema. Este vacío representativo se explicó por la costumbre de velar el cuerpo de los seres queridos fallecidos, habitual en los reinos mediterráneos. En el norte de Europa, sin embargo, la presencia del finado era sustituida por una efigie de cera, de gran realismo, que pudo evolucionar hacia la creación de un sepulcro con una representación del finado como cadáver en la tapa. Sin embargo, al incluir en el *corpus* de lo macabro el sepulcro de Pere d'Orriols en la catedral de Valencia, de alrededor de 1404, queda patente que sí existieron imágenes de este tipo en los reinos peninsulares y desmonta el tópico de lo Mediterráneo, desde una fecha muy temprana. Su datación es en torno a una década posterior a los sepulcros considerados más antiguos de esta tipología. La existencia de este sepulcro no invalida en absoluto la teoría de un origen nórdico para estas representaciones o la importancia del ritual funerario en el desarrollo de la iconografía, pero evidencia que en la Península Ibérica se adoptó esta tipología de sepulcro en una fecha muy temprana.

Hay que señalar, también, la existencia de una danza mixta de hombres y mujeres de cronología temprana en relación con sus análogas europeas. Se trata de la pintura de San Francisco de Morella, fechada con cierta seguridad en la tercera década del siglo XV, quizá incluso en la década anterior. Sorprende la inclusión de personajes femeninos en una pintura destinada al capítulo de un monasterio masculino. Su presencia podría constituir una admonición contra los pecados de la carne o, más probablemente, formar parte del modelo en el que se inspiró el artífice. Por otra parte, si se admite la interpretación de Massip, la danza pétrea del capitel que se conserva actualmente en la casa

Estorch de Gerona también incluiría un personaje femenino; sin embargo, es difícil asegurarlo por el estado de deterioro de la pieza. Aunque se trate de ejemplos tempranos dentro de las obras de esta temática conservadas en Europa, consideramos que la introducción de mujeres en las danzas macabras no responde necesariamente a una evolución lineal de la iconografía, sino al deseo del artífice o comitente de mostrar la universalidad de la muerte. En todo caso, los ejemplos hispánicos son bastante tempranos frente a los europeos. Al igual que los oficios de los personajes se adaptan, a menudo, a las características de la zona geográfica, la inclusión de figuras femeninas permite personalizar este tema iconográfico. Por este motivo, su datación no altera el discurso sobre las danzas macabras europeas.

De la datación temprana de las obras de arte macabro peninsular en relación con el contexto europeo, se desprende que no se trata de copias retardatarias de unas tipologías internacionales plenamente establecidas, sino que el arte macabro hispano formó parte de las corrientes internacionales y participó en el proceso de fijación de la iconografía. Los ejemplares hispanos, además, en ocasiones son anteriores o muy cercanos a las obras europeas consideradas más antiguas. Esto demuestra una adhesión muy temprana a las nuevas tipologías representativas de los temas asociados a la literatura sapiencial que advierte al hombre sobre la brevedad de la vida y la cercanía de la muerte. No consideramos que los datos obtenidos del análisis de las obras sean suficientes para considerar un origen hispano de los temas iconográficos macabros, pero sí obligan a cambiar el discurso sobre el carácter retardatario del arte macabro de los reinos peninsulares y puede afirmar su originalidad y personalidad propia.

2. Originalidad iconográfica y de soportes

2.1. Originalidad iconográfica

A través del análisis de las obras objeto de estudio, se han advertido ciertas particularidades iconográficas de los ejemplares macabros hispanos con respecto a sus análogos internacionales. Algunas imágenes de la Muerte activa son singulares por sus atributos. La escultura tallada en madera por Gil de Ronza para la capilla del deán Cepeda porta un atributo

singular. Se trata de un cuerno o cornucopia decorado que puede estar en relación con las trompetas que llaman a la resurrección de los muertos en el Juicio Final o a la música infernal, en línea con su programa iconográfico. Otra particularidad iconográfica en la tipología de la Muerte activa la aporta la imagen de San Julián de Moraime. Consiste en una representación de la Muerte arquera que dispara flechas en dirección a la personificación de los Pecados Capitales. Ésta aparece nimbada con una suerte de círculo que irradia flechas, seguramente aludiendo a su universalidad y a la múltiple dirección de sus disparos de los que no hay escapatoria. Visualmente, puede ponerse en relación con los nimbos poligonales y perlados.

El *transí* esculpido en la tapa del sepulcro de Pere d'Orriols difiere mucho de otros ejemplares europeos conservados. A diferencia de estos, el finado no aparece envuelto en un sudario o desnudo, como es lo habitual, sino revestido con todas sus dignidades. Además, no se representa tendido en su sepulcro, sino sobre un almohadón, a la manera de los yacentes idealizados. Sin embargo, no cabe duda de que el retratado está muerto, aunque solo presenta los primeros signos del fallecimiento: una delgadez extrema, los ojos entreabiertos y los labios encogidos dejando ver los dientes. Parece hallarse a caballo entre la imagen habitual del yacente y el *transí* propiamente dicho.

Frente a la lectura en friso que es habitual en las danzas macabras europeas, las danzas macabras ibéricas o bien se asemejan a un triunfo universal de la Muerte como sucede en el claustro de León o bien son danzas en corro. Esto apunta a una preferencia por la danza circular que los artífices interpretaron de maneras muy diversas. La Danza escultórica del capitel de la casa Estorch de Gerona consiste en un baile circular de personajes de distintos estamentos sociales tomados de las manos, vueltos hacia el exterior para resultar visibles e identificables. Entre los danzantes se encuentra la Muerte, que participa de esta danza como uno más de los vivos. Su tipología parece indicar una inspiración en el baile popular. La Danza macabra de Morella es similar; pero, en este caso, los vivos bailan en círculo en torno a un cadáver en descomposición. Aparte de estos ejemplos, donde el baile en corro es evidente, puede considerarse una danza circular la de los esqueletos pintados en el oratorio del castillo de Javier alrededor del fiel. Estos se disponen en tres de los cuatro muros de la capilla del Santo Cristo, y, examinados en su conjunto, constituyen un baile envolvente, semejante a una danza circular en torno al propio espectador y la figura de Cristo está sometida también al imperio de la Muerte. Lo mismo ocurre con las pinturas del Claustro A del convento de Santa Eulalia de Pamplona, que se desplegaban por los cuatro muros. Cabe mencionar, además, la composición *Ad*

mortem festinamus del Llibre Vermell de Montserrat, que podría estar destinada a ser bailada en corro, al igual que otras composiciones musicales contenidas en el mismo códice.

Apenas se conservan ejemplos extranjeros de baile circular y todos ellos son de cronología posterior a las danzas peninsulares, lo que podría apuntar hacia un origen hispano del tema de la Danza Macabra en corro de vivos hermanados cogiéndose de las manos. Este hecho daría credibilidad a la propuesta de Solé Solá que consideró que el tema literario e iconográfico podía proceder del mundo islámico, quizá originado en la costumbre de los musulmanes de danzar en torno al finado en los funerales. Aunque resulta una hipótesis sugerente, no hay que perder de vista el hecho de que todas las Danzas conservadas en la Península se hallan en zonas de relativa cercanía a Francia: El reino de Aragón, Navarra y la ciudad de León, mientras que no se conservan ejemplos de este tema en el sur peninsular. Esto parece favorecer la teoría de una penetración a través de los Pirineos y del Camino de Santiago. En este aspecto, las certezas no son ni pueden ser absolutas.

Aparte de esta tendencia al baile circular, no hay ninguna otra similitud iconográfica entre las danzas conservadas, más bien al contrario; se plantea un panorama de completa heterogeneidad. Hay gran disparidad en número y tipología de personajes en las danzas hispanas, desde la pintura de Javier que no tiene ningún personaje vivo y que constituye una verdadera Danza de los muertos, hasta la extensísima Danza de Pamplona, que, según la descripción, contaba con muchísimas figuras, excediendo el número de 45 bailantes que parecen ser el máximo en el ámbito europeo.

Suele considerarse que en las danzas peninsulares hay una preferencia por incluir a personajes de minorías religiosas presentes en los reinos hispanos, en concreto musulmanes y judíos. Aunque la escasez de piezas no permite generalizar, sí es significativo que estos personajes aparezcan en la danza de Morella así como en la *Dança General de la Muerte*. La Danza del claustro B de Santa Eulalia de Pamplona incluía a un judío en el cortejo de la Muerte.

Desde el punto de vista iconográfico, resulta interesante la pintura del Árbol de la Vanidad del claustro de San Isidoro del Campo en Sevilla, ya que incluye la presencia de dos figuras demoníacas, ausentes en el resto de las representaciones conocidas del tema fuera de la Península, incluyendo los posibles modelos xilográficos para esta pieza. Aunque la adición de estas figuras sea una aportación original del Árbol de la Vanidad de San Isidoro del Campo, seguramente sea una libertad del artífice y no tanto de una novedad sustancial en el desarrollo evolutivo del tema iconográfico.

2.2. Originalidad de los conjuntos programáticos

Al igual que en otros reinos europeos, las imágenes peninsulares a menudo se insertan en ciclos iconográficos con fuerte carga moralizante y sentido salvífico donde los temas sapienciales resultan complementarios. Así, numerosas obras macabras de los reinos hispanos aparecen junto a ciclos de la Infancia y Pasión de Jesucristo o en programas escatológicos relacionados con el Juicio Final y el Infierno. Van acompañadas de representaciones de santos profilácticos o mártires o bien se emplazan en programas iconográficos de sentido puramente funerario. En el conjunto de arte macabro hispano, existen, también, conjuntos programáticos que incluyen varios temas macabros. El ejemplo más importante son las pinturas de San Francisco de Morella, que aúnan una Danza macabra con un Árbol de la Vanidad, a los que se añade un fragmento del canto *Ad mortem festinamus*. Estos temas se complementan con una Rueda de la Fortuna, un tema muy afín a la iconografía macabra y escatológica. Peculiar es el ciclo iconográfico de Santa Eulalia de Pamplona, compuesto por dos danzas macabras y quizá un Encuentro de los tres vivos y los tres muertos y una danza de los animales, sujetos también al imperio de la Muerte. La presencia conjunta del Encuentro y la Danza es relativamente frecuente en el arte extrapeninsular, tanto en pintura mural como en miniatura y xilografía; sin embargo, la presencia de dos danzas macabras en el mismo espacio monasterial resulta inusual, como lo es, rozando lo burlesco, la danza de los animales.

Cabe detenerse también en aquellos **programas iconográficos hispanos que, por su originalidad, no tienen parangón con obras internacionales**. En primer lugar, la imagen de la Muerte de San Xulián de Moraima lanza flechas a los Pecados Capitales personificados en figuras alegóricas. La representación de los pecados, acompañados de las Virtudes Cardinales, no es novedosa, pero sí lo es su asociación con la Muerte en el ámbito pictórico, que, lejos de permanecer pasiva, se encuentra activamente disparando flechas. Esta imagen podría ser una plasmación del tema literario de la psicomaquia, de gran desarrollo en el período bajomedieval, según una interpretación del promotor. Otro programa iconográfico singular es el de la iglesia de Santa María de Mosteiro, que constituye un *unicum*. La Muerte aparece asociada a la escena de una justa, dispara flechas a uno de los participantes del torneo. Aunque por separado es posible encontrar imágenes similares a éstas

en las que el artífice pudo basarse, la inclusión del tema macabro asociado a una justa es completamente original y única. Afirma la inutilidad de la muerte de quien lucha por satisfacer su orgullo. Es posible que responda a algún hecho concreto o sirviera como complemento al sermón.

A pesar de la minuciosa descripción conservada, no es mucho lo que se puede decir del programa iconográfico de Santa Eulalia de Pamplona, al no haber llegado a nuestros días vestigio alguno de su decoración, por lo que es imposible saber si todas las escenas descritas formaban parte de un mismo programa iconográfico o momento compositivo. Es altamente inusual la inclusión de la danza de animalías, tema completamente excepcional en el arte peninsular o extranjero. Esta danza de animales antropomorfos, quizá totémicos, como a veces sucede en las fábulas traducidas a imagen, además, se completaba con la representación de personajes de gigantes y cabezudos, siendo una imagen muy temprana de este tema iconográfico. Desgraciadamente, es imposible saber con certeza si esta danza en concreto tenía algún tipo de relación con los temas macabros.

2.3. Originalidad de soportes

Una característica definitoria de las obras de arte macabro hispano es su variedad de soportes. Destaca la cantidad de obras escultóricas conservadas en la Península Ibérica, cuando apenas nos han llegado ejemplos de esta tipología en el ámbito artístico bajomedieval europeo.

El arte macabro hispano cuenta con dos sepulcros decorados con el tema del Encuentro de los tres vivos y los tres muertos, del que no se conocen otros ejemplos escultóricos europeos exceptuando el que mandó hacer el Duque de Berry sobre la puerta del Cementerio de los Inocentes de París en 1408, hoy perdido.

El primero de los sepulcros hispanos perteneció a un miembro de la familia Montcada y se emplazaba en la iglesia parroquial de Fraga. La escena macabra tuvo un gran desarrollo en esta obra, ocupando toda la superficie de una de las caras longitudinales del sepulcro. Conviene recordar que el Encuentro pétreo de origen hispano antecede al francés en casi una centuria, habiendo sido tallado hacia la segunda década del siglo XIV. El segundo sepulcro con este tema es el de Pedro Vélez de Guevara. Su cronología es muy posterior, data de 1414, pero es bastante cercana a la del relieve que el Duque de Berry mandó esculpir en el Cementerio de los Inocentes. En este caso, el Encuentro no

tiene un papel tan relevante como en el sepulcro anterior. Se emplazaba originalmente en uno de los lados menores, inserto en un interesante ciclo iconográfico de la Infancia de Jesús. No parece haber una relación directa entre ambos sepulcros, ya que se aprecian numerosas diferencias iconográficas, estilísticas, cronológicas y geográficas entre ambos. Sin embargo, es posible que existieran más ejemplos funerarios que completasen la línea evolutiva entre uno y otro. Aunque los dos únicos Encuentros tallados en sepulcros se conserven en España, son bastante singulares, no resulta suficiente como para conjeturar un origen hispano de esta tipología de monumentos funerarios macabros y tampoco cabe esperarlo siendo solo dos ejemplos.

Otro *unicum* hispano en cuanto a su soporte es el *transi* de la losa sepulcral de Juan Martínez de Grajal en el claustro de la catedral de León. Si bien se conservan numerosos sepulcros decorados con la imagen duplicada de vivo y muerto en el ámbito extrapeninsular, ninguno representa a estas figuras en las ménsulas, como sí ocurre en el caso concreto del sepulcro de Grajal único en suelo hispano. El monumento funerario consiste en un arcosolio apoyado sobre dos ménsulas, decorada una con el retrato del finado vivo y, la contraria, con un cadáver envuelto en un sudario que debe entenderse como el doble muerto del fallecido. Resulta una solución de gran originalidad, seguramente ideada por el propio comitente o condicionada por sus deseos. Por estos motivos, parece tratarse de una obra que se desvía de la línea evolutiva de los temas macabros.

Conviene mencionar también la existencia de una posible segunda ménsula con decoración macabra conservada en la Península: la llamada Calavera de la Reina, procedente del Monasterio de Poblet. Este relieve nos ha llegado completamente descontextualizado, es imposible saber si se trataba de una decoración de tipo marginal, de una *vanitas* o parte de un Encuentro de vivos y muertos. Puede ser una imagen que representa la Muerte personificada como reina del mundo. Tampoco hay que descartar la posibilidad de que se tratase de una ménsula que hiciera pareja con la representación desdoblada de la mujer viva, como en el caso del sepulcro de Grajal. En Poblet, numerosos sarcófagos se apoyan sobre parejas de ménsulas historiadas, por lo que esta última hipótesis no está fuera de lugar y quizá mostraba a la reina viva y a su doble muerta y enfrentada a ella como pasa en León. Es posible que hubiera obras similares en Europa que se hayan perdido o, incluso, que las dos ménsulas conservadas sean ejemplos fortuitos, no relacionados entre sí, llegando ambos artífices a una solución similar al adaptarse a las necesidades específicas de cada espacio funerario.

Se conservan en la Península Ibérica dos capiteles decorados con temas macabros. El primero de ellos se halla en la fachada de Santa María del Mar y representa el Encuentro de vivos y muertos. No parece formar parte de un programa iconográfico unitario, sino que los capiteles que integran la portada son de temática variada, no relacionados entre sí. No obstante, es posible que éste tenga relación con otro cercano que representa la leyenda de Amich y Melis, construyendo ambos un escueto discurso moralizante, relacionado con el uso funerario del suelo inmediato a la iglesia.

El segundo capitel macabro se conserva en la actualidad en la casa Estorch de Gerona y representa el tema de la Danza macabra. Es más interesante desde el punto de vista iconográfico, ya que aprovecha la circunferencia del capitel para disponer una Danza macabra en corro, adaptándose al soporte de una manera muy original. Representar una danza circular en un soporte bidimensional requería una cierta pericia, por lo que el traslado del tema a un capitel no solo facilita la labor del escultor, sino que permite que el espectador observe a cada uno de los personajes de frente, a diferencia de lo que ocurre en las danzas circulares pictóricas. Parece probable que el modelo representativo de este capitel se trate de una innovación hispana, ya que la danza en corro es mucho más frecuente en el arte peninsular aragonés que en otros territorios europeos. Su condición de material de acarreo nos priva del contexto que hubiera permitido su correcto análisis.

Al final se observa y se ha comprobado que el arte macabro hispano presenta numerosas características idénticas al arte macabro europeo y otras distintivas con respecto a él, tanto en los aspectos representativos como los programas iconográficos y en los soportes empleados. Esta variedad demuestra que las obras hispanas no fueron un subproducto construido a partir de modelos extrapeninsulares, sino que los temas iconográficos conocidos se reinterpretaron adaptándose a los deseos del comitente o a las limitaciones del espacio compositivo. Surgieron así tipologías propias no parangonables con el arte extranjero, quizá en algunos casos se pueda hablar incluso de tipologías típicamente hispanas, aunque para hacer esta afirmación hacen falta más ejemplos. Los que tenemos, parecen apuntar en esa dirección. **Aunque la escasez de obras conservadas limita comprender el alcance de estos nuevos modelos, queda patente su independencia con respecto a los ejemplares europeos y debe considerarse esta cuestión de notoria relevancia en las presentes conclusiones.**

Esta variedad también evidencia la cantidad y magnitud de las obras que se han perdido. Es probable que muchas de las obras desaparecidas procedieran de importantes focos de producción

dentro de la Península, de los que emanarían los modelos representativos que serían copiados en pequeñas iglesias del ámbito rural que hoy conservamos. Las obras perdidas completarían una evolución lógica en el arte macabro hispano y en su relación con Europa. Todo parece indicar que lo que hemos conservado es poco y, en muchos casos, secundario dentro del contexto macabro hispano y europeo y quizá por ello no ha sido un tema demasiado tratado por la historiografía española e ignorado casi por completo por la europea.

2.4. Topografía de las obras conservadas

Cabe mencionar también la localización de las obras dentro del espacio arquitectónico. No sorprende que la mayoría de obras de arte estudiadas se emplacen en espacios de marcado carácter funerario. Varias de ellas se hallan en claustros con funciones de enterramiento, como el Árbol de la Vanidad de San Isidoro del Campo, las danzas macabras pintadas en los claustros de Santa Eulalia de Pamplona, el sepulcro del abad Juan Álvarez de Valdesalce, la pintura que representa la pareja de la Muerte y el Cardenal y el sepulcro de Juan Martínez de Grajal. También están asociadas al claustro la representación de Job en el refectorio de San Juan de los Reyes en Toledo y las pinturas de San Francisco de Morella. Otros ejemplos analizados se encuentran en capillas funerarias, como es el caso de la decoración macabra de la Capilla de los Caballeros en la Catedral de Cuenca, la imagen de la Muerte de la Capilla Dorada de la Catedral Nueva de Salamanca y la escultura macabra de la desaparecida capilla funeraria del deán Diego Vázquez de Cepeda. Es posible que este fuera el caso también del Encuentro de los tres vivos y los tres muertos tallado en el frontal del sepulcro procedente de la iglesia de San Pedro de Fraga. Aunque se desconoce la localización original de la calavera coronada procedente de Poblet, el carácter funerario de este espacio es evidente.

En cuanto a las pinturas que decoran el interior de los templos estudiados, estas se emplazan en su mayoría en el muro norte, como es el caso de las cinco iglesias de Galicia: San Julián de Moraime, Santa María de Cuiña, Nuestra Señora de las Virtudes del Puente, Santa María de Abades y Santa María de Mosteiro, así como en Santa María de Ujué, a pesar de que en este caso se pintaron en el muro junto al claustro elevado. Alicia Suárez Ferrín, en 2003, propuso que esto podía tener que ver con el viento del norte o con la práctica habitual en el ámbito gallego de situar el cementerio adosado a la iglesia por el lado norte. También podría relacionarse con el hecho de que este punto

cardinal se asocia a la oscuridad, habitualmente se reserva a temas iconográficos como la Pasión de Cristo. La única imagen conservada que procede del muro occidental, espacio mural asociado al demonio, es la pintura de San Juan y San Pablo de Peñafiel.

Más inusuales resultan las obras en las que se representa el elemento macabro en la fachada del edificio, como el Encuentro de vivos y muertos esculpido en un capitel de la Catedral de Santa María del Mar o las calaveras presentes en la fachada del edificio de las Escuelas Mayores de la Universidad de Salamanca. Sin embargo, estas fachadas monumentales permitían que las representaciones fueran observadas por los fieles constantemente. Consideramos que el estudio de la situación de las piezas en relación con la topografía del edificio podría dar resultados interesantes en el futuro.

3. Dispersión geográfica de las obras conservadas

La dispersión geográfica de las piezas macabras conservadas en la Península parece indicar que el Camino de Santiago jugó cierto papel en la transmisión de modelos, aunque, como ya se ha expresado, el volumen de piezas desaparecidas obliga a moverse en el terreno hipotético. Aun así, un gran número de las obras que nos han llegado se encuentran en el norte peninsular. Especialmente importantes por su proximidad a Santiago de Compostela son las imágenes de la Muerte activa conservadas en Galicia. Otras pinturas, emplazadas en iglesias de pequeño tamaño, se hallan con frecuencia junto a distintas vías de peregrinación.

La peregrinación a Santiago de Compostela cobró gran importancia a raíz de la epidemia de Peste Negra de 1348 con sus sucesivos rebrotes, moviendo a individuos de toda Europa a desplazarse a la ciudad gallega en busca de protección divina, curación o expiación de los pecados. Esto fue especialmente así en los años jubilares, que se sucedieron con mucha frecuencia, especialmente en el siglo XV. Al no haberse encontrado prácticamente relaciones directas entre las obras hispanas y las europeas, no es posible probar que el Camino de Santiago fue un punto de transmisión de modelos artísticos, aunque se trata de una hipótesis verosímil atendiendo a criterios puramente geográficos. Del mismo modo, la cantidad de obras conservadas en el norte y el este peninsular supera la presencia

de estas en las áreas sur y oeste. Esto parece apuntar hacia una fuerte vinculación con Francia, favoreciendo la teoría de que el Camino de Santiago fue la vía de entrada de las imágenes macabras en la Península. Apoya también esta idea el hecho de que, a grandes rasgos, las obras macabras hispanas más antiguas conservadas se hallan en territorios relativamente cercanos al Pirineo. Sin embargo, no se debe tomar la cronología como algo absoluto, ya que la datación de muchas de las obras es incierta. Es imposible precisar si esta hipotética transmisión fue de ida y vuelta o unidireccional.

Otra vía de intercambio de modelos iconográficos entre los reinos europeos pudieron ser los conflictos bélicos. La participación de las fuerzas francesas e inglesas en la Guerra Civil Castellana, apoyando cada ejército a uno de los contendientes al trono, pudo favorecer la llegada de ideas y representaciones e introducir nuevas variedades de unos temas iconográficos ya conocidos. De manera similar, las relaciones familiares y matrimoniales, alianzas políticas, relaciones comerciales y peregrinaciones, así como la celebración de concilios y reuniones capitulares de grandes órdenes religiosas pudieron contribuir a la dispersión de ideas e imágenes a lo largo de Europa generando la lógica bidireccionalidad de las influencias. Nuevamente, la escasez de obras concretas donde esto se pueda constatar impide indagar más profundamente sobre este particular.

La localización de las obras conservadas, por otra parte, parece contradecir la teoría de un origen del arte macabro medieval en la cultura musulmana. Si estos temas literarios e iconográficos hubieran penetrado en Europa a través de Al-Andalus, sería de esperar una abundancia de estas representaciones en el sur peninsular; sin embargo, sólo nos ha llegado una única pieza macabra en Andalucía: el Árbol de la Vanidad de San Isidoro del Campo, y no cabe duda de que esta tomó su inspiración de modelos del norte de Europa. Por otra parte, se tienen noticias de una obra macabra desaparecida que se hallaba en la catedral de Murcia. También en el caso murciano parece una imagen tardía, mucho más cercana a modelos representativos castellanos. Es cierto que se han conservado numerosas obras en el este de la Península; pero, atendiendo a su dispersión y cronología, parece que la tendencia es de norte a sur en lugar de lo contrario. Rastrear la mentalidad latente en estas obras es mucho más complicado puesto que todas están condicionadas por la idea obsesiva de la muerte como realidad.

También merece la pena detenerse en la dispersión geográfica de las piezas de acuerdo con criterios iconográficos. Así, todos los Encuentros de vivos y muertos de los que tenemos noticia en

la Península se hallan en las proximidades del Pirineo. Se conservan ejemplos en Navarra, País Vasco, Cataluña y Aragón. De acuerdo con las obras conservadas, parece que este tema iconográfico gozó de especial popularidad en los reinos de Aragón y Navarra. El único Encuentro conservado que se aleja de la frontera gala es el procedente de la iglesia de San Pedro y san Pablo de Peñafiel, pero la elección del tema seguramente pueda explicarse por el comitente de la obra, Don Juan Manuel, que tendría importantes relaciones internacionales que justifican un conocimiento preciso de lo francés.

El caso de la Danza Macabra es similar, los ejemplares conservados se hallan en Navarra, Cataluña y Valencia. Sin embargo, si este tema iconográfico hubiera entrado en la Península procedente de Francia, como puede deducirse de la dispersión de las piezas, resulta muy sorprendente que no se conserve en la Península Ibérica ninguna representación de la tipología preferida por el arte francés: la danza en parejas. La singularidad del caso ibérico implica incógnitas difíciles de despejar.

Las imágenes de la Muerte activa, por otra parte, presentan un panorama muy distinto. La mayoría de los ejemplos conservados se hallan en el este y centro de la Península. Hay una tendencia a la dispersión y un alejamiento general del Pirineo. La única pieza de estas características conservada en el reino de Aragón es la imagen de la Muerte pintada en Monterde. El resto se halla en Castilla y León, Galicia y un ejemplar aislado y tardío en Castilla la Mancha. Dentro de las piezas castellanoleonesas, algunas de estas se pueden encontrar en provincias tan al este como Salamanca, Zamora o León, por lo que parece que no se trata de una tipología procedente de Francia, constituyendo quizá un foco iconográfico propio. Cabe destacar que todas las imágenes de la Muerte activa conservadas en el ámbito castellano son escultóricas, mientras que aquellas del ámbito gallego, junto a la representación aragonesa, son pictóricas y presentan grandes similitudes entre sí. Por eso, quizá se pueda hablar de dos focos iconográficos diferenciados: uno castellano y otro gallego o, cuanto menos, dos sensibilidades que implican formas diferentes de acercarse al mismo tema. Cabe señalar que tanto las obras pictóricas como las escultóricas son de datación tardía, a menudo de finales del siglo XV y de inicios del siglo XVI.

En cuanto a los temas iconográficos del Árbol de la Vanidad y el *transí*, poco se puede decir de ellos por los escasos ejemplares que nos han llegado. En lo tocante al primer tema, se conservan dos ejemplares, uno en Sevilla y el otro en Morella, pero parece que ambos artífices se inspiraron en miniaturas y xilografías. El hecho de que en ambos casos haya una relación con imágenes del centro y norte de Europa podría apuntar que la vía de penetración de estas imágenes en la Península fue a

través de miniaturas y grabados de esta procedencia, aunque es imposible afirmarlo, la circulación de xilografías fue una realidad. Además, aunque ambas imágenes son relativamente similares, las diferencias son lo suficientemente importantes como para descartar una vinculación directa entre ambas.

Los sepulcros de *transi* conservados, por otra parte, se hallan uno en Valencia y otro en León; sin embargo, son tan dispares entre sí que no tendría sentido pensar que forman parte de una misma línea evolutiva del tema. Los sepulcros de esta tipología conservados en la catedral de Bilbao, ya fuera del abanico cronológico abarcado, seguramente no sean de influencia transpirenaica sino ultramarina, teniendo en cuenta que ambos finados eran importantes comerciantes relacionados con lo flamenco y lo alemán.

De manera análoga al resto de imágenes europeas, hay una fuerte vinculación en la Península Ibérica de los temas macabros con la orden franciscana y con los mendicantes en general. Un número importante de las obras conservadas se asocian a espacios relacionados con la mencionada orden de san Francisco. Éste es el caso de las pinturas del Monasterio de San Francisco de Morella, la capilla del deán Cepeda emplazada en el Monasterio de San Francisco de Zamora y el capitel de la casa Estorch que pudo proceder del Monasterio de San Francisco de Gerona. En menor medida, hay imágenes que proceden de monasterios de otras órdenes. Así, el convento de San Isidoro del Campo pertenecía a la orden jerónima; el castillo de Alcañiz, a la de Calatrava; Santa Eulalia de Pamplona, a los mercedarios y San Juan y San Pablo de Peñafiel, a los dominicos. Esto tiene que ver, sin duda, con lo macabro como tema predilecto de las órdenes religiosas mendicantes y urbanas, sólidamente arraigado en la mentalidad a través de la predicación ambulante. Las imágenes macabras servirían en estos contextos de complemento al sermón y de recordatorio para los fieles para que no pecasen y tuvieran miedo a la muerte.

En conclusión, la localización de las obras conservadas permite esbozar distintas redes de influencia que, si bien no aportan datos concluyentes, permiten hacer una nueva aproximación a las distintas teorías sobre el origen de los temas macabros en Europa. La dispersión podría apuntar hacia la preferencia por determinados temas iconográficos en algunas zonas peninsulares e incluso a focos representativos propios.

4. Particularidades iconográficas de origen europeo

Además de establecer tipologías iconográficas propias o con elementos singulares con respecto a lo europeo, el arte macabro hispano adopta modelos representativos europeos desde época temprana. Algunas de estas variedades iconográficas a las que se adhiere el arte macabro peninsular son las siguientes:

La figura del ermitaño, propia del arte italiano, está presente en dos de las cinco representaciones híbridas de este tema en el mundo hispano: el frontal del sepulcro de Fraga y el sepulcro de Pedro Vélez de Guevara en Oñate, y quizá también esté presente en las pinturas de Peñafiel. En los tres casos, el ermitaño no es un personaje activo que muestra los cadáveres a los vivos, como es habitual en el arte italiano, sino que se mantiene al margen de la escena. En el sepulcro de Fraga, se sitúa a esta figura entre dos de los muertos; mientras que, en el sepulcro de Oñate, se encuentra en una de las esquinas del sepulcro, incluso su canon parece distinto al del resto de integrantes de la escena. En la pintura de Peñafiel, es posible que el ermitaño sea un personaje que acompaña la imagen de santa María Magdalena. Se encontraría, por tanto, separado de la escena principal. En el ámbito europeo, el Encuentro de vivos y muertos del *Salterio de Bonne de Luxemburgo* representa al ermitaño también fuera de la composición, formando parte de la decoración marginal. Aunque la idea es similar, no podemos pensar que sea un precedente iconográfico directo para ninguna de las obras hispanas.

Dos de las representaciones macabras peninsulares conservadas muestran a una Muerte femenina que podría ser estudiada desde una perspectiva de género. La primera de ellas es la calavera procedente de Poblet, que resulta evidente que es una Muerte femenina es evidente por su tocado y cabello. La segunda, es la que se halla en la Capilla Dorada de la Catedral de Salamanca. Esta carece de atributos o vestimenta típicamente femeninos, pero posee senos que permiten identificar su género. Esta imagen, además, está en relación con el pecado de la lujuria a través del batracio que lleva en la zona genital, como lo está la famosa calavera con rana de la portada de la universidad. Es más difícil de interpretar en este discurso la mujer adúltera del tímpano de Platerías, acaso Eva, madre de vida y muerte.

Algunas obras macabras peninsulares tienen una filiación directa con miniaturas y xilografías internacionales, lo que demuestra que esta fue una importante vía de entrada de los temas en la Península. A través de la comparación formal, se ha propuesto que la pintura de la Muerte de la iglesia de Santa María de Cuiña toma influencia de una xilografía de Pablo Hurus utilizada en libros de temática diversa.

Otra imagen peninsular inspirada en un grabado, en este caso internacional, es el Árbol de la Vanidad pintado en el claustro de San Isidoro del Campo en Sevilla. Aunque no se ha encontrado ninguna estampa con una iconografía idéntica a la pintura mural, las diferencias que presenta con respecto a los ejemplares europeos podrían ser fruto de la inventiva del artista o de los deseos del promotor y el punto de partida debería haber sido, por su similitud, el grabado del mismo tema del Maestro de las Banderolas.

Las pinturas del convento de San Francisco de Morella evidencian una relación directa con ciertas miniaturas de origen germánico que representan la Danza de los Muertos, el Árbol de la Vanidad y la Rueda de la Fortuna. Aunque, desde el punto de vista formal, las pinturas de Morella resulten mucho más toscas que las miniaturas, los paralelos iconográficos son evidentes. En este caso, sin embargo, la cronología de la pintura mural antecede a las imágenes miniadas, lo que descarta que pudieran constituir el modelo empleado por el artífice hispano. Tampoco parece probable que las miniaturas germánicas tomaron como modelo la pintura mural de Morella. Esto se debe interpretar como un indicio de la existencia de un modelo común, hoy desaparecido, al que recurrieron tanto los miniaturistas como el artífice de la pintura mural.

En conclusión, la inspiración y reinterpretación de tipologías europeas demuestra un conocimiento de estas por parte de los promotores y artistas hispanos. El arte peninsular participa de las corrientes europeas desde un primer momento, adoptando sus modelos representativos, pero adaptándolos al gusto y las necesidades locales.

Aproximación a la hipótesis

A través de este análisis, se ha intentado corroborar la hipótesis de partida: La Península Ibérica participó de forma activa en las corrientes europeas de la iconografía macabra durante la Baja

Edad Media, en oposición a la propuesta de la historiografía tradicional que consideraba que el arte sobre la muerte no tuvo calado en los reinos hispanos cuyos ejemplos se habrían estimado simples copias abreviadas o mal comprendidas de lo europeo. **Los ejemplares conservados demuestran, en muchos casos, una calidad no inferior a la de los ejemplares internacionales, una variedad iconográfica y de soportes sin precedentes y una antigüedad análoga a representaciones de otros reinos continentales.** Por estos motivos, se puede decir sin temor a duda que la iconografía macabra hispana está en la misma corriente que el arte macabro europeo, no se trata simplemente de un subproducto de este.

Se ha intentado dar respuesta, además, a una cuestión derivada de la hipótesis principal: averiguar si la tradición macabra en la Península Ibérica es propia o es de procedencia Europea. Aunque en la tesis se ha podido comprobar la singularidad del caso hispano con respecto a los modelos internacionales, no es posible dar una respuesta definitiva. **La singularidad de las obras peninsulares y su datación no son suficientes para suponer un origen peninsular a ninguno de los temas analizados** aunque se intuyen aportaciones ibéricas. Tampoco disponemos de bastantes datos como para esclarecer la posible vía de llegada de estos temas a la Península. Si bien el presente estudio contribuye a despejar algunas incógnitas acerca del arte macabro peninsular y su papel en el contexto europeo, también genera nuevas preguntas sobre las obras descubiertas, las que están por descubrir y aquellas que se han perdido.

Vías de investigación

La presente tesis doctoral deja abiertas nuevas vías de estudio de cara a investigaciones futuras. Para empezar, hay grupos de imágenes que nos hemos visto obligados a omitir por las limitaciones de este trabajo. La inclusión de estas piezas en el *corpus* del arte macabro hispano sin duda contribuiría a perfilar la cultura material macabra en los reinos peninsulares. Especialmente relevante sería la inclusión de aquellas obras que forman parte de otros temas iconográficos pero que incluyen elementos macabros como la calavera de Adán en las representaciones de la Crucifixión o los santos que portan una calavera como atributo, entre muchas otras. También tienen cabida en el

marco de la investigación aquellas imágenes macabras de carácter marginal o decorativo. Igualmente, tenemos la certeza de que hay obras macabras aún por descubrir. El panorama es especialmente halagüeño en Galicia, ya que la mayor parte de las pinturas de esta temática que nos han llegado se hallaron con posterioridad bajo los muros encalados de iglesias del ámbito rural. Este fenómeno podría dar nuevos hallazgos. Por último, admitimos la posibilidad de que haya obras que nos hayan pasado inadvertidas.

Aunque el presente estudio se limite al arte bajomedieval y a sus pervivencias en las primeras décadas del siglo XVI, consideramos que las imágenes macabras de la Edad Moderna deben estudiarse en conjunto con las medievales, ya que son muy similares desde el punto de vista iconográfico, beben de la misma mentalidad compartiendo fórmulas representativas, atributos y programas iconográficos. La existencia de una continuidad es evidente. El estudio de la evolución de las tipologías macabras y su pervivencia en el Renacimiento y el Barroco sin duda revestiría un gran interés para la comunidad científica y deberá ser línea de trabajo futura y abierta a una continua revisión y ampliación.

El análisis de las obras de arte se ha centrado en aquellas conservadas en los reinos hispanos cristianos de la Península Ibérica, circunscribiéndose a la Corona de Castilla, la Corona de Aragón y el Reino de Navarra. El Reino de Portugal se ha excluido del análisis por presentar unas características propias y por situarse sus obras más significativas en el siglo XVII. A pesar de esto, el estudio del arte macabro portugués, muy poco abordado por historiadores del arte españoles, pero muy imbricado con lo hispano nos llevaría a la necesidad de entender estas producciones artísticas como parte de una realidad ibérica que hoy corresponde a dos países con dos identidades diferentes, pero que en la Baja Edad Media eran verdaderamente cercanas. Estas líneas, que quizá se aborden en el futuro, constituirían sin duda una interesante vía de investigación.

El arte macabro inmueble producido o encargado en la Península Ibérica también requiere un estudio pormenorizado ya que es un terreno que se halla prácticamente inexplorado. La presente tesis doctoral ha pretendido hacer un estudio preliminar sobre este tema que debe ser ampliado a través de una recopilación sistemática de los códices e incunables, que han de hacer especialistas en las artes del libro, complementado con un análisis de los mismos atendiendo a los parámetros del presente estudio. Por último, consideramos que el estudio de las inscripciones y sus posibles relaciones con obras literarias y musicales, tanto hispanas como extranjeras, abre una nueva vía de

investigación que podría ser de gran interés tanto en el terreno iconográfico, como literario, musical y dramático.

El interés y actualidad de los temas iconográficos macabros no hace sino incrementarse y abrir con él nuevas líneas de estudio y campos de erudición.

BIBLIOGRAFÍA

ABAD RÍOS 1957 : Francisco ABAD RÍOS, *Catálogo Monumental de España. Provincia de Zaragoza*, Madrid, 1957.

ADELL FIGOLS 1999 : Francisca ADELL FIGOLS, «La Danza de la Muerte del convento de San Francisco de Morella», *Penyagolosa. Revista de la Excma. Diputación Provincial de Castellón*, 1, 4, pp. 35-44.

ADEVA MARTÍN 1984 : Ildefonso ADEVA MARTÍN, «Los “Artes de bien morir” en España antes del maestro Venegas», *Scripta theologica: revista de la Facultad de Teología de la Universidad de Navarra*, 16, 1-2, pp. 405-415.

AGAPITO Y REVILLA 1916 : Juan AGAPITO Y REVILLA, *Catálogo de la sección de Escultura*, Valladolid, 1916.

AGAPITO Y REVILLA 1930 : Juan AGAPITO Y REVILLA, *Catálogos del Museo de Bellas Artes de Valladolid*, Valladolid, 1930.

AGUIRRE CASTRO, DELGADO LINACERO, GONZÁLEZ-RIVAS FERNÁNDEZ 2014 : Mercedes AGUIRRE CASTRO, Cristina DELGADO LINACERO, Ana GONZÁLEZ-RIVAS FERNÁNDEZ (eds.), *Fantasmas, aparecidos y muertos sin descanso*, Madrid, 2014.

AINAUD DE LASARTE 1960 : Josep María AINAUD DE LASARTE, «En Katalansk handskrift i Stockholm», en *Spanska Mästare Nationalmusei arsbok*, Estocolmo, 1960, pp. 37-52.

AINAUD DE LASARTE 1964 : Josep María AINAUD DE LASARTE, *Pittura spagnola*, Bérgamo, 1964.

AINAUD DE LASARTE 1992 : Josep María AINAUD DE LASARTE, «Dos exemplis en les escultures de l'església de Santa Maria del Mar», en *Miscelania en honor del Cardenal Narcís Jubany i Arnau*, Barcelona, 1992, pp. 51-57.

AINAUD DE LASARTE, GUDIOL RICART, VERRIÉ FAGET 1947 : Josep María AINAUD DE LASARTE, José GUDIOL RICART, Federico Pablo VERRIÉ FAGET, *Catálogo monumental de España. La ciudad de Barcelona*, Madrid, 1947.

ALANYÀ I ROIG 2003 : Josep ALANYÀ I ROIG, *La memòria daurada: obradors de Morella, s. XIII-XVI*, Morella, 2003.

ALONSO GARCÍA 1976 : Gabriel ALONSO GARCÍA, *Los maestros de ‘La Seu Vella de Lérida’ y sus colaboradores*, Lérida, 1976.

ALVAR EZQUERRA 2010 : Carlos ALVAR EZQUERRA, «Amis y Amiles: la difusión de un tema medieval en España», *Estudios Humanísticos. Filología*, 32, pp. 15-33.

ÁLVAREZ VILLAR 1967 : Julián ÁLVAREZ VILLAR, *La casa de las muertes. Leyenda e historia*, Salamanca, 1967.

- AMORÓS 1967 : León AMORÓS, *Obras de san Buenaventura*, Madrid, 1967.
- ANDRÉS BRAVO 2014 : Pablo de ANDRÉS BRAVO, *Recóndita armonía: lectura hermética de la fachada de las Escuelas Mayores de la Universidad de Salamanca*, Madrid, 2014.
- ANDRÉS ORDAX 1987 : Salvador ANDRÉS ORDAX, *País Vasco*, Madrid, 1987.
- ANDRÉS ORDAX 1989 : Salvador ANDRÉS ORDAX, *Castilla y León*, Madrid, 1989.
- ANGULO ÍÑIGUEZ 1928 : Diego ANGULO ÍÑIGUEZ, «La miniatura en Sevilla. El Maestro de los Cipreses (1434)», *Archivo español de arte y arqueología*, 4, pp. 65-96.
- ANGULO ÍÑIGUEZ 1929 : Diego ANGULO ÍÑIGUEZ, «Miniaturas del segundo cuarto del siglo XV (Biblia romanceada 1.1.3. de la Biblioteca de El Escorial)», *Archivo español de arte y arqueología*, 5, pp. 225-231.
- ANGULO ÍÑIGUEZ 1952 : Diego ANGULO ÍÑIGUEZ, «La mitología y el arte español del renacimiento», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 130, pp. 96-103.
- ANGULO ÍÑIGUEZ 1984 : Diego ANGULO ÍÑIGUEZ, «Libros corales de la catedral de Sevilla. Siglos XV y XVI», en *La catedral de Sevilla*, Sevilla, 1984, pp. 513-527.
- ARCO Y GARAY 1924 : Ricardo del ARCO Y GARAY, «La pintura mural en Aragón», *Boletín de la Sociedad española de excursiones. Arte, arqueología, historia*, 32, pp. 221-237.
- ARCO Y GARAY 1942 : Ricardo del ARCO Y GARAY, *Catálogo Monumental de España. Provincia de Huesca*, Madrid, 1942.
- ARCO Y GARAY 1945 : Ricardo del ARCO Y GARAY, *Sepulcros de la casa real de Aragón*, Aragón, 1945.
- ARIÈS 2011 : Philippe ARIÈS, *Historia de la muerte en occidente: de la Edad Media hasta nuestros días*, Barcelona, 2011.
- ARIÈS, DUBY 1988 : Philippe ARIÈS, Georges DUBY, *Historia de la vida privada*, Madrid, 1988.
- ARRANZ GUZMÁN 1986 : Ana ARRANZ GUZMÁN, «La reflexión sobre la muerte en el medievo hispánico ¿continuidad o ruptura?», *En la España medieval*, 8, pp. 109-124.
- AURELL I CARDONA, PAVÓN BENITO 2002 : Jaume AURELL I CARDONA, Julia PAVÓN BENITO (eds.), *Ante la muerte: actitudes, espacios y formas en la España medieval*, Pamplona, 2002.
- ÁVILA 1998 : Ana ÁVILA, *El siglo del Renacimiento*, Madrid, 1998.
- AYERBE IRIBAR 1985 : María Rosa AYERBE IRIBAR, *Historia del condado de Oñate y Señorío de los Guevara (s. XI-XVI): Aportación al estudio del régimen señorial en Castilla*, San Sebastián, 1985.

AZANZA LÓPEZ 2000 : Javier AZANZA LÓPEZ, «Túmulos y jeroglíficos en Pamplona por la muerte de Isabel de Farnesio», *Archivo Español de Arte*, 73, 289, pp. 45-61.

AZCÁRATE RISTORI 1948 : José María de AZCÁRATE RISTORI, «El tema iconográfico del salvaje», *Archivo español de arte*, 21, 82, pp. 81-99.

AZCÁRATE RISTORI 1958 : José María de AZCÁRATE RISTORI, *Escultura del siglo XVI*, Madrid, 1958.

AZCÁRATE RISTORI 1974 : José María de AZCÁRATE RISTORI, «El Maestro Sebastián de Toledo y el Doncel de Sigüenza», *Wad-al-Hayara. Revista de estudios de Guadalajara*, 1, pp. 7-34.

AZCÁRATE RISTORI 1990 : José María de AZCÁRATE RISTORI, *Arte gótico en España.*, Madrid, 1990.

AZCÁRATE RISTORI 2010 : José María AZCÁRATE RISTORI, *Arte gótico en España*, Madrid, 2010.

BALTRUSAITIS 1983 : Jurgis BALTRUSAITIS, *La Edad Media fantástica: Antigüedades y exotismos en el arte gótico*, Madrid, 1983.

BANGO TORVISO 1979 : Isidro BANGO TORVISO, *Arquitectura románica en Pontevedra*, Vigo, 1979.

BARASCH 2003 : Moshe BARASCH, *Teorías del arte: De Platón a Winckelmann*, Madrid, 2003.

BARRACHINA NAVARRO, YARZA LUACES 1984 : Jaime BARRACHINA NAVARRO, Joaquín YARZA LUACES, «Reconsideraciones sobre las pinturas del atrio de la iglesia del Castillo de Alcañiz», en *Estudios de iconografía medieval española*, Barcelona, 1984.

BARRAL RIVADULLA 2003 : María Dolores BARRAL RIVADULLA, «Ángeles y demonios, sus iconografías en el arte medieval», *Cuadernos del CEMyR*, 11, pp. 211-235.

BARRANTES MALDONADO 1998 : Pedro BARRANTES MALDONADO, *Ilustraciones de la casa de Niebla*, Cádiz, 1998.

BARRAQUER Y ROVIRALTA 1906 : Cayetano BARRAQUER Y ROVIRALTA, *Las Casas de religiosos en Cataluña durante el primer tercio del siglo XIX*, Barcelona, 1906.

BARROS GUIMERANS 1993 : Carlos BARROS GUIMERANS, *Mentalidad justiciera de los irmandiños, siglo XV*, Madrid, 1993.

BASSEGODA I AMIGÓ 1976 : Bonaventura BASSEGODA I AMIGÓ, *Santa María de la Mar. Monografía histórico-artística del temple*, Barcelona, 1976.

BELTRÁN LLORIS 2018 : Miguel BELTRÁN LLORIS, *Panteones Reales de Aragón*, Zaragoza, 2018.

BENEDICTOW 2011 : Ole J. BENEDICTOW, *La Peste Negra (1346-1356): La historia completa*, Barcelona, 2011.

BENITO DOMENECH 2000 : Fernando BENITO DOMENECH, *Joan de Joanes: Una nueva visión del artista y su obra*, Valencia, 2000.

BENITO GOERLICH 1989 : Daniel BENITO GOERLICH, *La España gótica*, Madrid, 1989.

BERMEJO DÍEZ 1977 : Jesús BERMEJO DÍEZ, *La catedral de Cuenca*, Barcelona, 1977.

BERNABÉ 2017 : Alberto BERNABÉ (ed.), *Himnos homéricos*, Madrid, 2017.

BERNIS MADRAZO 1978 : Carmen BERNIS MADRAZO, *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos*, Madrid, 1978.

BERRIOCHOA SÁNCHEZ-MORENO 1986 : Valentín BERRIOCHOA SÁNCHEZ-MORENO, *La catedral de Salamanca*, Escuela Superior de Arquitectura, 1986.

BESERAN I RAMÓN 2003 : Pere BESERAN I RAMÓN, *Jordi de Déu i l'italianisme en l'escultura catalana del segle XIV*, Tarragona, 2003.

BINSKI 1996 : Paul BINSKI, *Medieval Death. Ritual and Representation*, Londres, 1996.

BLECUA 2006 : Alberto BLECUA (ed.), *Libro de buen amor*, Madrid, 2006.

BOLAÑOS ATIENZA 2011 : María BOLAÑOS ATIENZA (ed.), *Figuras de la exclusión. Una mirada desde la imagen religiosa*, Valladolid, 2011.

BOSCH 1996 : Lynette M. F. BOSCH, *The artistic splendor of the Spanish kingdoms: the art of fifteenth-century Spain*, Boston, 1996.

BOSQUE 1963 : Antoine de BOSQUE, *Artisti italiani in Spagna dal XIV° secolo ai Re Cattolici*, Milán, 1963.

BOUTELOU 1873 : Claudio BOUTELOU, «Pinturas murales en el Monasterio de San Isidoro del Campo», *Museo español de Antigüedades*, 2, pp. 47-58.

BRAUNFELS 1975 : Wolfgang BRAUNFELS, *Arquitectura monacal en Occidente*, Barcelona, 1975.

BREIXO RODRÍGUEZ 2006 : X. Carlos BREIXO RODRÍGUEZ, «Apuntamentos históricos sobre a parroquia de Santa María da Pedra, pertencente antigo arciprestado de Arros», *Estudios mindonienses: Anuario de estudios histórico-teológicos de la diócesis de Mondoñedo-Ferrol*, 22, pp. 489-538.

BRINCKMANN 1907 : Albert BRINCKMANN, *Die praktische bedeutung der Ornamentstiche für die deutsche Frührenaissance*, Estrasburgo, 1907.

CABADA GIADÁS 1990 : Cristina CABADA GIADÁS, «Memoria e imaxes morais: O ciclo mural de San Xulián de Moraime», en *Actas do I congreso internacional da cultura galega*, Santiago de Compostela, 1990, pp. 65-72.

CABANA OTERO 1995 : Alexandra CABANA OTERO, «Sobre a invención de Santa Froila», *Boletín do Museo Provincial de Lugo*, 7, pp. 251-260.

CABRERA GARRIDO, CHAMOSO LAMAS, RECONDO 1971 : José María CABRERA GARRIDO, Manuel CHAMOSO LAMAS, José María RECONDO, *Ripoll, Cuiña, Tulebras. Restauraciones de la Fundación Juan March*, Madrid, 1971.

CACHEDA BARREIRO, PÉREZ LARRÁN 2002 : Rosa Margarita CACHEDA BARREIRO, Carmen PÉREZ LARRÁN, «Santuario de Nuestra Señora da Ponte (Arante-Ribadeo)», *Estudios mindonienses: Anuario de estudios histórico-teológicos de la diócesis de Mondoñedo-Ferrol*, 18, pp. 1119-1133.

CALERO, RONCERO 2005 : Fernando CALERO, Angel RONCERO (eds.), *La Celestina: tragicomedia de Calisto y Melibea*, Madrid, 2005.

CAMACHO MARTÍNEZ 2000 : Rosario CAMACHO MARTÍNEZ, «El arquitecto vasco Felipe de Unzuurrunga (1654-1740) y sus intervenciones en la arquitectura religiosa en Andalucía», *Ondare: cuadernos de artes plásticas y monumentales*, 19, pp. 293-303.

CAMÓN AZNAR 1945 : José CAMÓN AZNAR, *La arquitectura plateresca*, Madrid, 1945.

CAMÓN AZNAR 1953 : José CAMÓN AZNAR, *Salamanca. Guía artística*, Salamanca, 1953.

CAMÓN AZNAR 1970 : José CAMÓN AZNAR, *La arquitectura y la orfebrería española del siglo XVI*, Madrid, 1970.

CAMÓN AZNAR 1977 : José CAMÓN AZNAR, *Pintura medieval española*, Madrid, 1977.

CAMPBELL 1995 : Jeffrey CAMPBELL, «*The Ars Moriendi*»: *An examination, translation, and collation of the manuscripts of the shorter Latin version*, Universidad de Ottawa, 1995.

CAMPO GUTIÉRREZ 2011 : Ana del CAMPO GUTIÉRREZ, *El Libro de Testamentos de 1384-1407 del notario Vicente de Rodilla*, Zaragoza, 2011.

CAMPOS RUIZ 1964 : Julio CAMPOS RUIZ (ed.), *Obras de san Cipriano*, Madrid, 1964.

CARRERAS CANDI 1912 : Francesch CARRERAS CANDI, *Excursión per la Catalunya aragonesa y provincia d'Osca*, Barcelona, 1912.

CARRERO SANTAMARÍA 2019 : Eduardo CARRERO SANTAMARÍA, *La catedral habitada: historia viva de un espacio arquitectónico*, Barcelona, 2019.

CARRILLO LISTA 2005 : María del Pilar CARRILLO LISTA, *Arte románico en el golfo ártabro y el oriente coruñés*, Universidad de Santiago de Compostela. Facultad de Geografía e Historia, 2005.

CARUANA GÓMEZ DE BARREDA 1955 : Jaime CARUANA GÓMEZ DE BARREDA, «El castillo de Alcañiz», *Teruel: Revista del Instituto de Estudios Turolenses*, 13, pp. 5-116.

CARVAJAL GONZÁLEZ 2015 : Helena CARVAJAL GONZÁLEZ, «San Sebastián, mártir y protector contra la peste», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 7, 13, pp. 55-65.

CASASECA CASASECA 1988 : Antonio CASASECA CASASECA, *Rodrigo Gil de Hontañón (Rascafría 1500-Segovia 1577)*, Valladolid, 1988.

CASTAÑER 2003 : Xesqui CASTAÑER, *Arte y arquitectura en el País Vasco. El patrimonio del románico al s. XX*, San Sebastián, 2003.

CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ 2006 : Manuel CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, «El llamado sepulcro de Santa Froila en la catedral de Lugo: viejas y nuevas cuestiones», en *San Froilán: culto y fiesta*, Lugo, 2006, pp. 138-147.

CASTRILLÓN, REDONDO 1886 : Juan L. CASTRILLÓN, Inocencio REDONDO, «Arqueología cristiana. Sarcófagos recién hallados en la Colegiata de San Isidoro de León», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 8, pp. 351-358.

CASTRO SANTAMARÍA 1994a : Ana CASTRO SANTAMARÍA, «Un recinto funerario en los comienzos de la modernidad: La Capilla Dorada de la Catedral de Salamanca», en Jesús PRADELLS NADAL, José Ramón HINOJOSA MONTALVO (eds.), *1490, en el umbral de la modernidad: el Mediterráneo europeo y las ciudades en el tránsito de los siglos XV-XVI*, Valencia, 1994, vol. 2, pp. 281-293.

CASTRO SANTAMARÍA 1994b : Ana CASTRO SANTAMARÍA, *Juan de Álava*, Universidad de Salamanca, 1994.

CAUSEY 1980 : Faya CAUSEY, «A Larva Convivalis in the Getty Museum», *The J. Paul Getty Museum Journal*, 8.

CEÁN BERMÚDEZ 1800 : Juan Agustín CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800.

CECILIA ESPINOSA, RUIZ ÁNGEL 2017 : Mariano CECILIA ESPINOSA, Gemma RUIZ ÁNGEL, «La alegoría procesional en el barroco: “La Diablesa” de Nicolás de Bussy.», *Atrio. Revista de Historia del Arte*, 23, pp. 60-73.

CENDÓN FERNÁNDEZ 2003 : Marta CENDÓN FERNÁNDEZ, «Aspectos iconográficos del sepulcro del arzobispo Diego de Anaya», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 90, pp. 39-54.

CHAMOSO LAMAS 1972 : Manuel CHAMOSO LAMAS, «Excavaciones arqueológicas en San Julián de Moraime (Mugía-La Coruña)», *Noticiario arqueológico hispánico*, 4, pp. 335-350.

CHAMOSO LAMAS 1995 : Manuel CHAMOSO LAMAS, «Las pinturas murales en Galicia», en *Lugo no obxectivo de Manuel Chamoso Lamas*, Lugo, 1995, pp. 101-104.

CHAUSSEMICHE 1932 : Agnes CHAUSSEMICHE, *Alcañiz, Espagne. Les fresques du Castillo. Découverte, relevé, étude. Juin 1930-Mars 1932*, París, 1932.

CHICO PICAZA 2012 : María Victoria CHICO PICAZA, «Composición, estilo y texto en la miniatura del Códice Rico de las CSM», *Alcanate: Revista de estudios Alfonsíes*, 8, pp. 161-189.

CHUECA GOITIA 1951 : Fernando CHUECA GOITIA, *La catedral nueva de Salamanca. Historia documental de su construcción*, Salamanca, 1951.

CHUECA GOITIA 1953 : Fernando CHUECA GOITIA, *Arquitectura del siglo XVI*, Madrid, 1953.

CID PRIEGO 1958 : Carlos CID PRIEGO, «Las pinturas murales del castillo de Alcañiz», *Teruel: Revista del Instituto de Estudios Turolenses*, 20, pp. 5-103.

CID PRIEGO 1962 : Carlos CID PRIEGO, «Las pinturas murales del castillo de Alcañiz», *Goya: Revista de Arte*, 46, pp. 274-277.

CIPOLLA 1987 : Carlo M. CIPOLLA, *Historia económica de Europa*, Barcelona, 1987.

CIRLOT LAPORTA 1969 : Juan Eduardo CIRLOT LAPORTA, *Pintura gótica europea*, Barcelona, 1969.

CLARAMUNT RODRÍGUEZ 1986 : Salvador CLARAMUNT RODRÍGUEZ, «La danza macabra como exponente de la iconografía de la muerte en la Baja Edad Media», en *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media*, Santiago de Compostela, 1986, pp. 93-98.

CLARK 1950 : James Midgley CLARK, *The Dance of Death in the Middle Ages and the Renaissance*, Glasgow, 1950.

CLAVERÍA ARANGUA 1953 : Jacinto CLAVERÍA ARANGUA, *Historia documentada de la Virgen, del Santuario y villa de Ujué*, Pamplona, 1953.

COHEN 1973 : Kathleen COHEN, *Metamorphosis of a Death Symbol: The Transi Tomb in the Late Middle Ages and the Renaissance*, Berkeley, 1973.

COHN 1975 : Norman COHN, *Los demonios familiares de Europa*, Madrid, 1975.

CÓMEZ RAMOS 1980 : Rafael CÓMEZ RAMOS, «El árbol de la vida del Monasterio de San Isidoro del Campo», *Archivo Hispalense*, 63, 192, pp. 255-272.

CÓMEZ RAMOS 1990 : Rafael CÓMEZ RAMOS, *Imagen y símbolo en la Edad Media andaluza*, Sevilla, 1990.

CORREDOR-MATHEOS, TUSELL GÓMEZ 1997 : José CORREDOR-MATHEOS, Javier TUSELL GÓMEZ, *José Gutiérrez Solana: (1886-1945)*, Barcelona, 1997.

CORTÉS PERRUCA, MAÑAS BALLESTÍN, SORO LÓPEZ 2010 : José Luis CORTÉS PERRUCA, Fabián MAÑAS BALLESTÍN, Joaquín SORO LÓPEZ, «Yeserías de la ermita de la Virgen del Castillo en Monterde», en *Actas VIII Encuentro de Estudios bilbilitanos*, Calatayud, 2010, pp. 77-95.

CORTÉS VÁZQUEZ 1978 : Luis CORTÉS VÁZQUEZ, *Un enigma salmantino. La rana universitaria*, Salamanca, 1978.

CORTÉS VÁZQUEZ 1984 : Luis CORTÉS VÁZQUEZ, *Ad Summum Caeli, el programa alegórico humanista de la escalera de la Universidad de Salamanca*, Salamanca, 1984.

CRIADO MAINAR 2008 : Jesús CRIADO MAINAR, *El Renacimiento en la Comarca de Calatayud. Pintura y escultura*, Calatayud, 2008.

CRUZ VALDOVINOS 1980 : José Manuel CRUZ VALDOVINOS, «Un catafalco rococó en la Torre de Esteban Hambrán», *Goya: Revista de arte*, 155, pp. 272-279.

CUESTA SERRANO 2012 : Jaime CUESTA SERRANO (ed.), *Libro de miseria de omne*, Madrid, 2012.

DAVIDSON, OOSTERWIJK 2021 : Clifford DAVIDSON, Sophie OOSTERWIJK, *John Lydgate, The Dance of Death, and its model, the French Danse Macabre*, Leiden, 2021.

DAVIDSON 1971 : Gustav DAVIDSON, *A Dictionary of Angels, Including the Fallen Angels*, Nueva York, 1971.

DESDEVISES DU DÉZERT, TAMBURRI 1999 : Georges DESDEVISES DU DÉZERT, Pascual TAMBURRI (eds.), *Don Carlos de Aragón, Príncipe de Viana: estudio sobre la España del norte en el siglo XV*, Pamplona, 1999.

DEYERMOND 1970 : Alan D. DEYERMOND, «El ambiente social e intelectual de la danza de la muerte», en *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*, México, 1970, pp. 267-276.

DÍAZ Y DÍAZ 1972 : Manuel Cecilio DÍAZ Y DÍAZ, «El código “visigótico” de la Biblioteca Provincial de Toledo: sus “problemas” literarios», en *Homenaje a Antonio Tovar*, Madrid, 1972, pp. 105-114.

DÍAZ-JIMÉNEZ 1917 : Juan Eloy DÍAZ-JIMÉNEZ, *San Isidoro de León*, Madrid, 1917.

DÍEZ BORQUE 1982 : José María DÍEZ BORQUE, *Historia de la literatura española*, Madrid, 1982.

DOCAMPO CAPILLA, GRAS 2018 : Javier DOCAMPO CAPILLA, Samuel GRAS, *El Libro de Horas de Carlos V*, Madrid, 2018.

DOMÍNGUEZ BORDONA, AINAUD DE LASARTE 1958 : Jesús DOMÍNGUEZ BORDONA, Josep María AINAUD DE LASARTE, *Miniatura, grabado, encuadernación*, Madrid, 1958.

DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ 2000 : Ana DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, «Libros de Horas de la Corona de Castilla. Hacia un estado de la cuestión», *Anales de Historia del Arte*, 10, pp. 9-54.

DOUCE 1833 : Francis DOUCE, *Dissertation on the various Designs of the Dance of Death*, Londres, 1833.

DUBY 1986 : Georges DUBY, *Europa en la Edad Media*, Barcelona, 1986.

- DUBY 2011 : Georges DUBY, *Arte y sociedad en la Edad Media*, Madrid, 2011.
- DUMOLYN, HAEMERS 2005 : Jan DUMOLYN, Jelle HAEMERS, «Patterns of Urban Rebellion in Medieval Flanders», *Journal of Medieval History*, 31, 4, pp. 369-393.
- DUNBABIN 1986 : Katherine M. D. DUNBABIN, «Sic erimus cuncti... The Skeleton in Graeco-Roman Art», *Jahrbuch des Deutschen Archaeologischen Instituts*, 101, pp. 185-255.
- DURÁN I SAMPERE 1932 : Agustín DURÁN I SAMPERE, *Els retaules de pedra*, Barcelona, 1932.
- DURÁN I SAMPERE, AINAUD DE LASARTE 1956 : Agustín DURÁN I SAMPERE, Josep María AINAUD DE LASARTE, *Escultura gótica*, Madrid, 1956.
- DUTTON, GONZÁLEZ CUENCA 1993 : Brian DUTTON, Joaquín GONZÁLEZ CUENCA (eds.), *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, Madrid, 1993.
- DZIUBOWA 1996 : Joanna DZIUBOWA, *Vanitas: portret trumienny na tle sarmackich obyczajów pogrzebowych: Muzeum Narodowe w Poznaniu*, Poznan, 1996.
- ECO 2017 : Humberto ECO, *Historia de la fealdad*, Barcelona, 2017.
- ELVIRA BARBA 2008 : Miguel Ángel ELVIRA BARBA, *Arte y mito. Manual de iconografía clásica*, Madrid, 2008.
- ÉNAUD 1970 : François ÉNAUD, «Découverte de peintures murales à l'église abbatiale de Lavaudieu (Haute-Loire)», *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*, 1968, 1, pp. 173-175.
- ENRÍQUEZ DE SALAMANCA 1974 : Cayetano ENRÍQUEZ DE SALAMANCA, *La catedral de Sevilla y el Monasterio de San Isidoro del Campo*, Cayetano Enríquez de Salamanca, Madrid, 1974.
- ESPAÑOL BERTRÁN 1984 : Francesca ESPAÑOL BERTRÁN, «El “Encuentro de los tres vivos y los tres muertos” y su repercusión en la Península Ibérica», en Joaquín YARZA LUACES (ed.), *Estudios de Iconografía medieval española*, Barcelona, 1984, pp. 53-153.
- ESPAÑOL BERTRÁN 1992 : Francesca ESPAÑOL BERTRÁN, *La imagen de lo macabro en el gótico hispano*, Madrid, 1992.
- ESPAÑOL BERTRÁN 1996 : Francesca ESPAÑOL BERTRÁN, «Jaume Cascalls revisado: nuevas consideraciones y obras», *Locus amoenus*, 2, pp. 65-84.
- ESPAÑOL BERTRÁN 2002 : Francesca ESPAÑOL BERTRÁN, «El salterio y libro de horas de Alfonso el Magnánimo y el cardenal Joan de Casanova», *Locus amoenus*, 6, pp. 91-114.
- ESPAÑOL BERTRÁN 2015 : Francesca ESPAÑOL BERTRÁN, «Encuadres arquitectónicos para la muerte de lo ornamental a lo representativo. Una aproximación a los proyectos funerarios del tardogótico hispano», *Codex aquilarensis: Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real*, 31, pp. 93-120.

ESPAÑOL BERTRÁN 2018 : Francesca ESPAÑOL BERTRÁN, «Los grandes panteones góticos», en VV.AA. (ed.), *Panteones Reales de Aragón*, Zaragoza, 2018, pp. 180-189.

ESTEBAN LORENTE 1985 : Juan Francisco ESTEBAN LORENTE, «La fachada de la Universidad de Salamanca: Crítica e interpretación», *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, 2, pp. 77-94.

FALCÓN Y OZCODI 1867 : Modesto FALCÓN Y OZCODI, *Salamanca artística y monumental o descripción de sus principales monumentos*, Salamanca, 1867.

FALLOWS 2010 : Noel FALLOWS, *Jousting in Medieval and Renaissance Iberia*, Woodbridge, 2010.

FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ 1987 : José María FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, «El hospital de Nuestra Señora del Puente de Arante», *Estudios mindonienses: Anuario de estudios histórico-teológicos de la diócesis de Mondoñedo-Ferrol*, 3, pp. 461-483.

FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ 1986a : José María FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, *Santuario de Nuestra Señora da Ponte. Arante. (Ribadeo-Lugo)*, Lugo, 1986a.

FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ 1986b : José María FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, «La Ermita-Santuario de Ntra. Sra. 'Da Ponte' (Arante)», *Estudios mindonienses: Anuario de estudios histórico-teológicos de la diócesis de Mondoñedo-Ferrol*, 2, pp. 409-439.

FERNÁNDEZ LADREDA 2011 : Clara FERNÁNDEZ LADREDA, «Artes figurativas medievales», en María Rosario LAZCANO MARTÍNEZ DE MORENTÍN (ed.), *Santa María de Ujué*, Pamplona, 2011, pp. 119-168.

FERNÁNDEZ LÓPEZ 1992 : José FERNÁNDEZ LÓPEZ, *Andalucía*, Madrid, 1992.

FERNÁNDEZ SOMOZA 2004 : Gloria FERNÁNDEZ SOMOZA, «Disputas entre Iglesia y nobleza en la Galicia bajomedieval: su reflejo figurativo en la catedral de Mondoñedo», *El Museo de Pontevedra*, 58, pp. 89-98.

FERNÁNDEZ-GAGO VARELA 1978 : Carlos FERNÁNDEZ-GAGO VARELA, «San Julián de Moraime», *Abrente*, 10, pp. 29-32.

FERRER GARCÍA 2007 : Félix A. FERRER GARCÍA, «La muerte individualizada en la vida cotidiana y en la literatura medieval castellana (siglo XI-XV)», *Espacio Tiempo y Forma. Serie III, Historia Medieval*, 20, pp. 97-134.

FERRER VALIENTE 2019 : José María Ezequiel FERRER VALIENTE, *Santuario da Nosa Señora dos Desamparados*, Pontevedra, 2019.

FERRER VALIENTE 2021 : José María Ezequiel FERRER VALIENTE, *Donde el mundo se llama Abades*, Pontevedra, 2021.

FIELD 1909 : Claud FIELD, *Tales of the caliphs*, Nueva York, 1909.

FINESTRES Y MONSALVO 1753 : Jaime FINESTRES Y MONSALVO, *Historia de El Real Monasterio de Poblet: ilustrada con dissertaciones curiosas sobre la antigüedad de su fundacion, catalogo de abades, y memorias chronologicas de sus gobiernos, con las de papas, reyes, y abades generales de Cistèr tocantes à Poblet: dividida en quatro libros*, Cervera, 1753.

FIRNHABER-BAKER 2021 : Justine FIRNHABER-BAKER, *The Jacquerie of 1358: A French Peasants' Revolt*, Oxford, 2021.

FLÓREZ MIGUEL 2001 : Cirilo FLÓREZ MIGUEL, *La fachada de la Universidad de Salamanca*, Salamanca, 2001.

FLÓREZ MIGUEL 2004 : Cirilo FLÓREZ MIGUEL, «El edificio de la Universidad: Programas iconográficos», en Luis Enrique RODRÍGUEZ SAN PEDRO BEZARES (ed.), *Historia de la Universidad de Salamanca*, Salamanca, 2004, vol. 2, pp. 829-853.

FLÓREZ MIGUEL 2013 : Cirilo FLÓREZ MIGUEL, *La fachada de la Universidad de Salamanca: interpretación*, Salamanca, 2013.

FRANCO MATA 1979 : Ángela FRANCO MATA, «La obra escultórica del Maestre Jusquin en León», *Goya: Revista de Arte*, 152, pp. 83-89.

FRANCO MATA 1998 : Ángela FRANCO MATA, *Escultura gótica en León y provincia (1230-1530)*, León, 1998.

FRANCO MATA 2002 : Ángela FRANCO MATA, «Encuentro de los tres vivos y los tres muertos y las danzas de la muerte bajomedievales en España», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 20, 1-2, pp. 173-214.

FRANCO MATA 2004 : Ángela FRANCO MATA, «El claustro de la Catedral de León. Su significación en el contexto litúrgico y devocional», en Joaquín YARZA LUACES, María Victoria HERRÁEZ ORTEGA, Gerardo BOTO VARELA (eds.), *Congreso Internacional «La Catedral de León en la Edad Media»*, León, 2004, pp. 263-295.

FRANCO MATA 2008 : Ángela FRANCO MATA, «Iconografía profana en el claustro de la catedral de León y su reflejo en la catedral de Oviedo», en *Arte y vida cotidiana en época medieval*, Zaragoza, 2008, pp. 177-222.

FRANCO MATA 2014 : Ángela FRANCO MATA, «Iconografía funeraria gótica en Castilla y León (siglos XIII y XIV)», *De Arte*, 2, pp. 47-86.

FREEMAN SANDLER 1999 : Lucy FREEMAN SANDLER, *The Psalter of Robert De Lisle in the British Library*, Turnhout, 1999.

FREYHAN 1929 : Robert FREYHAN, «English Influences on Parisian Painting of about 1300», *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 54, 315, pp. 320-330.

FÜSSEL 2001 : Stephan FÜSSEL, *The Book of Chronicles*, Colonia, 2001.

GABAUDAN 1988 : Paulette GABAUDAN, «La iconografía de la Universidad de Salamanca: El mito imperial», *Cuadernos de arte e iconografía*, 7, 13, pp. 39-98.

GABAUDAN 2018 : Paulette GABAUDAN, *Un imperio mítico. Los relieves del edificio de las Escuelas Mayores de la Universidad de Salamanca. Estudio iconológico*, Salamanca, 2018.

GALENDE DÍAZ, SANTIAGO FERNÁNDEZ 2011 : Juan Carlos GALENDE DÍAZ, Javier de SANTIAGO FERNÁNDEZ (eds.), *Jornadas científicas sobre documentación: La muerte y sus testimonios escritos*, Madrid, 2011.

GALINDO PÉREZ 2010 : Silvia GALINDO PÉREZ, *Aragón. Patrimonio cultural restaurado. 1984/2009. Bienes muebles*, Zaragoza, 2010.

GARCÍA 2018 : Aarón GARCÍA, «Análisis iconográfico de El caballero y la Muerte de Pedro de Campobín», *Hispanica Lyra: revista de la Sociedad de la Vihuela*, 24, pp. 12-15.

GARCÍA CABARCOS 2017 : María Concepción GARCÍA CABARCOS, «Las copias de pinturas murales de Elías de Segura como restaurador-conservador de obras de arte del Ministerio (1920-1927)», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 36, pp. 405-418.

GARCÍA CHICO 1933 : Esteban GARCÍA CHICO, «La capilla de los Benavente en Santa María de Ríoseco», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, 2, pp. 319-356.

GARCÍA CUETOS 2018 : Pilar GARCÍA CUETOS, «El panteón de Santa María de Poblet», en VV.AA. (ed.), *Panteones Reales de Aragón*, Zaragoza, 2018, pp. 190-199.

GARCÍA ESPUCHE 2019 : Albert GARCÍA ESPUCHE, *La gent del carrer Montcada. Una història de Barcelona. Segles XIII al XVIII*, Barcelona, 2019.

GARCÍA FLORES 2023 : Antonio GARCÍA FLORES, *Santa María de Huerta: Monasterio cisterciense*, Zaragoza, 2023.

GARCÍA GARCÍA 1986 : Elida GARCÍA GARCÍA, *San Juan y san Pablo de Peñafiel. Economía y sociedad de un convento dominico castellano (1318-1512)*, Salamanca, 1986.

GARCÍA GARCÍA 2011 : Francisco de Asís GARCÍA GARCÍA, «La matanza de los inocentes», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 3, 5, pp. 23-37.

GARCÍA HERRERO, FALCÓN PÉREZ 2006 : María del Carmen GARCÍA HERRERO, María Isabel FALCÓN PÉREZ, «En torno a la muerte a finales de la Edad Media aragonesa», *En la España medieval*, 29, pp. 153-186.

GARCÍA IGLESIAS 1984 : José Manuel GARCÍA IGLESIAS, «Consideraciones sobre la idea de la Muerte en la pintura de Galicia en el siglo XVI», *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 35, 100, pp. 397-417.

GARCÍA IGLESIAS 1985 : José Manuel GARCÍA IGLESIAS, «Sobre los modos de ordenación en los programas pictóricos gallegos del siglo XVI», en *Actas del II Coloquio Galaico-Minhoto*, Santiago de Compostela, 1985, vol. 2, pp. 45-65.

GARCÍA IGLESIAS 1986 : José Manuel GARCÍA IGLESIAS, *La pintura manierista en Galicia*, La Coruña, 1986.

GARCÍA IGLESIAS 1988 : José Manuel GARCÍA IGLESIAS, «Las pinturas de Arante y el maestro de Mondoñedo», *Estudios mindonienses: Anuario de estudios histórico-teológicos de la diócesis de Mondoñedo-Ferrol*, 4, pp. 493-499.

GARCÍA IGLESIAS 1989 : José Manuel GARCÍA IGLESIAS, *Pinturas Murais de Galicia*, Santiago de Compostela, 1989.

GARCÍA MARSILLA 1995 : Juan Vicente GARCÍA MARSILLA, «Capilla, sepulcro y luminaria. Arte funerario y sociedad urbana en la Valencia medieval», *Ars longa: cuadernos de arte*, 6, pp. 69-80.

GARCÍA SANGUINO 2010 : Manuel José GARCÍA SANGUINO, «Los Crucificados en la obra pictórica de Tommaso Masaccio», en *Los crucificados, religiosidad, cofradías y arte*, El Escorial, 2010, pp. 595-612.

GARCÍA-GALLO DE DIEGO 1982 : Alfonso GARCÍA-GALLO DE DIEGO, «Del testamento romano al medieval. Las líneas de su evolución en España», en *Estudios de Historia del Derecho Privado*, Sevilla, 1982, pp. 273-330.

GARRIDO BARBERÁ 2015 : Manuel GARRIDO BARBERÁ, «Y en polvo te convertirás. La Danza Macabra como advertencia y consuelo de la universalidad de la muerte», *EME Experimental Illustration, Art & Design*, 3, pp. 102-117.

GENNERO 1974 : Mario GENNERO, «Elementos franciscanos en las danzas de la muerte», *Thesaurus: Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 28, pp. 181-185.

GERLI 1979 : Michel E. GERLI (ed.), «Corbacho», en *Arcipreste de Talavera o Corbacho*, Madrid, 1979.

GERTSMAN 2010 : Elina GERTSMAN, *The Dance of Death in the Middle Ages: Images, Text, Performance*, Turnhout, 2010.

GESTOSO Y PÉREZ 1889 : José GESTOSO Y PÉREZ, *Sevilla monumental y artística. Historia y descripción de todos los edificios notables, religiosos y civiles, que existen actualmente en esta ciudad, y noticia de las preciosidades artísticas y arqueológicas que en ellos se conservan*, Sevilla, 1889.

GESTOSO Y PÉREZ 1909 : José GESTOSO Y PÉREZ, «Juan Sánchez: pintor sevillano desconocido», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 17, 1, pp. 9-16.

GIMARET 1971 : Daniel GIMARET, *Le livre de Bilawhar et Būdāsf selon la version arabe ismaélienne*, Ginebra, 1971.

GIORGI 2004 : Rosa GIORGI, *Ángeles y demonios*, Barcelona, 2004.

GLIXELI 1914 : Stefan GLIXELI, *Les cinq poèmes des trois morts et des trois vifs*, París, 1914.

GÓMEZ BÁRCENA 1988 : María Jesús GÓMEZ BÁRCENA, *Escultura gótica funeraria en Burgos*, Madrid, 1988.

GÓMEZ MORENO 2015 : Ángel GÓMEZ MORENO, «Revaluación de Juan de Valdés Leal : claves de “In ictu oculi”», *Medievalia*, 18, 2, pp. 0369-0397.

GÓMEZ MUNTANÉ 1990 : María del Carmen GÓMEZ MUNTANÉ, *El Llibre Vermell de Montserrat. Cantos y Danzas*, Barcelona, 1990.

GÓMEZ MUNTANÉ 2017 : Maricarmen GÓMEZ MUNTANÉ, *El Llibre Vermell. Cantos y danzas de fines del Medievo*, Madrid, 2017.

GÓMEZ URDÁÑEZ, OLMO GARCÍA 2015 : Carmen GÓMEZ URDÁÑEZ, Antonio OLMO GARCÍA, *Corpus de revestimientos cromáticos en la arquitectura histórica*, Zaragoza, 2015.

GÓMEZ-MORENO 1911 : Manuel GÓMEZ-MORENO, «¿Jooskén de Utrecht, arquitecto y escultor?», *Boletín de la Sociedad Castellana de excursiones*, 9, 99, pp. 63-66.

GÓMEZ-MORENO 1925 : Manuel GÓMEZ-MORENO, *Catálogo Monumental de España. Provincia de León*, Madrid, 1925.

GÓMEZ-MORENO 1927 : Manuel GÓMEZ-MORENO, *Catálogo Monumental de España. Provincia de Zamora*, Madrid, 1927.

GÓMEZ-MORENO 1931 : Manuel GÓMEZ-MORENO, *La escultura del Renacimiento en España*, Barcelona, 1931.

GÓMEZ-MORENO 1967 : Manuel GÓMEZ-MORENO, *Catálogo Monumental de España. Provincia de Salamanca*, Madrid, 1967.

GONZÁLEZ ALARCÓN 2005 : María Teresa GONZÁLEZ ALARCÓN, *Real Monasterio de Santa Clara de Tordesillas*, Madrid, 2005.

GONZÁLEZ AYALA 1999 : José GONZÁLEZ AYALA, *Breve compendio histórico de Monterde y su barrio de Llumes, de la provincia de Zaragoza*, Zaragoza, 1999.

GONZÁLEZ HERNANDO 2012 : Irene GONZÁLEZ HERNANDO, «Santa Catalina de Alejandría», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 4, 7, pp. 37-47.

GONZÁLEZ JIMÉNEZ 2006 : Manuel GONZÁLEZ JIMÉNEZ, «La muerte de los reyes de Castilla y León. Siglo XIII», *Boletín de la Real academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae*, 34, pp. 143-160.

GONZÁLEZ MONTAÑÉS 2002 : Julio I. GONZÁLEZ MONTAÑÉS, *Drama e iconografía en el arte medieval peninsular (Siglos XI-XV)*, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2002.

GONZÁLEZ 1995 : Víctor Manuel GONZÁLEZ, «José Guadalupe Posada o la invención de una tradición», *Investigación y Ciencia: de la Universidad Autónoma de Aguascalientes*, 16, pp. 36-43.

GONZÁLEZ ZYMLA 2004 : Herbert GONZÁLEZ ZYMLA, «La simbología de la serpiente en las religiones antiguas: en torno a las posibles causas biológicas que explican su sacralidad e importancia», *Akros: Revista de Patrimonio*, 3, pp. 67-82.

GONZÁLEZ ZYMLA 2006 : Herbert GONZÁLEZ ZYMLA, «Jardines y Parques Reales Persas. Posibles Orígenes Del Concepto Jardín Crucero y Jardín Del Paraíso», *Revista de Arqueología*, 27, 304, pp. 14-25.

GONZÁLEZ ZYMLA 2007 : Herbert GONZÁLEZ ZYMLA, «En torno a la iconografía de la serpiente de Asclepio: símbolo sanador de cuerpos y almas», *Akros: Revista de Patrimonio*, 6, pp. 55-72.

GONZÁLEZ ZYMLA 2011 : Herbert GONZÁLEZ ZYMLA, «El encuentro de los tres vivos y los tres muertos», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 3, 6, pp. 51-83.

GONZÁLEZ ZYMLA 2014 : Herbert GONZÁLEZ ZYMLA, «La danza macabra», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 4, 11, pp. 23-51.

GONZÁLEZ ZYMLA 2015 : Herbert GONZÁLEZ ZYMLA, «Los códigos indumentarios como signo de identidad socioestamental en la iconografía de la danza macabra», *Diseño de moda: Teoría e historia de la indumentaria*, 1, pp. 75-120.

GONZÁLEZ ZYMLA 2018 : Herbert GONZÁLEZ ZYMLA, «Don Gil de Albornoz en la Real Academia de la Historia: fuentes y documentos», en *Domus Hispanica: el Real Colegio de España y el cardenal Gil de Albornoz en la historia del arte*, Bolonia, 2018, pp. 523-546.

GONZÁLEZ ZYMLA 2019 : Herbert GONZÁLEZ ZYMLA, «La iconografía de lo macabro en Europa y sus posibles orígenes clásicos y orientales. Algunas manifestaciones en el arte español de los siglos XIV, XV y XVI», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 11, 21, pp. 1-53.

GONZÁLEZ ZYMLA 2020a : Herbert GONZÁLEZ ZYMLA, «Las abadías cistercienses de la Corona de Aragón entre los siglos XIX y XX», en *Aragonia cisterciensis: espacio, arquitectura, música y función en los monasterios de la Orden del Císter en la Corona de Aragón*, Gijón, 2020, pp. 207-252.

GONZÁLEZ ZYMLA 2020b : Herbert GONZÁLEZ ZYMLA, «El papel del arte español en la difusión de la iconografía de lo macabro: precedentes clásicos y orientales», en Manuel PARADA LÓPEZ DE CORSELAS, Laura María PALACIOS MÉNDEZ (eds.), *Arte y globalización en el mundo hispánico de los siglos XV a XVII*, Granada, 2020.

GONZÁLEZ ZYMLA 2022 : Herbert GONZÁLEZ ZYMLA, «Hierros Sacralizados: La devoción a los Santos Clavos de Cristo», en *Las reliquias y sus usos. De lo terapéutico a lo taumatúrgico*, Salamanca, 2022, pp. 61-91.

GONZÁLEZ ZYMLA, BERZAL LLORENTE 2015 : Herbert GONZÁLEZ ZYMLA, Laura María BERZAL LLORENTE, «El transi tomb. Iconografía del yacente en proceso de descomposición», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 7, 13, pp. 67-104.

GONZÁLEZ ZYMLA, PRIETO LÓPEZ 2020 : Herbert GONZÁLEZ ZYMLA, Diego PRIETO LÓPEZ, «El románico de repoblación en el arcedianato de Calatayud: identificación de restos materiales, revisión cronológica, documental e historiográfica», en *Actas del X Encuentro de Estudios Bilbilitanos*, Calatayud, 2020, pp. 61-80.

GORER 1955 : Jeoffrey GORER, «The pornography of death», en *Death, Grief, and Mourning*, Nueva York, 1955, pp. 192-199.

GORRIA 1999 : Pablo GORRIA, *El libro de oro de las fiestas y tradiciones de Navarra*, Pamplona, 1999.

GRAU LOBO 1996 : Luis A. GRAU LOBO, *Pintura románica en Castilla y León*, Valladolid, 1996.

GRAU LOBO 1997 : Luis A. GRAU LOBO, «Murales góticos de la provincia de León: perfil a propósito de algunas novedades», *Brigecio: revista de estudios de Benavente y sus tierras*, 7, pp. 123-150.

GUDIOL RICART 1955 : José GUDIOL RICART, *Pintura gótica*, Madrid, 1955.

GUERRERO LOVILLO 1962 : José GUERRERO LOVILLO, *Sevilla*, Barcelona, 1962.

GUERRY 1950 : Liliane GUERRY, *Le thème du «triomphe de la mort» dans la peinture italienne*, París, 1950.

GUITART APARICIO 1976 : Cristóbal GUITART APARICIO, *Castillos de Aragón*, Zaragoza, 1976.

GUTHKE 1999 : Karl GUTHKE, *The Gender Of Death: A Cultural History In Art And Literature*, Cambridge, 1999.

GUTIÉRREZ BAÑOS 2005a : Fernando GUTIÉRREZ BAÑOS, *Aportación al estudio de la pintura de estilo gótico lineal en Castilla y León: precisiones cronológicas y «corpus» de pintura mural y sobre tabla*, Madrid, 2005.

GUTIÉRREZ BAÑOS 2005b : Fernando GUTIÉRREZ BAÑOS, *Aportación al estudio de la pintura de estilo gótico lineal en Castilla y León: precisiones cronológicas y «corpus» de pintura mural y sobre tabla*, Madrid, 2005.

HASKINS 2020 : Charles Homer HASKINS, *El renacimiento del siglo XII*, Madrid, 2020.

HERAS HERNÁNDEZ 1973 : David de las HERAS HERNÁNDEZ, *Catálogo artístico monumental y arqueológico de la diócesis de Zamora*, Valladolid, 1973.

HERNÁNDEZ REDONDO 2015 : José Ignacio HERNÁNDEZ REDONDO, *Museo Nacional de Escultura*, Valladolid, 2015.

HERNANDO GARRIDO 2009 : José Luis HERNANDO GARRIDO, «Plurima Mortis Imago: del Románico al Gótico a través de la iconografía del Juicio Final en la pintura medieval de la Ribera del Duero», *Biblioteca: estudio e investigación*, 24, pp. 187-208.

HERNANDO GARRIDO 2013 : José Luis HERNANDO GARRIDO, «Como te ves yo me vi, como me ves te verás. Ruega a Dios por mí y en el cielo me hallarás. Un túmulo-catafalco en la ermita de Nuestra Señora de la Encina en Abraveses de Tera (Zamora): vigencia de una iconografía medieval a inicios del siglo XIX», *Studia Zamorensia*, 12, pp. 137-167.

HIDALGO VALENCIA 2022 : Simeón HIDALGO VALENCIA, *Uxue más Ekai. De vivos y muertos* <http://elblogdesimeonhidalgo.blogspot.com/2017/05/uxue-mas-ekai-de-vivos-y-muertos.html>.

HILSDALE 2017 : Cecily J. HILSDALE, «Worldliness in Byzantium and Beyond: Reassessing the Visual Networks of Barlaam and Ioasaph», *The Medieval Globe*, 3, 2, pp. 57-96.

HODGETT 1982 : Gerald A. J. HODGETT, *Historia social y económica de Europa medieval*, Madrid, 1982.

HUIZINGA 2008 : Johan HUIZINGA, *El otoño de la Edad Media*, Madrid, 2008.

IBÁÑEZ CHACÓN 2017 : Álvaro IBÁÑEZ CHACÓN, «Sirenas vs. Centauros. Pervivencia medieval de un mito perdido», *Florentia iliberritana: Revista de estudios de antigüedad clásica*, 28, pp. 105-121.

IBÁÑEZ MARTÍNEZ 1990 : Pedro Miguel IBÁÑEZ MARTÍNEZ, «Fernando Yáñez y la Capilla de los Caballeros», *Archivo de arte valenciano*, 71, pp. 56-59.

IBÁÑEZ MARTÍNEZ 2003 : Pedro Miguel IBÁÑEZ MARTÍNEZ, *Arquitectura y poder. Espacios emblemáticos del linaje Alborno en Cuenca*, Albacete, 2003.

IBÁÑEZ MARTÍNEZ 2018 : Pedro Miguel IBÁÑEZ MARTÍNEZ, «Tras las huellas arquitectónicas y artísticas de don Gil de Alborno en Cuenca», en Manuel PARADA LÓPEZ DE CORSELAS (ed.), *Domus Hispanica. El Real Colegio de España y el cardenal Gil de Alborno en la Historia del Arte*, Bolonia, 2018, pp. 44-58.

IBÁÑEZ RODRÍGUEZ 2003 : Miguel IBÁÑEZ RODRÍGUEZ, *Los versos de la Muerte de Hélinand de Froidmont: la traducción de textos literarios medievales franceses al español*, Valladolid, 2003.

INFANTES 1987 : Víctor INFANTES, *Estudio de las Danzas de la Muerte*, Universidad Complutense de Madrid, 1987.

INFANTES 1997 : Víctor INFANTES, *Las danzas de la muerte: génesis y desarrollo de un género medieval: (siglos XIII-XVII)*, Salamanca, 1997.

INGEBRETSON LERMACK 1999 : Annette INGBRETSON LERMACK, *Fit for a queen: The Psalter of Bonne of Luxembourg at the Cloisters*, Universidad de Iowa, 1999.

ITURRALDE Y SUIT 1911a : Juan ITURRALDE Y SUIT, «La danza de animalías y la danza macabra del convento de Santa Eulalia de Pamplona», *Boletín de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Navarra*, 5, pp. 21-27.

ITURRALDE Y SUIT 1911b : Juan ITURRALDE Y SUIT, «La danza de animalías y la danza macabra del convento de Santa Eulalia de Pamplona. Conclusión», *Boletín de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Navarra*, 6, pp. 79-99.

JENSEN 2007 : Gary JENSEN, *The path of the devil. Early Modern Witch Hunts*, Plymouth, 2007.

JIMÉNEZ MONTESERÍN 1999 : Miguel JIMÉNEZ MONTESERÍN, *Vere Pater Pauperum. El culto de san Julián en Cuenca*, Cuenca, 1999.

JIMÉNEZ RODRÍGUEZ 1983 : Fernando JIMÉNEZ RODRÍGUEZ, «Dos datos relativos a la “Casa de las Muertes”», *Salamanca: revista de estudios*, 8, pp. 77-80.

JIMENO JURÍO 1969 : José María JIMENO JURÍO, *Ujué. Navarra*, Pamplona, 1969.

JORDAN 1996 : William Chester JORDAN, *The Great Famine*, Princeton, 1996.

KAGAY 2008 : Donald J. KAGAY, «The Dynastic Dimension of International Conflict in Fourteenth-Century Iberia», *Mediterranean Studies*, 17, pp. 77-96.

KASTNER 1852 : Georges KASTNER, *Les dances des morts. Dissertations et recherches*, París, 1852.

KERKHOF 1995 : Maxim KERKHOF, «Notas sobre las Danzas de la Muerte», *Dicenda: Estudios de lengua y literatura españolas*, 13, pp. 175-200.

KETTLER 2009 : Wilfried KETTLER, *Der Berner Totentanz des Niklaus Manuel*, Berlín, 2009.

KINCH 2013 : Ashby KINCH, *Imago Mortis: Meditating Images of Death in Late Medieval Culture*, Leiden, 2013.

KLEIN 2007 : Holger A. KLEIN, *Sacred Gifts and Worldly Treasures: Medieval Masterworks from the Cleveland Museum of Art*, Ohio, 2007.

KOVACS, MASSIP BONET 2001 : Lenke KOVACS, Francesc MASSIP BONET, «La danse macabre dans le Royaume d’Aragon: iconographie et spectacle au Moyen ge et survivances traditionnelles», *Revue des langues romanes*, 105, 2, pp. 201-228.

KÜNSTLE 1908 : Karl KÜNSTLE, *Die Legende der drei Lebenden und der drei Toten und der Totentanz: nebst einem Exkurs über die Jakobslegende*, Friburgo, 1908.

KURTZ 1975 : Leonard Paul KURTZ, *The Dance of death and the macabre spirit in European literature*, Nueva York, 1975.

LA CANAL 1832 : José de LA CANAL, *España Sagrada*, Madrid, 1832.

LABORDE 1923 : Alexandre de LABORDE, «Origine de la représentation de la mort, chevauchant un bœuf, dans les Livres d'Heures de la fin du XVe siècle», *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 67-2, pp. 100-113.

LACARRA DUCAY 1974 : María del Carmen LACARRA DUCAY, *Aportación al estudio de la pintura mural gótica en Navarra*, Pamplona, 1974.

LACARRA DUCAY 1975 : María del Carmen LACARRA DUCAY, «Para una aproximación al estudio de la pintura mural gótica en los estados de la Corona de Aragón», *Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón*, 10, pp. 621-651.

LACARRA DUCAY 1979 : María del Carmen LACARRA DUCAY, «La iglesia parroquial de Ecay y sus pinturas murales», *Príncipe de Viana*, 40, 156-157, pp. 357-374.

LACARRA DUCAY 2008 : María del Carmen LACARRA DUCAY, «Pintura mural gótica en Navarra y sus relaciones con las corrientes europeas. Siglos XIII y XIV», *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, 3, pp. 127-171.

LACARRA DUCAY 2015 : María del Carmen LACARRA DUCAY, «Artes del color», en Clara FERNÁNDEZ LADREDA (ed.), *El arte gótico en Navarra*, Pamplona, 2015, pp. 595-631.

LADERO QUESADA 2004 : Miguel Ángel LADERO QUESADA, *Las fiestas en la Edad Media*, Barcelona, 2004.

LAFUENTE GÓMEZ 2012 : Mario LAFUENTE GÓMEZ, *Dos Coronas En Guerra. Aragón y Castilla (1356-1366)*, Zaragoza, 2012.

LAGUNA PAÚL 1993 : Teresa LAGUNA PAÚL, «Pedro de Toledo y la iluminación de un misal sevillano del siglo XV», *Laboratorio de Arte*, 6, pp. 27-66.

LAGUNA PAÚL 1995 : Teresa LAGUNA PAÚL, «Consideraciones sobre la miniatura sevillana del siglo XV», en Maurits SMEYERS, Bert CARDON (eds.), *Flanders in a European Perspective. Manuscript Illumination Around 1400 in Flanders and Abroad*, Lovaina, 1995, pp. 673-691.

LALIENA CORBERA 1995 : Carlos LALIENA CORBERA, «El castillo de Alcañiz en la Edad Media», *El castillo de Alcañiz, Al-Quannis, Boletín del taller de arqueología de Alcañiz*, 3-4, pp. 369-426.

LANGLOIS 1851 : Eustache Hyacinthe LANGLOIS, *Essai historique, philosophique et pittoresque sur les danses des morts*, Rouen, 1851.

LÁZARO ROMERO 2020 : Irene LÁZARO ROMERO, «Dos ejemplos de pintura mural de temática macabra en Monterde», en *X Encuentro de Estudios Bilbilitanos*, Calatayud, 2020, vol. 1, pp. 158-167.

LÁZARO ROMERO 2021 : Irene LÁZARO ROMERO, «“Yo soy la Muerte, que tengo el arco armado”: El programa iconográfico de las pinturas de la iglesia de Santa María de Mosteiro, propuesta de interpretación», *Eikón Imago*, 10, pp. 145-160.

LAZCANO MARTÍNEZ DE MORENTÍN 2011 : María Rosario LAZCANO MARTÍNEZ DE MORENTÍN, *Santa María de Ujué*, Pamplona, 2011.

LE GOFF 1985 : Jacques LE GOFF, *El nacimiento del Purgatorio*, Madrid, 1985.

LECOUTEUX 1999 : Claude LECOUTEUX, *Fantasmas y aparecidos en la Edad Media*, Palma de Mallorca, 1999.

LEÓN PÉREZ 2011 : Denise LEÓN PÉREZ, *Exequias reales en Madrid, villa y corte, durante el siglo XVIII: la representación de la muerte, el rey y el poder en los jeroglíficos y las alegorías*, Universidad de León, 2011.

LIAÑO MARTÍNEZ 1998 : Emma LIAÑO MARTÍNEZ, «Jordi de Déu, escultor de infantes», en *Miscel·lània en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, Barcelona, 1998, vol. 1, pp. 355-366.

LIAÑO MARTÍNEZ 1999 : Emma LIAÑO MARTÍNEZ, «Jordi de Déu, un artista siciliano al servicio de Pedro El Ceremonioso», *Aragón en la Edad Media*, 14-15, 2, pp. 873-886.

LINAGE CONDE 1994 : Antonio LINAGE CONDE, «¿Barlaam y Josafat entre el budismo y el cristianismo?», en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Salamanca, 1994, pp. 511-515.

LIPOVETSKY 2010 : Gilles LIPOVETSKY, *El imperio de lo efímero: la moda y su destino en las sociedades modernas*, Barcelona, 2010.

LISÓN TOLOSANA 1998 : Carmelo LISÓN TOLOSANA, *La Santa Compañía*, Madrid, 1998.

LLANES I DOMINGO 2011 : Carme LLANES I DOMINGO, *L'obrador de Pere Nicolau i la segona generació de pintors del gòtic internacional a València*, Universidad de Valencia, 2011.

LLEDÓ 1984 : Emilio LLEDÓ, *El epicureísmo, una sabiduría del cuerpo, del gozo y de la amistad*, Barcelona, 1984.

LLOYD 1983 : Geoffrey Ernest Richard LLOYD, *Hippocratic writings*, Harmondsworth, 1983.

LONGHORN, CAZELLES 1969 : Jean LONGHORN, Raymond CAZELLES, *The Très Riches Heures of Jean, Duke of Berry*, Nueva York, 1969.

LONGPERIER 1845 : Adrien de LONGPERIER, «Le dit des trois morts et des trois vifs», *Revue Archéologique*, 2, 1, pp. 243-249.

LÓPEZ DE MUNAIN 2014 : Gorka LÓPEZ DE MUNAIN, «Notas para una cultura visual del pasado. A propósito de un sepulcro medieval», *Revista 2.0*, 1.

LÓPEZ DE MUNAIN, ARRAIZA, GONZÁLEZ DE ZÁRATE 2010 : Gorka LÓPEZ DE MUNAIN, Juan Carlos ARRAIZA, Jesús María GONZÁLEZ DE ZÁRATE, «Iconografía del sepulcro de Pedro Vélaz de Guevara. Señor de Oñate», *Cuadernos de arte e iconografía*, 19, 38, pp. 317-368.

- LÓPEZ 1953 : Mateo LÓPEZ, *Memorias históricas de Cuenca y su obispado*, Madrid, 1953.
- LÓPEZ YARTO-ELIZALDE, MATEO GÓMEZ, RUIZ HERNANDO 1997 : Amelia LÓPEZ YARTO-ELIZALDE, Isabel MATEO GÓMEZ, José Antonio RUIZ HERNANDO, «El Monasterio de San Isidoro del Campo en Santiponce (Sevilla)», *Temas de estética y arte*, 11, pp. 139-180.
- LUBRICH 2015 : Naomi LUBRICH, «The Wandering Hat: Iterations of the Medieval Jewish Pointed Cap», *Jewish History*, 29, 3/4, pp. 203-244.
- LUCAS ÁLVAREZ 1975 : Manuel LUCAS ÁLVAREZ, «El Monasterio de San Julián de Moraime en Galicia (notas documentales)», en *Homenaje a don Agustín Millares Carlo*, Madrid, 1975, vol. 2, pp. 605-644.
- LUPIÁÑEZ FERNÁNDEZ 2020 : Dolores LUPIÁÑEZ FERNÁNDEZ, «Estudio comparativo de las obras funerarias: “El último aliento” de Artur Prat (1914) y “El beso de la muerte” de Jaume Barba (1930)», *Eviterna*, 7 (marzo), pp. 103-112.
- MACÍAS 2017 : José Manuel MACÍAS (ed.), *La leyenda dorada*, Madrid, 2017.
- MADRAZO Y KUNTZ 1839 : Pedro de MADRAZO Y KUNTZ, *Recuerdos y bellezas de España: Cataluña*, Barcelona, 1839.
- MADRAZO Y KUNTZ 1886 : Pedro de MADRAZO Y KUNTZ, *España: sus monumentos y artes, su naturaleza e historia. Navarra y Logroño*, Barcelona, 1886.
- MALAXECHEVERRÍA 2000 : Ignacio MALAXECHEVERRÍA, *Bestiario medieval: Antología*, Madrid, 2000.
- MALDONADO Y FERNÁNDEZ DEL TORCO 1944 : José MALDONADO Y FERNÁNDEZ DEL TORCO, «Herencias en favor del alma en el derecho español», *Revista de Derecho Privado*, 25.
- MÂLE 1952 : Émile MÂLE, *El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII*, México, 1952.
- MANSO PORTO 2008 : Carmen MANSO PORTO, «La colección de dibujos lucenses de José Villaamil y Castro conservados en la Real Academia de la Historia», *Abrente*, 40-41, pp. 245-304.
- MANZARBEITIA VALLE 2009 : Santiago MANZARBEITIA VALLE, «San Cristóbal», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 1, 1, pp. 43-49.
- MARCHENA HIDALGO 1997 : Rosario MARCHENA HIDALGO, «La obra de Nicolás Gómez, pintor y miniaturista del siglo XV», *Laboratorio de Arte*, 10, pp. 373-389.
- MARÉCHAL 1980 : François MARÉCHAL, *La danza macabra de Holbein*, Madrid, 1980.
- MARTÍ Y MONSÓ 1907a : José MARTÍ Y MONSÓ, «Pleitos de artistas. Basados en documentos existentes en el Archivo de la Real Chancillería de Valladolid», *Boletín de la Sociedad Castellana de excursiones*, 5, 49, pp. 16-22.

MARTÍ Y MONSÓ 1907b : José MARTÍ Y MONSÓ, «Pleitos de artistas. Basados en documentos existentes en el Archivo de la Real Chancillería de Valladolid», *Boletín de la Sociedad Castellana de excursiones*, 5, 50, pp. 36-40.

MARTÍ Y MONSÓ 1907c : José MARTÍ Y MONSÓ, «Pleitos de artistas. Basados en documentos existentes en el Archivo de la Real Chancillería de Valladolid», *Boletín de la Sociedad Castellana de excursiones*, 5, 51, pp. 62-68.

MARTÍ Y MONSÓ 1907d : José MARTÍ Y MONSÓ, «Pleitos de artistas. Basados en documentos existentes en el Archivo de la Real Chancillería de Valladolid», *Boletín de la Sociedad Castellana de excursiones*, 5, 52, pp. 62-68.

MARTÍ Y MONSÓ 1907e : José MARTÍ Y MONSÓ, «Pleitos de artistas. Basados en documentos existentes en el Archivo de la Real Chancillería de Valladolid», *Boletín de la Sociedad Castellana de excursiones*, 5, 53, pp. 114-120.

MARTÍ Y MONSÓ 1907f : José MARTÍ Y MONSÓ, «Pleitos de artistas. Basados en documentos existentes en el Archivo de la Real Chancillería de Valladolid», *Boletín de la Sociedad Castellana de excursiones*, 5, 54, pp. 136-142.

MARTÍN GONZÁLEZ 1969 : Juan José MARTÍN GONZÁLEZ, «Precisiones sobre Gaspar Becerra», *Archivo Español de Arte*, 42, 168, pp. 327-356.

MARTÍN GONZÁLEZ 1972 : Juan José MARTÍN GONZÁLEZ, «En torno al tema de la muerte en el arte español», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 39, pp. 267-285.

MARTÍN LÓPEZ 2011 : María Encarnación MARTÍN LÓPEZ, «La salvación del alma a través de las inscripciones medievales», en *IX Jornadas Científicas sobre Documentación: la muerte y sus testimonios escritos*, Madrid, 2011, pp. 255-279.

MARTÍNEZ ÁLAVA, MARTÍNEZ DE AGUIRRE 2015 : Carlos J. MARTÍNEZ ÁLAVA, Javier MARTÍNEZ DE AGUIRRE, «Pintura, miniatura y artes suntuarias», en Clara FERNÁNDEZ LADREDA (ed.), *El arte gótico en Navarra*, Pamplona, 2015, pp. 361-423.

MARTÍNEZ CAVIRÓ 2006 : Balbina MARTÍNEZ CAVIRÓ, «El Monasterio de San Juan de los Reyes», en *Iberdrola: un siglo de restauraciones del patrimonio histórico-artístico español*, Madrid, 2006, pp. 195-216.

MARTÍNEZ DE AGUIRRE, MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS 1996 : Javier MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Faustino MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, *Emblemas heráldicos en el Arte medieval navarro*, Pamplona, 1996.

MARTÍNEZ GARCÍA 2011 : Francisco MARTÍNEZ GARCÍA, «Interpretación de los pasos de Semana Santa de Ateca», *Alaznet*, 11, pp. 221-242.

MARTÍNEZ GIL 1996 : Fernando MARTÍNEZ GIL, *La muerte vivida. Muerte y sociedad en Castilla durante la Baja Edad Media*, Toledo, 1996.

MARTÍNEZ PÉREZ 2016 : Antonia MARTÍNEZ PÉREZ, *Los versos de la muerte*, Valladolid, 2016.

MARTÍNEZ RUIZ, PAZZIS PI CORRALES 2002 : Enrique MARTÍNEZ RUIZ, Magdalena de PAZZIS PI CORRALES (eds.), *El mundo escandinavo, Santa Brígida y el Camino de Santiago*, Santiago de Compostela, 2002.

MARTÍN-MARTÍNEZ 2008 : Alodia MARTÍN-MARTÍNEZ, «Antifeudalismo y carnavalización de la danza de la muerte», *Lemir*, 22, pp. 9-22.

MÁRTIR RIZO 1629 : Juan Pablo MÁRTIR RIZO, *Historia de la muy noble y leal ciudad de Cuenca*, Madrid, 1629.

MASSIP BONET 2002 : Francesc MASSIP BONET, «Nova representació plàstica de la Dansa de la Mort», *Materia*, 2, pp. 279-286.

MASSIP BONET 2003 : Francesc MASSIP BONET, «Una dança de la mort inèdita a Girona», *Revista de Girona*, 219, pp. 45-49.

MASSIP BONET 2009 : Francesc MASSIP BONET, «Pompa cívica y ceremonia regia en la Corona de Aragón a fines del medioevo», *Cuadernos del CEMyR*, 17, pp. 191-219.

MASSIP BONET 2011 : Francesc MASSIP BONET, «Huellas de Oriente en las representaciones macabras de la Europa medieval: El caso catalán», *Cuadernos del CEMyR*, 19, pp. 137-161.

MASSIP 2000 : Jesús MASSIP, «La mort en dansa: anàlisi de les comparses catalanes de la mort en el context europeu. De la Dansa dels vius (Morella) al Ball dels morts (Verges). Un recorregut de cinc segles», *Revista d'etnologia de Catalunya*, 17, pp. 127-128.

MATEO-SECO 1974 : Lucas Francisco MATEO-SECO, «El concepto de muerte en la doctrina de santo Tomás de Aquino», *Scripta theologica: revista de la Facultad de Teología de la Universidad de Navarra*, 6, 1, pp. 173-208.

MATUTE Y GAVIRIA 1827 : Justino MATUTE Y GAVIRIA, *Bosquejo de Itálica ó Apuntes que juntaba para su historia*, Sevilla, 1827.

MC LEE MORGANSTERN 1973 : Anne MC LEE MORGANSTERN, «The La Grange Tomb And Chair. A Monument Of The Great Schism Of The West», *Speculum*, 48, 1, pp. 56-69.

MCKENDRICK, KÖNIG 2016 : Scot MCKENDRICK, Eberhard KÖNIG, *Las Muy Ricas Horas de Juana I de Castilla*, Valencia, 2016.

MEISS 1967 : Millard MEISS, *French painting in the time of Jean de Berry. The late fourteenth Century and the patronage of the duke*, Londres, 1967.

MEISS 1968 : Millard MEISS, «La Mort et l'office des morts à l'époque du Maître de Boucicaut et des Limbourg», *Revue de l'Art*, 1-2, pp. 17-25.

MÉNDEZ 2004 : José Félix MÉNDEZ (ed.), *Las pinturas murales góticas del Castillo de Alcañiz: restauración, 2004*, Zaragoza, 2004.

MENÉNDEZ Y PELAYO 1914 : Marcelino MENÉNDEZ Y PELAYO, *Historia de la poesía castellana en la Edad Media*, Madrid, 1914.

MERINO RUBIO 1974 : Waldo MERINO RUBIO, *Arquitectura hispano flamenca en León*, León, 1974.

MICHELS 1967 : Agnes Kirsopp MICHELS, *The Calendar of the Roman Republic*, Nueva Jersey, 1967.

MIGUEL LESACA 2014 : Miren de MIGUEL LESACA, «Un reflejo de las Danzas Macabras de Holbein en la sacristía de la Capilla de la Soledad en la iglesia de San Sebastián de Soreasu, Azpeitia», *De Arte*, 11, pp. 89-108.

MIGUEL SÁNCHEZ, FERNÁNDEZ CABO, GONZÁLEZ URIEL 2023 : Manuel de MIGUEL SÁNCHEZ, Miguel Carlos FERNÁNDEZ CABO, Aurora GONZÁLEZ URIEL, «El artesonado del refectorio del Monasterio de Uclés, Cuenca: análisis geométrico y constructivo», *EGA: revista de expresión gráfica arquitectónica*, 28, 47, pp. 136-149.

MILIÁN BOIX 1952 : Manuel MILIÁN BOIX, *Morella y su comarca*, Morella, 1952.

MILIÁN BOIX 1958 : Manuel MILIÁN BOIX, «Real Convento de San Francisco de Morella», *Penyagolosa*, 4, pp. 26-35.

MIQUEL JUAN 2010 : Matilde MIQUEL JUAN, «El coro de la catedral de Valencia (1384 -1395). La introducción de nuevos elementos decorativos del gótico internacional en Valencia», en Amadeo SERRA DESFILIS (ed.), *Arquitectura en construcción en Europa en época medieval y moderna*, Valencia, 2010, pp. 349-376.

MIRA MIRALLES 2009 : Isabel MIRA MIRALLES, «“Muerte que a todos convida”: la muerte en la literatura hispánica medieval», *Revista de lenguas y literaturas catalana, gallega y vasca*, 14, pp. 291-326.

MIRANDA GARCÍA, LÓPEZ DE GUEREÑO SANZ 2020 : Fermín MIRANDA GARCÍA, María Teresa LÓPEZ DE GUEREÑO SANZ (eds.), *La muerte de los príncipes en la Edad Media: Balance y perspectivas historiográficas*, Madrid, 2020.

MITRE FERNÁNDEZ 1988 : Emilio MITRE FERNÁNDEZ, *La muerte vencida. Imágenes e historia en el Occidente Medieval (1200-1348)*, Madrid, 1988.

MITRE FERNÁNDEZ 1994 : Emilio MITRE FERNÁNDEZ, «De los pogroms de 1391 a los ordenamientos de 1405: un recodo en las relaciones judíos-cristianos en la Castilla Bajomedieval», *Espacio Tiempo y Forma. Serie III, Historia Medieval*, 7, pp. 281-288.

MOLEIRO 1996 : Manuel MOLEIRO (ed.), *Libro de Horas de la reina María de Navarra*, Barcelona, 1996.

MOLINA MORAL, GONZÁLEZ SÁNCHEZ 2022 : Juan Carlos MOLINA MORAL, Estefanía GONZÁLEZ SÁNCHEZ, «La tipografía como elemento compositivo en las dos pinturas alegóricas para la Iglesia Hospital de la Santa Caridad de Sevilla, realizadas por el pintor Juan de Valdés Leal», en *Postrimerías: Valdés Leal desde la Facultad de Bellas Artes de Sevilla*, Sevilla, 2022, pp. 61-73.

MORALEDA MORALEDA 2011 : Jaime MORALEDA MORALEDA, «La iconografía de la Muerte en los manuscritos miniados de la catedral de Toledo», en *La Muerte en el Tiempo. Arqueología e historia del hecho funerario en la provincia de Toledo*, Talavera de la Reina, 2011, pp. 321-331.

MORALEDA MORALEDA 2019 : Jaime MORALEDA MORALEDA, «Los códices miniados del fondo Zelada en la biblioteca capitular de Toledo: historia de una colección», en *Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico: ámbitos europeo, americano y asiático*, Sevilla, 2019, pp. 190-198.

MORALES CANO 2009 : Sonia MORALES CANO, *Símbolos, formas y espacios de la escultura gótica funeraria en Castilla-La Mancha: Toledo*, Universidad de Castilla-La Mancha, 2009.

MORENO MENDOZA 2004 : Arsenio MORENO MENDOZA, «La iconografía de la iglesia sevillana del Hospital de la Santa Caridad: nuevas anotaciones», *Cuadernos de arte e iconografía*, 13, 26, pp. 489-511.

MORRÁS RUIZ-FALCÓN 2002 : María MORRÁS RUIZ-FALCÓN, «Mors bifrons. Las élites ante la muerte en la poesía cortesana del Cuatrocientos castellano», en *Ante la muerte: actitudes, espacios y formas en la España medieval*, Pamplona, 2002, pp. 157-196.

MORREALE 1991 : Margherita MORREALE, «Dança General de la Muerte», *Revista de Literatura Medieval*, 8, pp. 9-52.

MORREALE 1996 : Margherita MORREALE, «La Dança General de la Muerte (II)», *Revista de Literatura Medieval*, 13, pp. 111-177.

MOSQUERA COBIAN 1997 : Manuel MOSQUERA COBIAN, *Speculum Humanae Vitae. Imaxe da morte nos inicios da Europa moderna*, Santiago de Compostela, 1997.

MOYA 1982 : Adelina MOYA, *Inventario Histórico-Artístico del Valle de Oñati*, Oñate, 1982.

MUSSONS 1994 : Ana María MUSSONS, «La “istoria de Amich e Melis”», en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Salamanca, 1994, vol. 2, pp. 725-736.

NAVARRETE PRIETO 2001 : Enrique NAVARRETE PRIETO, *Ignacio de Ries*, Madrid, 2001.

NIEREMBERG 1940 : Juan Eusebio NIEREMBERG (ed.), *Imitación de Cristo*, Barcelona, 1940.

NÚÑEZ RODRÍGUEZ, PORTELA SILVA 1986 : Manuel NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Ermelindo PORTELA SILVA (eds.), *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media*, Santiago de Compostela, 1986.

OLAGUER-FELIÚ 2000 : Fernando de OLAGUER-FELIÚ, *Alejandro Magno y el arte*, Madrid, 2000.

OLIVARES MARTÍNEZ 2013 : Diana OLIVARES MARTÍNEZ, «El salvaje en la Baja Edad Media», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 5, 10, pp. 41-55.

ORUETA 2000 : Ricardo de ORUETA, *La escultura funeraria en España: provincias de Ciudad Real, Cuenca, Guadalajara*, Guadalajara, 2000.

OSUNA RODRÍGUEZ 2023 : María Inmaculada OSUNA RODRÍGUEZ, «La meditatio mortis en verso: insólitos cauces híbridos de difusión escrita», *Hipogrifo: Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, 11, 1, pp. 599-613.

PACHECO 1649 : Francisco PACHECO, *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*, Sevilla, 1649.

PAGÈS I PARETAS 2012 : Montserrat PAGÈS I PARETAS, *Pintura mural sagrada i profana, del romànic al primer gòtic*, Barcelona, 2012.

PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO 1797 : Antonio PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *El museo pictórico y escala óptica*, Madrid, 1797.

PALOMO FERNÁNDEZ 2002 : Gema PALOMO FERNÁNDEZ, *La catedral de Cuenca en el contexto de las grandes canterías catedralicias castellanas en la Baja Edad Media*, Universidad Autónoma de Madrid, 2002.

PANOFSKY 1992 : Erwin PANOFSKY, *Tomb sculpture: four lectures on its changing aspects from ancient Egypt to Bernini*, Nueva York, 1992.

PARADA LÓPEZ DE CORSELAS 2021 : Manuel PARADA LÓPEZ DE CORSELAS, «Las pinturas de la Sala de los Reyes de la Alhambra», *Cuadernos de la Alhambra*, 50, pp. 137-153.

PARDO DE GUEVARA Y VALLÉS 2012 : Eduardo PARDO DE GUEVARA Y VALLÉS, *De linajes, parentelas y grupos de poder: aportaciones a la historia social de la nobleza bajomedieval gallega*, Madrid, 2012.

PARIS 1895 : Gaston PARIS, *La poésie du moyen âge*, París, 1895.

PASCUAL ÁLVAREZ 2019 : Irene PASCUAL ÁLVAREZ, «Iconografía del Juicio Final en las portadas góticas hispanas», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 11, 21, pp. 157-187.

PAYEN 1965 : Jean-Charles PAYEN, «Le Dies irae dans la prédication de la mort et des fins dernières au Moyen Âge. (à propos de Piramus v. 708)», *Romania*, 86, 341, pp. 48-76.

PAYO HERNÁNDEZ 1999 : René-Jesús PAYO HERNÁNDEZ, *Catálogo de pintura de la Villa de Castrojeriz*, Castrojeriz, 1999.

PAZOS-LÓPEZ 2019 : Ángel PAZOS-LÓPEZ, «Pintura mural y liturgia: el trazado de las cruces de consagración en los rituales de dedicación de iglesias de Occidente y sus representaciones iconográficas en el arte bajomedieval», en *Pintado en la pared: el muro como soporte visual en la Edad Media*, Madrid, 2019, pp. 241-262.

PEDRAZA 1981 : Pilar PEDRAZA (ed.), *El sueño de Polífilo*, Murcia, 1981.

PEMÁN 1944 : José María PEMÁN, *Ejercicios espirituales*, Madrid, 1944.

PEREDA ESPESO 1994 : Felipe PEREDA ESPESO, «Escultura y teatro a comienzos del siglo XVI: La Capilla del Dean Diego Velázquez de Cepeda», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M)*, 6, pp. 179-195.

PEREDA ESPESO 2000 : Felipe PEREDA ESPESO, *La arquitectura elocuente. El edificio de la Universidad de Salamanca bajo el reinado de Carlos V*, Madrid, 2000.

PÉREZ CARDETE 2008 : Guadalupe PÉREZ CARDETE, «El espacio de la muerte: Iconografía funeraria gótica en la Catedral de Cuenca», *Lope de Barrientos: Seminario de cultura*, 1, pp. 281-312.

PÉREZ GONZÁLEZ 2016 : Ana PÉREZ GONZÁLEZ, «El Castillo del Amor en las artes figurativas bajomedievales», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 8, 16, pp. 5-30.

PÉREZ MARTÍN, FERNÁNDEZ MATEOS 2016 : Sergio PÉREZ MARTÍN, Rubén FERNÁNDEZ MATEOS, «El “Cristo de los piojos” de Ávila y un “Cristo de la Vera Cruz” de Saucelle (Salamanca): Dos nuevas obras de Gil de Ronza y su taller», *Cuadernos Abulenses*, 45, pp. 253-265.

PÉREZ MONZÓN 2008 : Olga PÉREZ MONZÓN, «La procesión fúnebre como tema artístico en la Baja Edad Media», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M)*, 20, pp. 19-30.

PÉREZ PRIEGO 2014 : Ángel PÉREZ PRIEGO (ed.), *Poesías completas*, Barcelona, 2014.

PÉREZ RAMÍREZ 2011 : Jorge PÉREZ RAMÍREZ, *Vidas paralelas. La banca y el riesgo a través de la Historia*, Madrid, 2011.

PÉREZ SÁNCHEZ 2010 : Alfonso PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura barroca en España. 1600-1750*, Madrid, 2010.

PÉREZ VILLANUEVA 1935 : Joaquín PÉREZ VILLANUEVA, «Las pinturas de la iglesia de San Pablo de Peñafiel», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 4, pp. 99-123.

PIFERRER, QUADRADO, PARCERISA 1844 : Pablo PIFERRER, José María QUADRADO, Francisco Javier PARCERISA, *Recuerdos y bellezas de España: Aragón*, Barcelona, 1844.

PIÑEIROA LOZANO 2005 : Emilio PIÑEIROA LOZANO, *Nosa Señora das Virtudes da Ponte*, Ribadeo, 2005.

PIRENNE 1976 : Henri PIRENNE, *Historia económica y social de la Edad Media*, Madrid, 1976.

PITA ANDRADE 1875 : José Manuel PITA ANDRADE, «Arte. La Edad Media», en *Tierras de España*, Vitoria, 1875, vol. 1, pp. 85-301.

PLANAS BADENAS 2000 : Josefina PLANAS BADENAS, «El Libro de horas del obispo Morgades. Precisiones estilísticas sobre una obra de factura flamenca», *Locus amoenus*, 5, pp. 67-75.

PLANAS BADENAS 2015 : Josefina PLANAS BADENAS, «Plegarias iluminadas: Libros de Horas conservados en bibliotecas catalanas», *De Arte*, 6, pp. 75-106.

PORTILLA GONZÁLEZ 2016 : Aída PORTILLA GONZÁLEZ, «El arte del buen morir en los testamentos medievales de la catedral de Sigüenza (siglos XIII-XV)», *Espacio Tiempo y Forma. Serie III, Historia Medieval*, 621-673.

PORTÚS PÉREZ 2001 : Javier PORTÚS PÉREZ, *Pintura barroca española: guía*, Madrid, 2001.

POST 1930 : Chandler Rathfon POST, *A history of Spanish painting. The Franco-Gothic Style. The Italo-Gothic and International Styles*, Cambridge, 1930.

POST 1934 : Chandler Rathfon POST, *A History of Spanish Painting. The Hispano-Flemish Style in Andalusia*, Cambridge, 1934.

POST 1941 : Chandler Rathfon POST, *A history of Spanish painting. The Aragonese School in the Late Middle Ages*, Cambridge, 1941.

POZA YAGÜE 2009 : Marta POZA YAGÜE, «Las labores de los meses en el Románico», *Revista digital de iconografía medieval*, 1, 1, pp. 31-42.

PRETEL MARÍN 2015 : Aurelio PRETEL MARÍN, *Don Enrique de Villena. Retrato de un perdedor*, Cuenca, 2015.

PRIEGO PRIEGO *et al.* 2003 : Luis PRIEGO PRIEGO, Francisco del HOYO SANTAMARÍA, Raquel del CURA SANCHO, Amaya de la HOZ HERRANZ, «Restauración de dos sepulcros de alabastro de la Capilla de los Caballeros de la catedral de Cuenca», *Pátina*, 12, pp. 11-15.

PUENTE 1856 : Luis de la PUENTE, *Meditaciones espirituales del venerable padre Luis de la Puente*, Barcelona, 1856.

PUEYO COLOMINA 1993 : Pilar PUEYO COLOMINA, «La Peste Negra en la diócesis de Zaragoza: El registro de los actos comunes del arzobispo Guillermo de Agrifolio (1348-1350)», *Aragón en la Edad Media*, 10-11, pp. 705-735.

PULGAR SABÍN 1999 : Carlos del PULGAR SABÍN (ed.), *Artistas galegos. Pintores*, Vigo, 1999.

QUADRADO 1855 : José María QUADRADO, *España Sagrada: Asturias y León*, Barcelona, 1855.

QUADRADO 1861 : José María QUADRADO, *Valladolid. Palencia. Zamora*, Barcelona, 1861.

QUADRADO 1886 : José María QUADRADO, *España: sus monumentos y artes, su naturaleza e historia. Castilla La Nueva*, Barcelona, 1886.

RABAZO VINAGRE 2011 : Ana R. RABAZO VINAGRE, «Muerte y pérdida de identidad: temor que despiertan en la sociedad castellana durante la Baja Edad Media», *Espacio Tiempo y Forma. Serie III, Historia Medieval*, 24, pp. 353-386.

RAGUSA, SALERNO 2003 : Elena RAGUSA, Paola SALERNO, *Santa Maria di Vezzolano: Gli Affreschi del Chiostro, il restauro*, Turín, 2003.

RALLO GRUSS 1990 : Carmen RALLO GRUSS, «La problemática de la restauración de la Sala Capitular en el Monasterio de San Isidoro del Campo (Santiponce)», en Pilar ROIG PICAZO (ed.), *VIII Congrés de conservació de béns culturals. Ponències i comunicacions*, Valencia, 1990, pp. 221-227.

RALLO GRUSS 1992 : Carmen RALLO GRUSS, «Técnica de ejecución de una pintura mural medieval sevillana: Claustro de los Evangelistas en San Isidoro del Campo», *Boletín de Arte*, 13-14, pp. 49-59.

RÉAU 1997 : Louis RÉAU, *Iconografía de los santos. De la A a la F*, Barcelona, 1997.

RÉAU 1999 : Louis RÉAU, *Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*, Barcelona, 1999.

RÉAU 2000 : Louis RÉAU, *Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, Barcelona, 2000.

RÉAU 2001 : Louis RÉAU, *Iconografía de los santos. De la G a la O*, Barcelona, 2001.

RÉAU 2002 : Louis RÉAU, *Iconografía de los santos. De la P a la Z*, Barcelona, 2002.

REBOLLO GUTIÉRREZ 2015 : Carmen REBOLLO GUTIÉRREZ, «Maese Nicolás Francés: su obra y estilo. Estado de la cuestión», *De Arte*, 6, pp. 107-130.

RECONDO 1945 : José María RECONDO, «El Castillo de Xavier. Ensayo Arqueológico», *Príncipe de Viana*, 18, 67-68, pp. 261-417.

RECONDO 1967 : José María RECONDO, *San Francisco Javier*, Pamplona, 1967.

RECONDO 1968 : José María RECONDO, *El castillo de Javier*, Pamplona, 1968.

RECONDO 1992 : José María RECONDO, *El Cristo de Xavier y la Danza de la Muerte*, Barcelona, 1992.

REDONDO CANTERA 1981 : María José REDONDO CANTERA, «Aportaciones al estudio iconográfico de la Capilla Benavente», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, 47, pp. 245-264.

REDONDO CANTERA 1987 : María José REDONDO CANTERA, *El Sepulcro en España en el siglo XVI: tipología e iconografía*, Madrid, 1987.

REDONDO CANTERA 2011 : María José REDONDO CANTERA, «El convento de San Pablo en Peñafiel (Valladolid). Panteón de los Manuel», *Biblioteca: estudio e investigación*, 26, pp. 161-199.

REGALES SERNA 2011 : Antonio REGALES SERNA (ed.), *La nave de los necios*, Madrid, 2011.

REID 1974 : Donna Karen REID, *The Hours of the usage of Langres, c. 1502, printed by Philippe Pigouchet for Simon Vostre*, Universidad de California, 1974.

RESPALDIZA LAMA 1978 : Pedro J. RESPALDIZA LAMA, «La fundación de fray Lope de Olmedo en San Isidoro del Campo, su problemática y realizaciones: Las pinturas murales», en *Actas I Congreso de historia de Andalucía*, Córdoba, 1978, vol. 2, pp. 249-260.

RESPALDIZA LAMA 1996 : Pedro J. RESPALDIZA LAMA, «El monasterio cisterciense de San Isidoro del Campo», *Laboratorio de Arte*, 9, pp. 24-47.

RESPALDIZA LAMA 1998 : Pedro J. RESPALDIZA LAMA, «Pinturas Murales Del Siglo XV en el Monasterio de San Isidoro del Campo», *Laboratorio de Arte*, 11, pp. 69-99.

RHI 2008 : Juhyung RHI, «Some Textual Parallels for Gandharan Art: Fasting Buddhas, Lalitavistara and Karunapundarika», *Jiabs: Journal of the International Association of Buddhist Studies*, 29, 1.

RÍOS Y SERRANO 1895 : Demetrio de los RÍOS Y SERRANO, *La Catedral de León*, Madrid, 1895.

RIVERA DE LAS HERAS 1993 : José Ángel RIVERA DE LAS HERAS, «El Ecce Homo del convento del Tránsito y el escultor Gil de Ronza», *Barandales*, 4, pp. 41-46.

RIVERA DE LAS HERAS 1998 : José Ángel RIVERA DE LAS HERAS, *En torno al escultor Gil de Ronza*, Zamora, 1998.

RIVERA DE LAS HERAS 2016 : José Ángel RIVERA DE LAS HERAS, *Yacens. Yacentes y crucifijos articulados en la diócesis de Zamora*, Zamora, 2016.

RIVERA DE LAS HERAS 2019 : José Ángel RIVERA DE LAS HERAS, «Nuevas atribuciones al escultor Gil de Ronza y su taller», *Studia Zamorensia*, 18, pp. 67-119.

RODRÍGUEZ ASTUDILLO 2007 : María José RODRÍGUEZ ASTUDILLO, *Lo macabro en el gótico. Nuevas aportaciones*, Universidad de Salamanca, 2007.

RODRÍGUEZ ASTUDILLO 2009 : María José RODRÍGUEZ ASTUDILLO, «Lenguaje de las postrimerías. El espacio salmantino: Capilla Dorada de la Catedral Nueva y Juicio Final de la Catedral Vieja», *Salamanca. Revista de Estudios*, 57, pp. 143-167.

RODRÍGUEZ ASTUDILLO 2020 : María José RODRÍGUEZ ASTUDILLO, «Las pinturas murales de la iglesia del convento de San Juan y san Pablo de Peñafiel (Valladolid). Aproximación y valoración del conjunto pictórico», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 12, 22, pp. 71-104.

RODRÍGUEZ DE ARELLANO 1893 : Feliciano RODRÍGUEZ DE ARELLANO (ed.), *De rebus hispaniae*, Madrid, 1893.

RODRÍGUEZ DE LENA, LABANDEIRA FERNÁNDEZ 1977 : Pedro RODRÍGUEZ DE LENA, Amancio LABANDEIRA FERNÁNDEZ, *El passo honroso de Suero de Quiñones*, Madrid, 1977.

RODRÍGUEZ PEINADO 2012 : Laura RODRÍGUEZ PEINADO, «La psicostasis», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 4, 7, pp. 11-20.

RODRÍGUEZ PEINADO 2014 : Laura RODRÍGUEZ PEINADO, «La Anunciación», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 4, 12, pp. 1-16.

RODRÍGUEZ PEINADO 2019 : Laura RODRÍGUEZ PEINADO, «Las sirenas», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 1, 1, pp. 51-63.

RODRÍGUEZ PORTO 2008 : Rosa María RODRÍGUEZ PORTO, «Courtliness and Its Trujamanes: Manufacturing Chivalric Imagery across the Castilian–Grenadine Frontier», *Medieval Encounters*, 14, 2-3, pp. 219-266.

ROKISKI LÁZARO 1986 : María Luz ROKISKI LÁZARO, *Arquitectura del siglo XVI en Cuenca*, Cuenca, 1986.

ROLLO-KOSTER 2015 : Joëlle ROLLO-KOSTER, *Avignon and Its Papacy, 1309–1417: Popes, Institutions, and Society*, Nueva York, 2015.

RONCHEY 2015 : Silvia RONCHEY, «The byzantine life of Buddha», *Seminar*, 667, pp. 57-64.

ROSENDE VALDÉS 1982 : Andrés ROSENDE VALDÉS, «El Renacimiento», en *Historia del Arte Gallego*, Madrid, 1982, pp. 193-280.

ROSENFELD 1954 : Hellmut ROSENFELD, *Der mittelalterliche Totentanz: Entstehung, Entwicklung, Bedeutung*, Colonia, 1954.

ROTZLER 1961 : Willy ROTZLER, *Die Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten. Ein Beitrag zur Forschung über die mittelalterlichen Vergänglichkeitsdarstellungen*, Keller, 1961.

ROVIRA I PORT, CASANOVAS I ROMEU 1995 : Jordi ROVIRA I PORT, Angels CASANOVAS I ROMEU, «El complejo pictórico del castillo de Alcañiz», *El castillo de Alcañiz, Al-Quannis, Boletín del taller de arqueología de Alcañiz*, 3-4, pp. 369-426.

RUIZ GARCÍA 2003 : Elisa RUIZ GARCÍA, «Aspectos representativos en el ceremonial de unas exequias reales (a. 1504-1516)», en *la España Medieval*, 26, pp. 263-294.

RUIZ 2012 : Teófilo RUIZ, *A King Travels: Festive Traditions in Late Medieval and Early Modern Spain*, Princeton, 2012.

SÁEZ Y ROMERO 1918 : Mariano SÁEZ Y ROMERO, *Las calles de Segovia*, Segovia, 1918.

SAGASTI CALLE 2011 : Blanca SAGASTI CALLE, «El revestimiento mural», en María Rosario LAZCANO MARTÍNEZ DE MORENTÍN (ed.), *Santa María de Ujué*, Pamplona, 2011, pp. 267-291.

SALAZAR Y CASTRO 1696 : Luis de SALAZAR Y CASTRO, *Historia genealógica de la Casa de Lara: justificada con instrumentos y escritores de inviolable fe*, Madrid, 1696.

SALGADO PANTOJA 2022 : Arturo SALGADO PANTOJA, «Del cerdo hasta los andares: iconografía porcina en el arte antiguo y medieval», en *Fauna y flora en la Antigüedad y Edad Media: cuestiones medioambientales a través del arte*, Madrid, 2022.

SALLERAS CLARIÓ 2006 : Joaquín SALLERAS CLARIÓ, *La baronía de Fraga, su progresiva vinculación a Aragón (1387-1458)*, Universidad de Barcelona, 2006.

SALVADOR GONZÁLEZ 2016 : José María SALVADOR GONZÁLEZ, «In virga Aaron Maria ostendebatur. Nueva interpretación del ramo de lirios en La Anunciación gótica española a la luz de fuentes patrísticas y teológicas», *De Medio Aevo*, 5, 2, pp. 117-144.

SÁNCHEZ CANTÓN 1958 : Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN, *Carlos V y su ambiente: exposición homenaje en el IV centenario de su muerte (1558-1958)*, Madrid, 1958.

SÁNCHEZ CANTÓN 1964 : Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN, *Maestre Nicolás Francés*, Madrid, 1964.

SÁNCHEZ DOMÍNGUEZ 2009 : Lucía SÁNCHEZ DOMÍNGUEZ, «La iconografía de la Capilla de D. Diego Vázquez de Cepeda en el Convento de San Francisco de Zamora», en J. CASQUERO FERNÁNDEZ (ed.), *IV Congreso Internacional de Hermandades y Cofradías de la Vera-Cruz*, Zamora, 2009, pp. 359-382.

SÁNCHEZ REYES 1975 : Enrique SÁNCHEZ REYES, *La fachada universitaria salmantina y sus secretos*, Salamanca, 1975.

SANCHÍS SIVERA 1909 : José SANCHÍS SIVERA, *La catedral de Valencia. Guía histórica y artística*, Valencia, 1909.

SANZ SERRANO 1959 : Anselmo SANZ SERRANO, *La catedral de Cuenca*, Cuenca, 1959.

SASTRE VÁZQUEZ 2006 : Carlos SASTRE VÁZQUEZ, «La portada de las platerías y la “mujer adúltera”: una revisión», *Archivo español de arte*, 79, 314, pp. 169-186.

SAUGNIEUX 1972 : Joël SAUGNIEUX, *Les danses macabres de France et d'Espagne et leurs prolongements littéraires*, Lyon, 1972.

SAXL 1942 : Fritz SAXL, «A Spiritual Encyclopedia of the Later Middle Ages», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 5, pp. 82-134.

SCANDELLA 2016 : Mino SCANDELLA, *L'Oratorio dei Disciplini di Clusone o di San Bernardino: Con il suo ciclo di affreschi : Il Trionfo della Morte, La Danza Macabra, L'incontro dei Tre Vivi e dei Tre Morti (1485), Le Storie di Gesu' (1471-72)*, Clusone, 2016.

SCHRYVER, UNTERKIRCHER 1993 : Antoine de SCHRYVER, Franz UNTERKIRCHER, *Libro de horas de María de Borgoña: Codex vindobonensis 1857*, Madrid, 1993.

SCHUSTER 2002 : Eva SCHUSTER, *Taniec Śmierci: od późnego średniowiecza do końca XX wieku*, Szczecin, 2002.

SCHWANBERG 2023 : Johanna SCHWANBERG, *Sterblich sein*, Viena, 2023.

SEBASTIÁN LÓPEZ 1973 : Santiago SEBASTIÁN LÓPEZ, «El programa de la capilla funeraria de los Benavente de Medina de Rioseco», *Traza y baza: cuadernos hispanos de simbología, arte y literatura*, 3, pp. 17-25.

SEBASTIÁN LÓPEZ 1980 : Santiago SEBASTIÁN LÓPEZ, «Lectura iconográfica de la iglesia del Hospital de la Caridad», *Boletín de Bellas Artes*, 8, pp. 243-252.

SEBASTIÁN LÓPEZ 1981 : Santiago SEBASTIÁN LÓPEZ, *Contrarreforma y barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, Madrid, 1981.

SEBASTIÁN LÓPEZ, CORTÉS VÁZQUEZ 1973 : Santiago SEBASTIÁN LÓPEZ, Luis CORTÉS VÁZQUEZ, *Simbolismo de los programas humanísticos de la Universidad de Salamanca*, Salamanca, 1973.

SENTENACH Y CABAÑAS 1885 : Narciso SENTENACH Y CABAÑAS, *La pintura en Sevilla. Estudio sobre la escuela pictórica sevillana desde sus orígenes hasta nuestros días*, Sevilla, 1885.

SERRANO GARCÍA 2006 : Luisa SERRANO GARCÍA, «Proyecto de restauración de la Iglesia de Santa María de Mosteiro, Guntín, Lugo», *Lucensia: miscelánea de cultura e investigación*, 16, 32, pp. 177-190.

SERRERA CONTRERAS 1987 : Juan Miguel SERRERA CONTRERAS, «Un 'Cristo Varón de Dolores' de Juan Sánchez de San Román, Juan Sánchez II, en el Prado», *Boletín del Museo del Prado*, 8, 23, pp. 75-84.

SETTIS FRUGONI 1967 : Chiara SETTIS FRUGONI, «Il tema dell'Incontro dei tre vivi e dei tre morti della tradizione medioevale italiana», *Atti della Accademia Nazionale dei Lincei. Memorie*, 8, 13, pp. 143-252.

SILVA MAROTO 1971 : Pilar SILVA MAROTO, «Nuevos datos para la biografía de Sansón Florentino», *Archivo Español de Arte*, 44, pp. 155-164.

SOBREQUÉS CALLICÓ 1980 : Jaume SOBREQUÉS CALLICÓ, «En torno al problema remensa», *Hispania*, 40, pp. 427-435.

SOBREQUÉS I VIDAL 1957 : Santiago SOBREQUÉS I VIDAL, *Els barons de Catalunya*, Barcelona, 1957.

- SOBRINO GONZÁLEZ 2013 : Miguel SOBRINO GONZÁLEZ, *Monasterios*, Madrid, 2013.
- SOLÀ-SOLÈ 1981 : Josep María SOLÀ-SOLÈ, *La dança general de la muerte*, Barcelona, 1981.
- SOTO POSADA 2018 : Gonzalo SOTO POSADA, «Introducción, traducción y notas a De contemptu mundi sive de miseria conditionis humanae. Libri tres», *Revista Cuestiones Teológicas*, 45, 103, pp. 179-254.
- SOUSA 1983 : José SOUSA, «La portada occidental de la iglesia de San Julián de Moraima», *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 34, 99, pp. 155-178.
- SOUZA Y SÁEZ 2016 : Mariano de SOUZA Y SÁEZ, «Eva de las Platerías», *Peregrino: revista del Camino de Santiago*, 163, p. 38.
- SPENCER COOK, GUDIOL RICART 1950 : Walter William SPENCER COOK, José GUDIOL RICART, *Pintura e imagerie románicas*, Madrid, 1950.
- STAMMLER 1926 : Wolfgang STAMMLER, *Die Totentänze*, Leipzig, 1926.
- STORCK 1910 : Willy F. STORCK, *Die Legende von den drei Lebenden und von den drei Toten*, Tübingen, 1910.
- STORCK 1912 : Willy F. STORCK, «Aspects of Death in English Art and Poetry-I», *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 21, 113, pp. 249-256.
- SUÁREZ-FERRÍN 2000 : Alicia P. SUÁREZ-FERRÍN, «La Pasión y el Juicio Final en los murales de Santa María de Mañón», *Anuario Brigantino*, 23, pp. 379-420.
- SUÁREZ-FERRÍN 2003 : Alicia P. SUÁREZ-FERRÍN, «Ab Aquilone Mors. Sobre la orientación simbólica de las imágenes góticas de la muerte triunfante en el interior de las iglesias gallegas (estudio revisado, corregido y aumentado)», *Anuario Brigantino*, 26, pp. 339-372.
- SUÁREZ-FERRÍN 2005 : Alicia P. SUÁREZ-FERRÍN, «La iconografía medieval en los murales gallegos de los siglos XIV, XV y XVI: Una vista panorámica», *Anuario Brigantino*, 28, pp. 301-350.
- SUMPTION 1999 : Jonathan SUMPTION, *The Hundred Years War*, Londres, 1999.
- SUREDA PONS 1997 : Joan SUREDA PONS, *Castilla-La Mancha. Cuenca, Ciudad Real y Albacete*, Madrid, 1997.
- TATARKIEWICZ 1988 : Wladyslaw TATARKIEWICZ, *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Madrid, 1988.
- TAUTZ 2011 : Barbara TAUTZ, *Das Fach „Images mortis“ der Bayerischen Staatsbibliothek: Inhalt, Erschließung, Perspektiven der Bestandspräsentation – eine kritische Analyse*, Fachhochschule für öffentliche Verwaltung und Rechtspflege in Bayern, 2011.

TENENTI 1951 : Alberto TENENTI, «Ars Moriendi: Quelques Notes Sur Le Problème de La Mort à La Fin Du XV», *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 6, 4, pp. 433-446.

TENENTI 1977 : Alberto TENENTI, *Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento*, Turín, 1977.

TODA Y GÜELL 1935 : Eduardo TODA Y GÜELL, *Panteones reales de Poblet*, Tarragona, 1935.

TORRALBA SORIANO 1953 : Federico TORRALBA SORIANO, *La villa de Monterde y sus retablos*, Calatayud, 1953.

TORT I MITJANS 1990 : Francesc TORT I MITJANS, *Santa María del Mar. Catedral de la Ribera*, Barcelona, 1990.

TRAMOYERES BLASCO 1919 : Luis TRAMOYERES BLASCO, «La arquitectura gótica en el Maestrazgo: Morella, Forcall, Catí, San Mateo, Traiguera», *Archivo de Arte Valenciano*, 5, pp. 3-47.

TRAPERO PARDO 1965 : José TRAPERO PARDO, *Pintura mural*, Vigo, 1965.

TRAVIESO 2019 : José Miguel TRAVIESO, «La capilla de los Benavente», *Revista Atticus*, 9, pp. 61-80.

TRENCHS ODENA 1972 : José TRENCHS ODENA, «El Monasterio de Ripoll y la Peste Negra de 1348», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, 21, pp. 103-116.

TROTTMANN 1995 : Christian TROTTMANN, *La vision béatifique. Des disputes scolastiques à sa définition par Benoît XII*, Roma, 1995.

UBIETO ARTETA 2016 : Agustín UBIETO ARTETA, *Caminos peregrinos de Aragón*, Calatayud, 2016.

URANGA GALDIANO, ÍÑIGUEZ ALMECH 1973 : José Esteban URANGA GALDIANO, Francisco ÍÑIGUEZ ALMECH, *Arte medieval navarro. Arte gótico*, Pamplona, 1973.

VACA LORENZO 1990 : Ángel VACA LORENZO, «La peste negra en Castilla. Nuevos testimonios», *Studia historica. Historia medieval*, 8, pp. 159-173.

VALDIVIESO 1986 : Enrique VALDIVIESO, *Historia de la pintura sevillana. Siglos XIII a XX*, Sevilla, 1986.

VALERO 1993 : Juan Bautista VALERO (ed.), *San Jerónimo. Epistolario. Edición bilingüe*, Madrid, 1993.

VALERO MOLINA 2009 : Joan VALERO MOLINA, «L'etapa cerverina de Jordi de Déu. Noves obres i el contracte de societat amb Bernat Pintor», *Urtx: Revista cultural de l'Urgell*, 33, pp. 95-111.

VETTER 1960 : Ewald M. VETTER, «Media Vita», *Spanische Forschungen*, 16, pp. 190-196.

VIDONDO 2021 : Asier VIDONDO, «Javier redescubre su Danza de la Muerte», *Diario de Navarra*.

VILLAAMIL Y CASTRO 1873 : José VILLAAMIL Y CASTRO, «Pinturas murales de la catedral de Mondoñedo», en José GIL DORREGARAY (ed.), *Museo Español de Antigüedades*, Madrid, 1873, vol. 1, pp. 219-233.

VILLAAMIL Y CASTRO 2009 : José VILLAAMIL Y CASTRO, «La Catedral de Mondoñedo, su historia y descripción, sus pinturas murales, accesorios, mobiliario, bronce y orfebrería, vestiduras y ropas sagradas», *Estudios mindonienses: Anuario de estudios histórico-teológicos de la diócesis de Mondoñedo-Ferrol*, 25, pp. 129-176.

VILLANUEVA LÁZARO 1987 : José María VILLANUEVA LÁZARO, *La ciudad de León. El gótico*, León, 1987.

VILLAPLANA CALERO 2002 : Alicia VILLAPLANA CALERO, «Urnas funerarias góticas en Valencia y Barcelona», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 20, 1-2, pp. 93-104.

VILLARROEL GONZÁLEZ 2014 : Óscar VILLARROEL GONZÁLEZ, *Juana la Beltraneja: la construcción de una ilegitimidad*, Madrid, 2014.

VOVELLE 1983 : Michel VOVILLE, *La mort et l'occident: de 1300 à nos jours*, París, 1983.

VUOLO 1942 : Emilio VUOLO, «Origine della Danza macabra», *Cultura neolatina*, 2, 1, pp. 24-35.

VV.AA. 1988 : VV.AA., *Las edades del hombre. El arte en la iglesia de Castilla y León*, Valladolid, 1988.

VV.AA. 1992 : VV.AA., *Catálogo monumental de Navarra*, Pamplona, 1992.

VV.AA. 1993 : VV.AA., *Las edades del hombre, El contrapunto y su morada*, Salamanca, 1993.

VV.AA. 1998a : VV.AA., *Convento de San Francisco de Zamora. Memoria histórica, intervención arqueológica y rehabilitación arquitectónica*, Zamora, 1998.

VV.AA. 1998b : VV.AA., *El castillo de Alcañiz*, Teruel, 1998.

VV.AA. 2001 : VV.AA., *Ars vivendi, ars moriendi: Die Kunst zu leben. Die Kunst zu sterben*, Munich, 2001.

VV.AA. 2021 : VV.AA., *Vanitas und Gesellschaft*, Berlin, 2021.

WATTENBERG 1963 : Federico WATTENBERG, *Museo Nacional de Escultura de Valladolid*, Madrid, 1963.

WATTENBERG GARCÍA 1997 : Eloísa WATTENBERG GARCÍA, *Museo de Valladolid*, Valladolid, 1997.

WHYTE 1931 : Florence WHYTE, *The Dance of Death in Spain and Catalonia*, Baltimore, 1931.

YARZA LUACES 1994 : Joaquín YARZA LUACES, *Libros para ver, libros para leer. Del salterio al libro de horas*, Santander, 1994.

YARZA LUACES, GÓMEZ RASCÓN, YAGÜE HOYAL 1997 : Joaquín YARZA LUACES, Máximo GÓMEZ RASCÓN, Pablo Luis YAGÜE HOYAL, *Restauración de las pinturas murales del claustro de la Catedral de León*, León, 1997.

ZAMORA CANELLADA 2006 : Alonso ZAMORA CANELLADA, *Museo de Segovia. Guía*, Segovia, 2006.

ZEVALLOS 1886 : Fernando ZEVALLOS, *La Itálica*, Sevilla, 1886.

ZUMALDE 1957 : Ignacio ZUMALDE, *Historia de Oñate*, San Sebastián, 1957.

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA



TESIS DOCTORAL

**CULTURA MATERIAL, ICONOGRÁFICA Y ESCRITA DE
LO MACABRO EN EL ARTE BAJOMEDIEVAL DE LOS
REINOS CRISTIANOS EN LA PENÍNSULA IBÉRICA.
1300-1530**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

Irene Marta Lázaro Romero

DIRECTOR

Herbert González Zymła

Universidad Complutense de Madrid

Facultad de Geografía e Historia



UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID

**CULTURA MATERIAL, ICONOGRÁFICA Y ESCRITA DE
LO MACABRO EN EL ARTE BAJOMEDIEVAL DE LOS
REINOS CRISTIANOS EN LA PENÍNSULA IBÉRICA. 1300-
1530**

Irene Marta Lázaro Romero

Dirigida por:

Herbert González Zymła

Vol. 2 de 2

Programa de Doctorado en Historia del Arte



Figura 1: *Alegoría del buen gobierno*, Pietro y Ambrogio Lorenzetti, 1338-1339, Palacio Público de Siena. Wikimedia Commons.



Figura 2: *Alegoría del mal gobierno* (detalle), Pietro y Ambrogio Lorenzetti, 1338-1339, Palacio Público de Siena. Wikimedia Commons.



Figura 3: Mosaico hallado en Hatay, siglo I, Museo de Arqueología de Hatay. TRT.

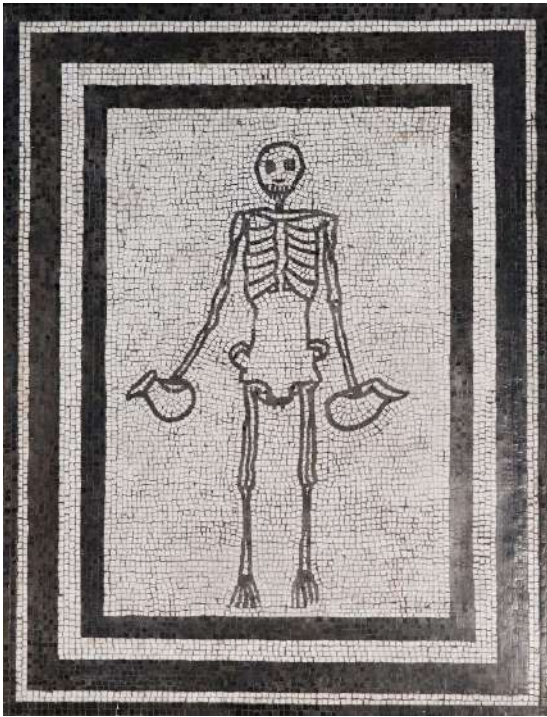


Figura 4: Mosaico pompeyano con esqueleto copero, siglo I, Museo Arqueológico Nacional de Nápoles. Wikimedia Commons.



Figura 5: Copa perteneciente al Tesoro de Boscoreale, último cuarto del siglo I a.C., Museo del Louvre.



Figura 6: *Larva convivalis*, 25 a.C-100 d.C, Museo Getty.



Figura 7: Mosaico con esqueleto acompañado de la máxima: “conócete a ti mismo”, siglo I a.C., Termas de Diocleciano. Wikimedia Commons.



Figura 8: Mosaico con calavera sobre una mariposa, siglo I a.C., Museo Arqueológico Nacional de Nápoles. Wikimedia Commons.



Figura 9: Ara sepulcral de Antonia Panace, finales siglo I, Museo Arqueológico Nacional de Nápoles.



Figura 10: Cipo funerario griego, siglo II, Museo Británico.



Figura 11: Escultura de Buda asceta, siglos III-V, Museo de Lahore.



Figura 12: Miniatura en la que se representa la leyenda del unicornio del relato de Barlaam y Josafat, siglo XV, Biblioteca Británica. Add MS 37049, fol. 19v.



Figura 13: *Los amantes vivos*, c. 1470, Museo de Arte de Cleveland.



Figura 14: *Los amantes muertos*, c. 1470, Museo de l'Euvre Notre-Dame.



Figura 15: *Frau Welt*, c. 1298, Catedral de Worms. Wikimedia Commons.

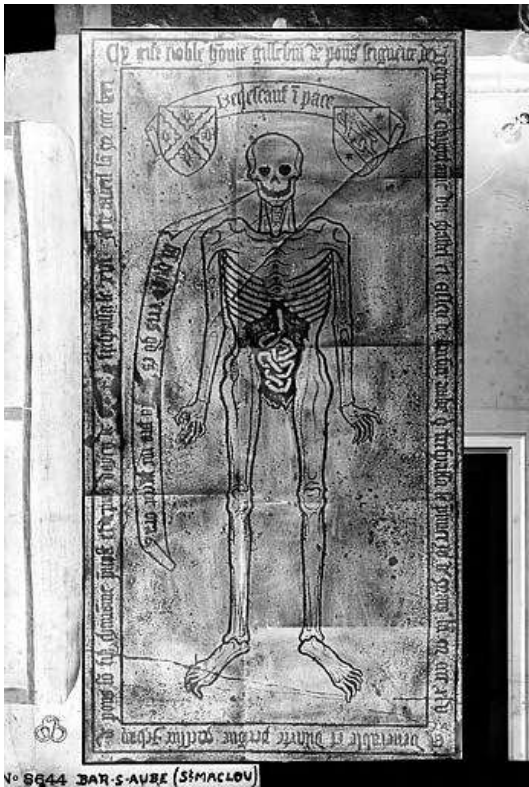


Figura 16: Losa sepulcral de Guillaume de Pons, c. 1445, Iglesia de Sant Maclou, Bar-sur-Aube. Mémoire (1851-1914).



Figura 17: *Transi* de Guillaume de Harcigny, 1393, Museo de Arte y Arqueología de Laon. Wikimedia Commons.



Figura 18: *Transi* de François de Sarraz, c. 1390, Castillo de La Sarraz. Web Gallery of Art.



Figura 19: *La Trinidad*, Masaccio, 1425-1428, Basílica de Santa María Novella, Florencia. Wikimedia Commons.



Figura 20: *Transi* de Jean de La Grange, 1403, Petit Palais de Aviñón. Wikimedia Commons.



Figura 21: Sepulcro de *transi* doble de Henry Chichele, 1424-1426, Catedral de Canterbury. Web Gallery of Art.



Figura 22: Sepulcro de *transi* doble de John FitzAlan, 1435, Iglesia del Castillo de Arundel. Wikimedia Commons.



Figura 23: *Transi* de Luis XII de Francia, hermanos Juste, 1516-1531, Basílica de Saint-Denis. Wikimedia Commons.



Figura 24: Xilografía con los tres vivos, *Miroir Salulaire* (Guyot Marchant), Pierre Le Rouge, 1484, Biblioteca Nacional de Francia, BNF Français 995, fol. 34.

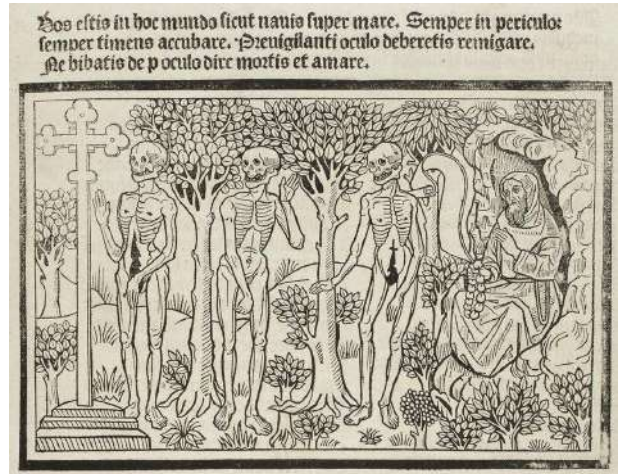


Figura 25: Xilografía con los tres vivos, *Miroir Salulaire* (Guyot Marchant), Pierre Le Rouge, 1484, Biblioteca Nacional de Francia, BNF Français 995, fol. 35.



Figura 26: Miniatura con Encuentro de vivos y muertos, 1280-1290, Biblioteca del Arsenal Ms. 3142, fol. 311v.



Figura 27: Pintura mural con el Encuentro de vivos y muertos, último tercio del siglo XIII, Abadía del Monte Saint-Michel. Beatriz Sirvent.



Figura 28: Pintura mural con el Encuentro de vivos y muertos, c. 1260, Catedral de Atri. Wikimedia Commons.



Figura 29: Miniatura con el Encuentro de vivos y muertos, *Libro de Horas de Bonne de Luxemburgo*, Jean Le Noir, antes de 1349, The Metropolitan Museum of Art, n° 69.88, fols. 321v-322r.



Figura 30: Miniatura con Encuentro de vivos y muertos femenino, *Horas de María de Borgoña*, c. 1477, Berlin, Kupferstichkabinett-SMPK, MS 78 B 12, fol. 220v.



Figura 31: Miniatura con el Encuentro de vivos y muertos, *Pequeñas Horas del Duque de Berry*, Biblioteca Nacional de Francia, BNF Ms. lat. 18014, fol. 282r.



Figura 32: Miniatura con el Encuentro de vivos y muertos, *Muy Ricas Horas del Duque de Berry*, Bibliothèque du Château de Chantilly, Ms. 65, fol. 86v.



Figura 33: Miniatura con el Encuentro de vivos y muertos, *Salterio de Robert de Lisle*, c. 1310, Biblioteca Británica, BL Arundel MS 83 II.



Figura 34: Miniatura con el encuentro de Josafat con el cadáver, *Barlaam y Josafat*, siglo XIV, Biblioteca Nacional de España, Res/239, fol. 6r.



Figura 35: Miniatura con el encuentro de Josafat con el ermitaño, *Barlaam y Josafat*, siglo XIV, Biblioteca Nacional de España, Res/239, fol. 10r.

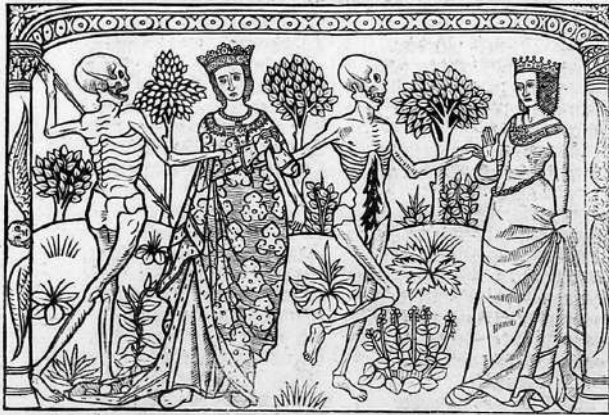


Figura 36: Danza macabra con la reina y la duquesa, *Danse Macabre des femes*, 1486, Biblioteca Nacional de Francia, BNF RES-YE-189, fol. 3.



Figura 37: Danza macabra con la abadesa y la mujer de escudero, *Danse Macabre des femes*, 1486, Biblioteca Nacional de Francia, BNF RES-YE-86, fol. 4.



Figura 38: Danza de los muertos, *Crónica de Nuremberg*, Michael Wolgemut, 1493, Biblioteca Nacional de España, INC/295.



Figura 39: Ciclo macabro con Danza macabra, Encuentro de los tres vivos y los tres muertos y Muerte triunfal, 1485, Oratorio dei Disciplini, Clusone. Wikimedia Commons.



Figura 40: Danza macabra, Vincenzo da Castua, 1474, Iglesia de Santa María de las Rocas, Beram. Istra Culture.



Figura 41: Pintura mural con el Encuentro de vivos y muertos, 1354, Abadía de Santa María de Vezzolano. Wikimedia Commons.



Figura 42: Miniatura marginal con la Muerte con el abad, Libro de horas, 1430-1435, MS M.359 fol. 130r.



Figura 43: Miniatura con la Muerte con una mujer, siglo XV, Biblioteca Nacional de Francia, BNF Français 995, fol. 27v.



Figura 44: Xilografía con pareja de la Danza macabra, c. 1455-1458, Universidad de Heidelberg, Cod. Pal. germ. 438, fol. 134v.



Figura 45: Pareja de la Danza macabra, después de 1488, Biblioteca Estatal de Baviera, BSB Im.mort. 1, fol 17r.



Figura 46: Xilografía con parejas de la Danza macabra, *Miroir Salulaire* (Guyot Marchant), Pierre Le Rouge, 1484, Biblioteca Nacional de Francia, BNF RES-YE-189, fol. 3r.



Figura 47: Pintura mural con la Danza macabra, c. 1460, Capilla de Kermaria-en-Isquit, Plouha. Wikimedia Commons.



Figura 48: Danza macabra (1512-1520), desaparecida. Copia de Albrecht Kauw, 1649, Museo de Berna. Wikimedia Commons.



Figura 49: La Muerte llevándose al bebé y al campesino, *Le mors de la pomme*, Jean Miélot, siglo XV, Biblioteca Nacional de Francia, BNF Français 17001, fol. 110v.



Figura 50: Miniatura con la muerte montando un buey, *Dance des trois aveugles*, Pierre Michault, 1486, Biblioteca del Arsenal, Ms-5113 réserve, fol. 22r.



Figura 51: Pintura mural con Danza macabra, c. 1460-1480, Abadía de La Chaise-Dieu. Wikimedia Commons.



Figura 52: *Alegoría de la redención*, Ambrogio Lorenzetti, c. 1338, Pinacoteca Nacional de Siena.



Figura 53: Pintura mural con Triunfo de la Muerte y Encuentro de vivos y muertos, Francesco Traini (c. 1350-1360) o Buonamico Buffalmacco (c. 1336-1348), Camposanto, Pisa. Wikimedia Commons.



Figura 54: Pintura mural con Encuentro de vivos y muertos, Francesco Traini (c. 1350-1360) o Buonamico Buffalmacco (c. 1336-1348), Camposanto, Pisa. Wikimedia Commons.



Figura 55: Pintura mural con la personificación de la Muerte o la Peste, 1315, Abadía de Saint-André-de-Lavaudieu. MJW.

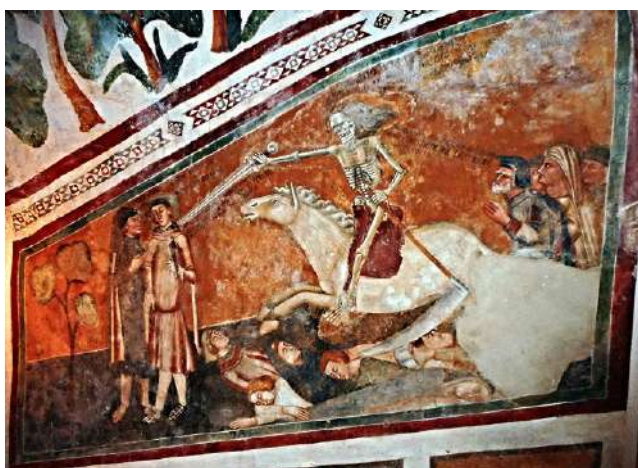


Figura 56: Pintura mural con el Triunfo de la Muerte, Meo de Siena, 1334, Monasterio del Sacro Speco, Subiaco. Carlo Raso.



Figura 57: Pintura mural con el Triunfo de la Muerte, c. 1446, Galería Regional de Sicilia. Wikimedia Commons.



Figura 58: Miniatura con el Triunfo de la Muerte, *Les triumphes*, Petrarca, principios del s. XVI, Biblioteca Británica, BL Harley 2953, f 20.



Figura 59: Miniatura con el Triunfo de la Muerte, *Les triumphes*, Petrarca, 1500-1505, Biblioteca Nacional de Francia, BNF Français 594, fol. 135r.



Figura 60: Miniatura con Árbol de la Vanidad, *Virtutum ac vitiorum delineatio*, c. 1430-1440, Biblioteca Casanatense, BC MS. 1404, fol. 6r.



Figura 61: Miniatura con la Muerte talando un árbol, c. 1470, Biblioteca Británica, BL Royal 15 D V, fol. 26r.



Figura 62: Xilografía con Adán y Eva en la Nave de los locos, *Stultiferae naves*, Josse Bade, c. 1500, Biblioteca Nacional de España, BNE INC/843(2), fol. 4r.



Figura 63: *La nave de los locos*, El Bosco, 1503-1504, Museo del Louvre.



Figura 64: Pintura mural con el Árbol de la Vanidad, ¿c. 1490?, Patio de los Evangelistas, Monasterio de San Isidoro del Campo, Santiponce. Irene Lázaro Romero.



Figura 65: Patio de los Evangelistas, ¿segundo cuarto del siglo XV?, Monasterio de San Isidoro del Campo, Santiponce (Sevilla). Sira Gadea.



Figura 66: Pintura mural con san Jerónimo dictando a sus discípulos, ¿segundo cuarto del siglo XV?, Monasterio de San Isidoro del Campo, Santiponce (Sevilla). Sira Gadea.



Figura 67: Pintura mural con santa Paula, ¿segundo cuarto del siglo XV?, Monasterio de San Isidoro del Campo, Santiponce (Sevilla). Sira Gadea.

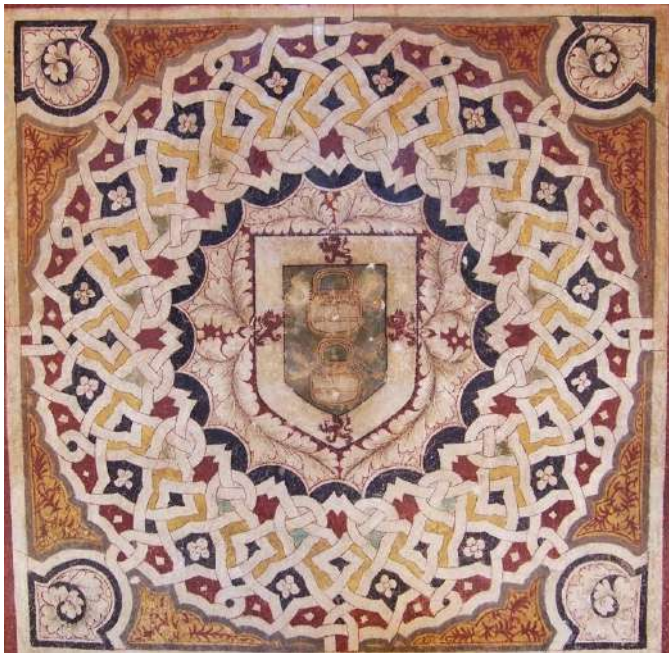


Figura 68: Pintura mural con el escudo de los Guzmán, ¿segundo cuarto del siglo XV?, Monasterio de San Isidoro del Campo, Santiponce (Sevilla). Sira Gadea.



Figura 69: Pintura mural con el escudo de Enrique de Guzmán, ¿segundo cuarto del siglo XV?, Monasterio de San Isidoro del Campo, Santiponce (Sevilla). Irene Lázaro Romero.

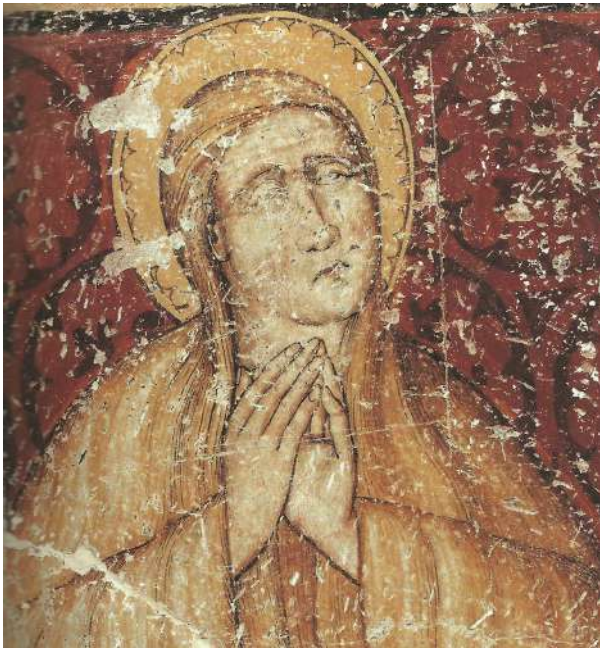


Figura 70: Pintura mural con santa María Magdalena, ¿segundo cuarto del siglo XV?, Museo Arqueológico de Sevilla. Sira Gadea.

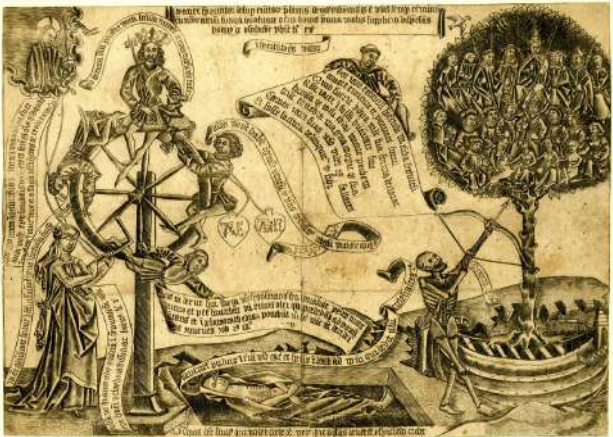


Figura 71: Xilografía con Rueda de la Fortuna, *transi* y Árbol de la Vanidad, Maestro de las Banderolas, c. 1450-1475, Museo Británico.



Figura 72: *El Árbol de la Vida*, Ignacio de Ries, 1653, Catedral de Segovia. Wikimedia Commons.



Figura 73: San Miguel, Escudo de los Figueroa y Anunciación, ¿c. 1490?, Claustro de los Muertos, Monasterio de San Isidoro del Campo, Santiponce (Sevilla). Irene Lázaro Romero.



Figura 74: Firma de Juan Sánchez, ¿c. 1490?, Claustro de los Muertos, Monasterio de San Isidoro del Campo, Santiponce (Sevilla). Irene Lázaro Romero.



Figura 75: Última Cena, 1473-1492, Refectorio del Monasterio de San Isidoro del Campo, Santiponce (Sevilla). Irene Lázaro Romero.



Figura 76: Sala capitular, antes de 1492, Monasterio de San Isidoro del Campo, Santiponce (Sevilla). Sira Gadea.



Figura 77: Pintura mural con san Jerónimo, antes de 1492, Monasterio de San Isidoro del Campo, Santiponce (Sevilla). Irene Lázaro Romero.



Figura 78: Pintura mural con escenas militares, entre finales del siglo XIII y primera década del XIV, torre del homenaje, Castillo de Alcañiz (Teruel). Románico Aragonés.



Figura 79: Pintura mural con el salvaje y la doncella, entre finales del siglo XIII y primera década del XIV, torre del homenaje, Castillo de Alcañiz (Teruel). Románico Aragonés.



Figura 80: Pinturas de temas fantásticos, hacia 1396-1408, Salón de los Reyes de la Alhambra (Granada). Wikimedia Commons.



Figura 81: Pintura mural con la Rueda de la Fortuna, entre finales del siglo XIII y primera década del XIV, Casa Consistorial de Alcañiz. Ángela Franco Mata.



Figura 82: Pintura mural con músico encaramado a un árbol, entre finales del siglo XIII y primera década del XIV, torre del homenaje, Castillo de Alcañiz (Teruel). Románico Aragonés.



Figura 83: Pintura mural con caballero y doncellas, entre finales del siglo XIII y primera década del XIV, torre del homenaje, Castillo de Alcañiz (Teruel). Románico Aragonés.



Figura 84: Pintura mural con temática militar, entre finales del siglo XIII y primera década del XIV, torre del homenaje, Castillo de Alcañiz (Teruel). Románico Aragonés.



Figura 85: Mensario, entre finales del siglo XIII y primera década del XIV, torre del homenaje, Castillo de Alcañiz (Teruel). Románico Aragonés.



Figura 86: El mes de agosto, entre finales del siglo XIII y primera década del XIV, torre del homenaje, Castillo de Alcañiz (Teruel). Románico Aragonés.



Figura 87: Atrio, entre finales del siglo XIII y primera década del XIV, Castillo de Alcañiz (Teruel). Románico Aragonés.



Figura 88: Pintura mural con combate entre moros y cristianos, entre finales del siglo XIII y primera década del XIV, atrio del Castillo de Alcañiz (Teruel). Románico Aragonés.



Figura 89: Encuentro de los tres vivos y los muertos (detalle), entre finales del siglo XIII y primera década del XIV, atrio del Castillo de Alcañiz (Teruel). Románico Aragonés.



Figura 90: Encuentro de los tres vivos y los muertos (detalle), entre finales del siglo XIII y primera década del XIV, atrio del Castillo de Alcañiz (Teruel). Románico Aragonés.



Figura 91: Pinturas murales con Encuentro de los tres vivos y los tres muertos, principios del siglo XIV, Iglesia de Charlwood (Surrey). Weald and Downland Churches.



Figura 92: Pintura mural con la Crucifixión, entre finales del siglo XIII y primera década del XIV, atrio del Castillo de Alcañiz (Teruel). Románico Aragonés.



Figura 93: Pintura mural con la Última Cena, entre finales del siglo XIII y primera década del XIV, atrio del Castillo de Alcañiz (Teruel). Románico Aragonés.



Figura 94: Restos pictóricos correspondientes al Pantocrátor, entre finales del siglo XIII y primera década del XIV, atrio del Castillo de Alcañiz (Teruel). Románico Aragonés.



Figura 95: Pintura mural con los condenados en el Juicio Final, entre finales del siglo XIII y primera década del XIV, atrio del Castillo de Alcañiz (Teruel). Románico Aragonés.



Figura 96: Pintura mural con musulmán sacando la lengua, entre finales del siglo XIII y primera década del XIV, atrio del Castillo de Alcañiz (Teruel). Románico Aragonés.



Figura 97: Pintura mural con San Miguel, entre finales del siglo XIII y primera década del XIV, claustro del Castillo de Alcañiz (Teruel). Románico Aragonés.



Figura 98: Pintura mural con el toro en el Monte Gargano, entre finales del siglo XIII y primera década del XIV, claustro del Castillo de Alcañiz (Teruel). Románico Aragonés.



Figura 99: Restos conservados del frontal del sepulcro de Fraga, segunda mitad del siglo XIV, Museo de Lérida. Irene Lázaro Romero.



Figura 100: Restos conservados del frontal del sepulcro de Fraga, segunda mitad del siglo XIV, Museo de Lérida.



Figura 101: Fotografía del sepulcro de Fraga antes de su destrucción, 1917, Archivo Más Cliché, C-19015. Josep Salvany.



Figura 102: Fotografía del sepulcro de Fraga antes de su destrucción, 1917, Archivo Más Cliché, C-60753. Josep Salvany.



Figura 103: Pinturas del arco triunfal, principios del siglo XVI, Ermita de la Virgen del Castillo, Monterde (Zaragoza). Irene Lázaro Romero.



Figura 104: Pintura con la Muerte, principios del siglo XVI, Ermita de la Virgen del Castillo, Monterde (Zaragoza). Irene Lázaro Romero.

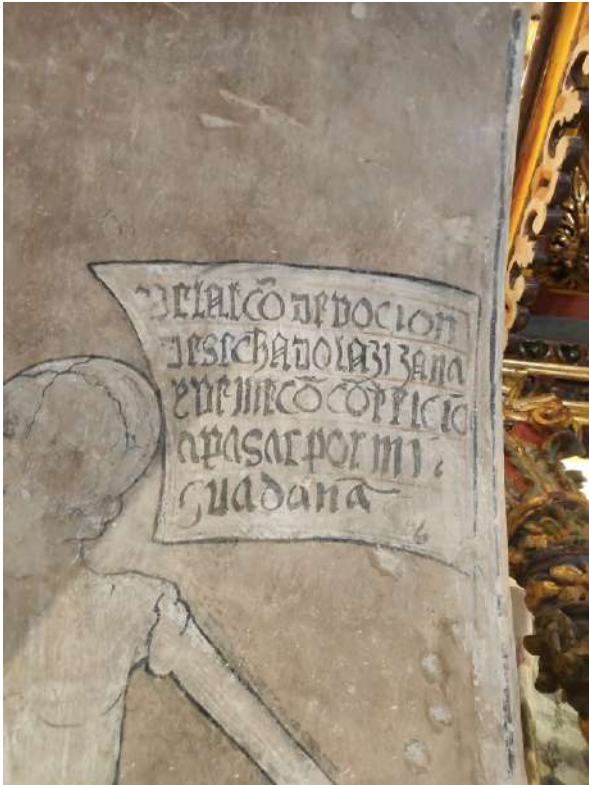


Figura 105: Inscripción que acompaña a la Muerte, principios del siglo XVI, Ermita de la Virgen del Castillo, Monterde (Zaragoza). Irene Lázaro Romero.



Figura 106: Pintura mural con el Proceso de Jesús, Nicolás Francés, 1459-1468, Claustro de la Catedral de León. Ramón Escobar Hervás.



Figura 107: Pintura mural con la Coronación de espinas, Nicolás Francés, 1459-1468, Claustro de la Catedral de León. Ramón Escobar Hervás.



Figura 108: Pintura mural de temática macabra, Nicolás Francés, 1459-1468, Claustro de la Catedral de León. Irene Lázaro Romero.

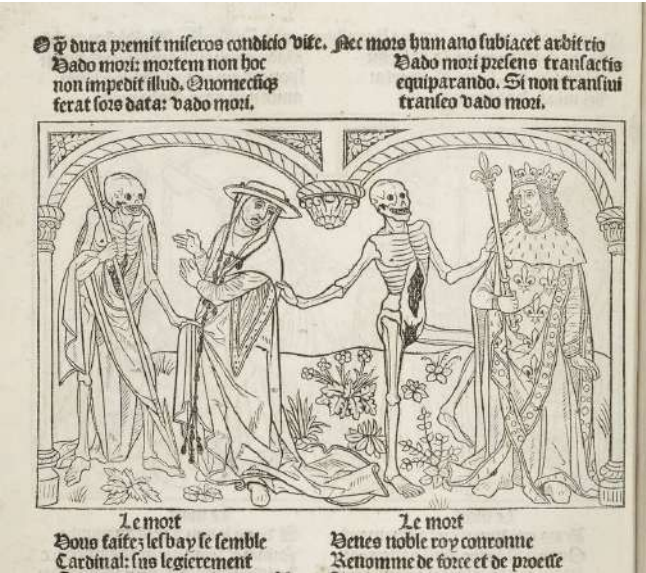


Figura 109: Xilografía con el Rey y el Cardenal en la Danza de la Muerte, *Miroir Salulaire* (Guyot Marchant), Pierre Le Rouge, 1484, Biblioteca Nacional de Francia, BNF Français 995, fol. 5.



Figura 110: Sepulcro de Juan Martínez de Grajal, Maestro Jusquín, c. 1447, Claustro de la Catedral de León. Irene Lázaro Romero.



Figura 111: El arcángel San Miguel del sepulcro de Juan Martínez de Grajal, Maestro Jusquín, c. 1447, Claustro de la Catedral de León. Irene Lázaro Romero.



Figura 112: Retrato de Juan Martínez de Grajal en la ménsula de su sepulcro, Maestro Jusquín, c. 1447, Claustro de la Catedral de León. Herbert González Zymla.



Figura 113: Momia en la ménsula del sepulcro de Juan Martínez de Grajal, Maestro Jusquín, c. 1447, Claustro de la Catedral de León. Herbert González Zymla.



Figura 114: Escultura de la Muerte (detalle), ¿principios del siglo XVI?, Museo de la Catedral de León. Herbert González Zymla.



Figura 115: Escultura de la Muerte, ¿principios del siglo XVI?, Museo de la Catedral de León. Irene Lázaro Romero.



Figura 116: Sepulcro de Juan Álvarez de Valcesalce, entre 1476 y 1483, claustro de la Real Colegiata de San Isidoro de León. Irene Lázaro Romero.



Figura 117: Esculturas de la capilla dorada, vista panorámica, Maestro Gil y Maestro Diego, 1523-1525, Catedral Nueva de Salamanca. Irene Lázaro Romero.



Figura 118: Crucifixión de la capilla dorada, Maestro Gil y Maestro Diego, 1523-1525, Catedral Nueva de Salamanca. Irene Lázaro Romero.



Figura 119: Coro, Maestro Gil y Maestro Diego, 1523-1525, Catedral Nueva de Salamanca. Irene Lázaro Romero.



Figura 120: Esculturas y nicho de la Muerte, Maestro Gil y Maestro Diego, 1523-1525, Catedral Nueva de Salamanca. Irene Lázaro Romero.

Figura 121: Escultura de la Muerte, Maestro Gil y Maestro Diego, 1523-1525, Catedral Nueva de Salamanca. María José Rodríguez Astudillo.



Figura 122: Fachada del edificio de las Escuelas Mayores, entre 1512 y 1529, Universidad de Salamanca. Wikimedia Commons.



Figura 123: Medallón de los Reyes Católicos, entre 1512 y 1529, fachada del edificio de las Escuelas Mayores de la Universidad de Salamanca. Julián Rojas.



Figura 124: Retrato papal y escudos de Carlos V, entre 1512 y 1529, fachada del edificio de las Escuelas Mayores de la Universidad de Salamanca. Wikimedia Commons.



Figura 125: Rana sobre calavera, entre 1512 y 1529, fachada del edificio de las Escuelas Mayores de la Universidad de Salamanca. Herpetología Ibérica.



Figura 126: Escultura de la Muerte, Gil de Ronza, entre 1521 y 1528, Museo Nacional de Escultura de Valladolid. Wikimedia Commons.



Figura 127: Escultura de la Muerte (detalle), Gil de Ronza, entre 1521 y 1528, Museo Nacional de Escultura de Valladolid.



Figura 128: Escultura del *Ecce Homo*, Gil de Ronza, entre 1521 y 1528, Convento del Tránsito, Zamora. DOMVS PVCELAE.

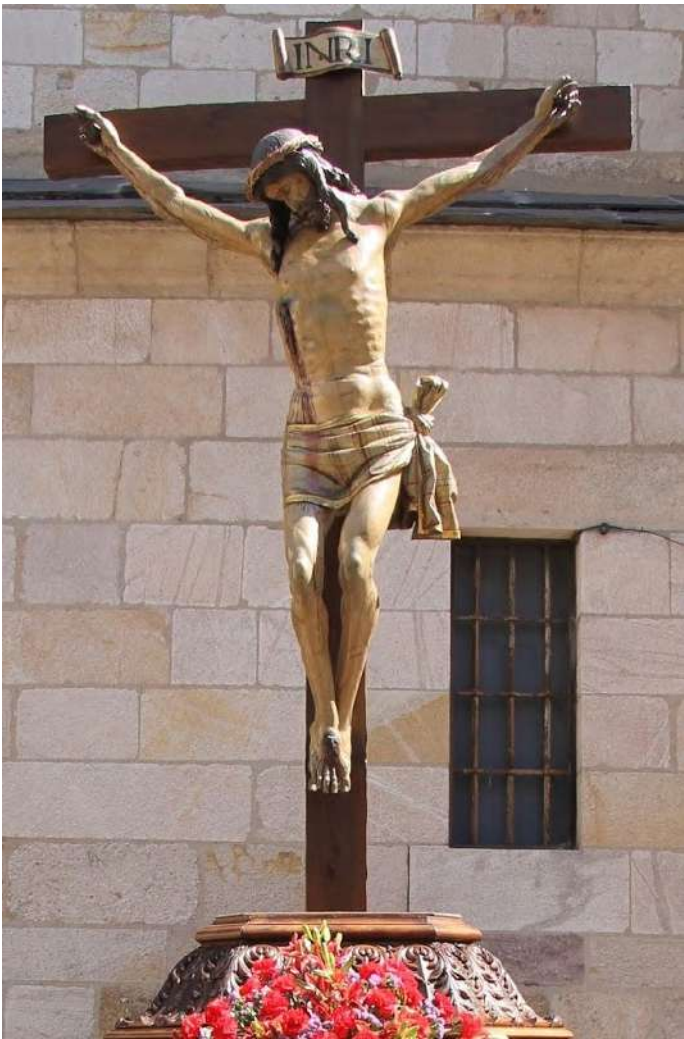


Figura 129: Cristo de la Laguna, Gil de Ronza, entre 1521 y 1528, Museo de la Semana Santa de Zamora. Jesusario.



Figura 130: Cristo yacente, Gil de Ronza, entre 1521 y 1528, Convento de Santa Clara, Zamora. Palencia Turismo.



Figura 131: Escultura de San Cristóbal, Gil de Ronza, entre 1521 y 1528, San Sebastián de los Caballeros, Toro. DOMVS PVCELAE.



Figura 133: Pintura mural procedente de la la Iglesia de San Juan y San Pablo de Peñafiel, Maestro Alfonso, c. 1340-1380, Museo de Valladolid. Irene Lázaro Romero.



Figura 132: Escultura de San Miguel, Gil de Ronza, entre 1521 y 1528, Museo de los Claustros, Nueva York.



Figura 134: Pintura mural con escenas de la vida de santa María Magdalena, Maestro Alfonso, c. 1340-1380, Museo de Valladolid. Irene Lázaro Romero.



Figura 135: Pintura mural con Juicio Final y Encuentro de los tres vivos y los tres muertos, Maestro Alfonso, c. 1340-1380, Museo de Valladolid. Irene Lázaro Romero.



Figura 136: Pintura mural con Encuentro de los tres vivos y los tres muertos, Maestro Alfonso, c. 1340-1380, Museo de Valladolid. Irene Lázaro Romero.



Figura 137: Portada de acceso a la Capilla de los Caballeros, Antonio Flórez, entre 1520 y 1531, Catedral de Cuenca. Wikimedia Commons.



Figura 138: Remate de la portada de acceso a la Capilla de los Caballeros, Antonio Flórez, entre 1520 y 1531, Catedral de Cuenca. El Arte en Cuenca.



Figura 139: Portada de acceso a la Capilla de los Caballeros (detalle del frontón), Antonio Flórez, entre 1520 y 1531, Catedral de Cuenca. El Arte en Cuenca.



Figura 140: Portada de acceso a la Capilla de los Caballeros (detalle de la jamba), Antonio Flórez, entre 1520 y 1531, Catedral de Cuenca. El Arte en Cuenca.



Figura 141: Interior de la Capilla de los Caballeros, Antonio Flórez, entre 1520 y 1531, Catedral de Cuenca. La casa de Clío.



Figura 142: Sepulcro Alvar García de Albornoz, Antonio Flórez, entre 1520 y 1531, Catedral de Cuenca. Los ojos del Júcar.



Figura 143: Fachada de la Catedral de Santa María del Mar, entre 1335 y 1340, Basílica de Santa María del Mar. National Geographic.



Figura 144: Capitel del Encuentro de los tres vivos y los tres muertos, entre 1335 y 1340, Basílica de Santa María del Mar. Herbert González Zymla.



Figura 145: Capitel del Encuentro de los tres vivos y los tres muertos, entre 1335 y 1340, Basílica de Santa María del Mar. Herbert González Zymla.



Figura 146: Capitel del Encuentro de los tres vivos y los tres muertos, entre 1335 y 1340, Basílica de Santa María del Mar. Francesca Español.



Figura 147: Sepulcros del transepto, entre 1360 y 1377, Real Monasterio de Santa María de Poblet. LUXES.



Figura 148: Sepulcros, entre 1360 y 1377, Real Monasterio de Santa María de Poblet. Wikimedia Commons.



Figura 149: Escultura que representa una calavera femenina, c. 1370, Jordi de Déu, Real Monasterio de Santa María de Poblet. Daniel Pérez Artigas.



Figura 150: Escultura que representa una cabeza de infante, c. 1370, Jordi de Déu, Real Monasterio de Santa María de Poblet.



Figura 151: Capitel con Danza de la Muerte, entre finales del siglo XV y principios del siglo XVI, Casa Estorch, Gerona. Francesc Massip Bonet.

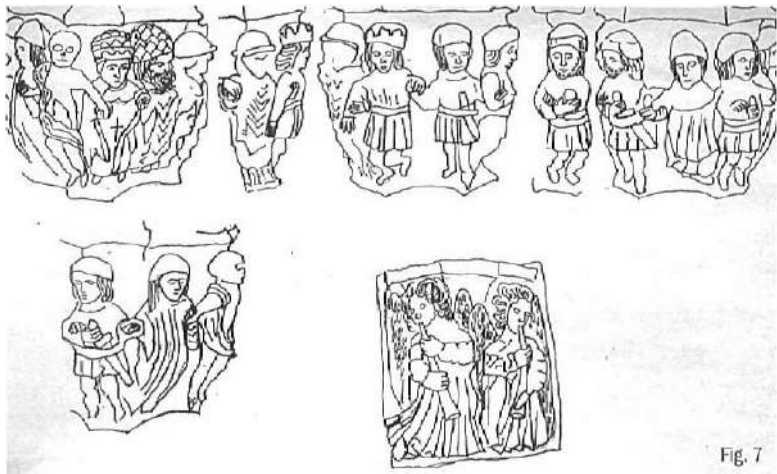


Figura 152: Esquema de las imágenes talladas en el capitel de la Danza de la Muerte, 2003. Francesc Massip Bonet.



Figura 153: Capitel del Juicio Final, entre finales del siglo XV y principios del siglo XVI, Museo de Arte de Gerona.



Figura 154: Capitel del Juicio Final, entre finales del siglo XV y principios del siglo XVI, Museo de Arte de Gerona.



Figura 155: Ménsula con ángel trompetero, entre finales del siglo XV y principios del siglo XVI, Museo de Arte de Gerona.



Figura 156: Ménsula con ángel trompetero, entre finales del siglo XV y principios del siglo XVI, Museo de Arte de Gerona.

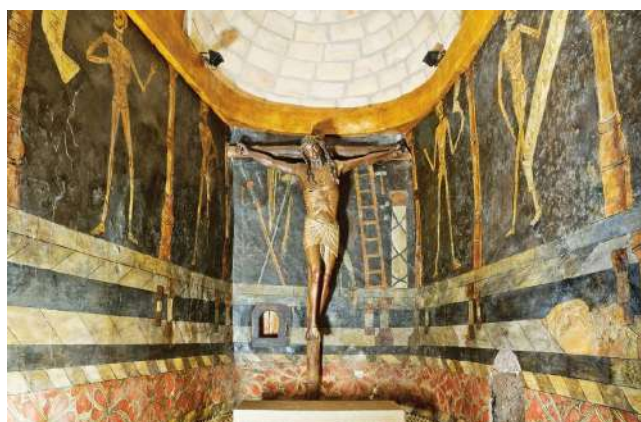


Figura 157: Capilla del Santo Cristo, entre finales del siglo XV y principios del siglo XVI, Castillo de Javier.



Figura 158: Pinturas de esqueletos y *transi*, c. 1460-1480, Castillo de Javier. Diario de Navarra.



Figura 159: Esqueletos portando cartelas, c. 1460-1480, Castillo de Javier. Arte Historia.

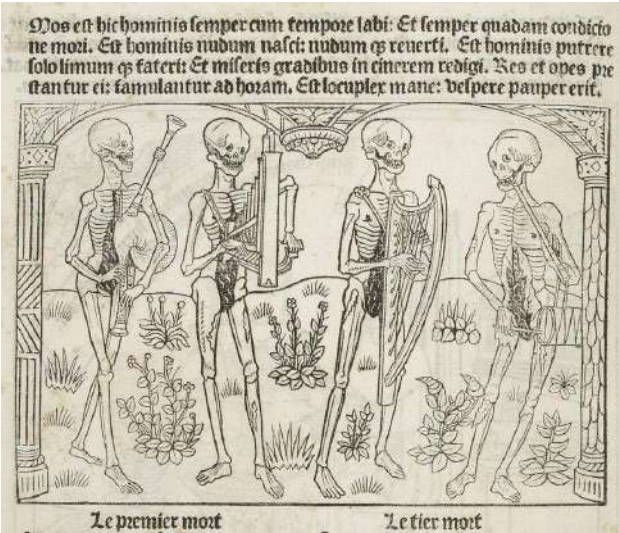


Figura 160: Xilografía con los tres vivos, *Miroir Salulaire* (Guyot Marchant), Pierre Le Rouge, 1484, Biblioteca Nacional de Francia, BNF Français 995, fol. 3.

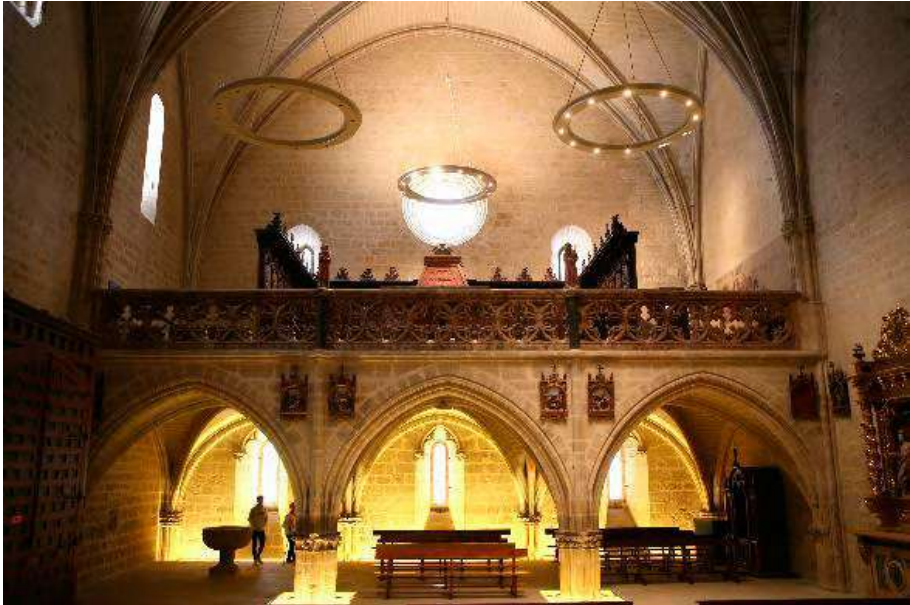


Figura 161: Interior de la nave, mediados del siglo XIV, Iglesia de Santa María de Ujué. Universidad de Navarra.



Figura 162: Pintura mural, Martinet de Sangüesa, c. 1353-1359, Iglesia de Santa María de Ujué. Irene Lázaro Romero.



Figura 163: Virgen con el Niño, Martinet de Sangüesa, c. 1353-1359, Iglesia de Santa María de Ujué. Irene Lázaro Romero.



Figura 164: Encuentro de los tres vivos y los tres muertos, Martinet de Sangüesa, c. 1353-1359, Iglesia de Santa María de Ujué. Irene Lázaro Romero.



Figura 165: Interior de la nave, segundo tercio del siglo XIV, Iglesia de San Martín de Ecay. Irene Lázaro Romero.

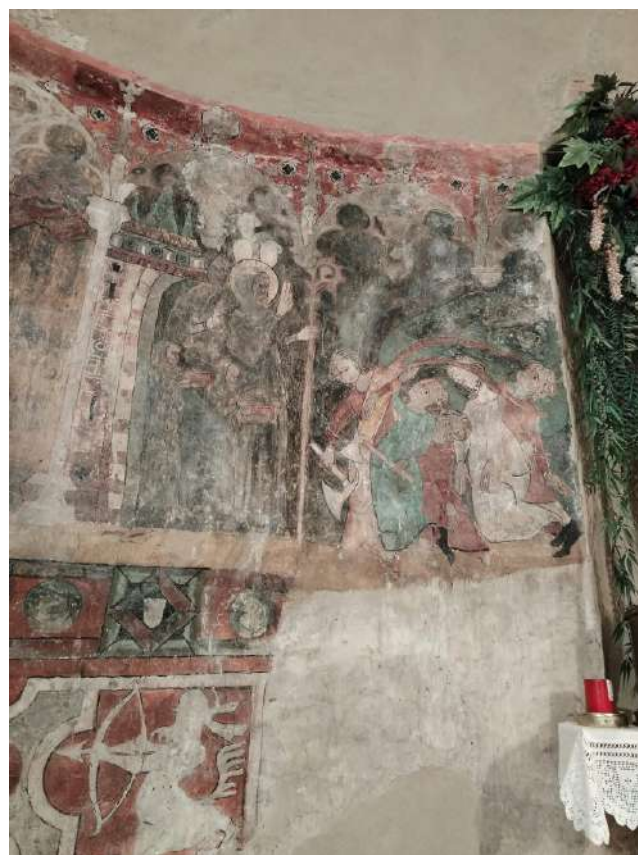


Figura 166: Pinturas murales con escenas de la vida de san Martín, segundo tercio del siglo XIV, Iglesia de San Martín de Ecay. Irene Lázaro Romero.



Figura 167: Pinturas murales con escenas de la vida de san Martín, segundo tercio del siglo XIV, Iglesia de San Martín de Ecay. Irene Lázaro Romero.



Figura 168: Pintura mural con la consagración de san Martín, segundo tercio del siglo XIV, Iglesia de San Martín de Ecay. Irene Lázaro Romero.



Figura 169: Pinturas del zócalo con centauros, segundo tercio del siglo XIV, Iglesia de San Martín de Ecay. Irene Lázaro Romero.



Figuras 170: Pintura mural con Encuentro de los tres vivos y los tres muertos, segundo tercio del siglo XIV, Iglesia de San Martín de Ecay. Irene Lázaro Romero.



Figuras 171: Pintura mural con los tres vivos, segundo tercio del siglo XIV, Iglesia de San Martín de Ecay. Irene Lázaro Romero.



Figura 172: Pintura mural con los tres muertos, segundo tercio del siglo XIV, Iglesia de San Martín de Ecay. Irene Lázaro Romero.



Figura 173: Pintura mural con san Cristóbal, segundo tercio del siglo XIV, Iglesia de San Martín de Ecay. Irene Lázaro Romero.



Figura 174: Pintura mural con el tema del Infierno, segundo tercio del siglo XIV, Iglesia de San Martín de Ecay. Irene Lázaro Romero.



Figura 175: Pinturas de la sala capitular, c. 1420-1430, San Francisco de Morella.



Figura 176: Pinturas del muro meridional, c. 1420-1430, San Francisco de Morella. Ramón Muñoz.



Figura 177: Danza de los muertos, c. 1420-1430, San Francisco de Morella. Quique Macías.



Figura 178: Danza de los muertos (detalle), c. 1420-1430, San Francisco de Morella. Guadalupe Ferrández Sancho.



Figura 179: Árbol de la Vanidad, c. 1420-1430, San Francisco de Morella. Guadalupe Ferrández Sancho.



Figura 180: Detalle de las inscripciones, c. 1420-1430, San Francisco de Morella. Guadalupe Ferrández Sancho.



Figura 181: Miniatura con Danza de los muertos, *Vita Antichristi*, c. 1420, Wellcome Collection, WL Ms. 49, fol. 31r.



Figura 182: Miniatura con Danza de los muertos, *Virtutum ac vitiorum delineatio*, c. 1430-1440, Biblioteca Casanatense, BC MS. 1404, fol. 5r.



Figura 183: Miniatura con Danza de los muertos, *Vita Antichristi*, c. 1420, Wellcome Collection, WL Ms. 49, fol. 30v.



Figura 184: Sepulcro de Pere d'Orriols, c. 1404, Catedral de Valencia.



Figura 185: Lateral del sepulcro de Pere d'Orriols, c. 1404, Catedral de Valencia.



Figura 186: Pintura mural que representa un Papa, entre finales del siglo XV y principios del siglo XVI, Iglesia de San Julián de Moraime, Muxía (La Coruña). Irene Lázaro Romero.



Figura 187: Pinturas del muro oeste, entre finales del siglo XV y principios del siglo XVI, Iglesia de San Julián de Moraime, Muxía (La Coruña). Herbert González Zymla.



Figura 188: Pintura que representa la Soberbia y la Avaricia, entre finales del siglo XV y principios del siglo XVI, Iglesia de San Julián de Moraime, Muxía (La Coruña). Herbert González Zymla.



Figura 189: Pintura que representa la Ira, entre finales del siglo XV y principios del siglo XVI, Iglesia de San Julián de Moraime, Muxía (La Coruña). Irene Lázaro Romero.



Figura 190: Pintura que representa la Lujuria, entre finales del siglo XV y principios del siglo XVI, Iglesia de San Julián de Moraime, Muxía (La Coruña). Irene Lázaro Romero.



Figura 191: Pintura que representa la Gula, entre finales del siglo XV y principios del siglo XVI, Iglesia de San Julián de Moraime, Muxía (La Coruña). Irene Lázaro Romero.



Figura 192: Pintura que representa la Envidia, entre finales del siglo XV y principios del siglo XVI, Iglesia de San Julián de Moraime, Muxía (La Coruña). Irene Lázaro Romero.



Figura 193: Pintura que representa la Pereza, entre finales del siglo XV y principios del siglo XVI, Iglesia de San Julián de Moraime, Muxía (La Coruña). Irene Lázaro Romero.



Figura 194: Pintura que representa la Muerte, entre finales del siglo XV y principios del siglo XVI, Iglesia de San Julián de Moraime, Muxía (La Coruña). Irene Lázaro Romero.



Figura 195: Pintura con objetos de vanidad, entre finales del siglo XV y principios del siglo XVI, Iglesia de San Julián de Moraime, Muxía (La Coruña). Irene Lázaro Romero.



Figura 196: Pinturas del ábside, último tercio del siglo XV, Iglesia de Santa María de Cuiña. Irene Lázaro Romero.



Figura 197: Pintura que representa la Visitación, último tercio del siglo XV, Iglesia de Santa María de Cuiña. Irene Lázaro Romero.



Figura 198: Pintura que representa la Natividad, último tercio del siglo XV, Iglesia de Santa María de Cuiña. Irene Lázaro Romero.



Figura 199: Pinturas de la bóveda, último tercio del siglo XV, Iglesia de Santa María de Cuiña. Irene Lázaro Romero.



Figura 200: Pintura que representa a santa Verónica, c. 1503, Iglesia de Santa María de Cuiña. Irene Lázaro Romero.



Figura 201: Pintura con donantes, c. 1503, Iglesia de Santa María de Cuiña. Irene Lázaro Romero.



Figura 202: Pintura que representa a la Muerte, c. 1503, Iglesia de Santa María de Cuiña. Irene Lázaro Romero.



Figura 203: Pintura que representa a san Pedro, 1544, Iglesia de Santa María de Cuiña. Irene Lázaro Romero.



Figura 204: Pintura del interior del arco triunfal, finales del siglo XV, Iglesia de Nuestra Señora de las Virtudes del Puente, Arante (Lugo). Irene Lázaro Romero.



Figura 205: Pintura de la Muerte, finales del siglo XV, Iglesia de Nuestra Señora de las Virtudes del Puente, Arante (Lugo). Irene Lázaro Romero.



Figura 206: Pintura que representa a un hombre rico, finales del siglo XV, Iglesia de Nuestra Señora de las Virtudes del Puente, Arante (Lugo). Irene Lázaro Romero.



Figura 207: Pintura que representa la Matanza de los inocentes, finales del siglo XV, Iglesia de Nuestra Señora de las Virtudes del Puente, Arante (Lugo). Irene Lázaro Romero.



Figura 208: Pintura que representa la Matanza de los inocentes, entre finales del siglo XV y principios del siglo XVI, Catedral de Mondoñedo (Lugo). Antonio Herrera Huerta.



Figura 209: Pintura que representa la Huida a Egipto, finales del siglo XV, Iglesia de Nuestra Señora de las Virtudes del Puente, Arante (Lugo). Irene Lázaro Romero.



Figura 210: Pinturas con escenas marianas, 1513, Iglesia de Nuestra Señora de las Virtudes del Puente, Arante (Lugo). Irene Lázaro Romero.



Figura 211: Pintura con san Andrés, primer tercio del siglo XVI, Iglesia de Santa María de Abades. José María Ezequiel Ferrer Valiente.



Figura 212: Pintura con santa Margarita o san Bartolome, primer tercio del siglo XVI, Iglesia de Santa María de Abades. José María Ezequiel Ferrer Valiente.



Figura 213: Pintura que representa a la Muerte, primer tercio del siglo XVI, Iglesia de Santa María de Abades. José María Ezequiel Ferrer Valiente.



Figura 214: Pinturas de la nave, entre finales del siglo XV y principios del siglo XVI, Iglesia de Santa María de Mosteiro. Irene Lázaro Romero.



Figura 215: Pinturas del muro norte, entre finales del siglo XV y principios del siglo XVI, Iglesia de Santa María de Mosteiro. Irene Lázaro Romero.



Figura 216: Pintura que representa a la Muerte, entre finales del siglo XV y principios del siglo XVI, Iglesia de Santa María de Mosteiro. Irene Lázaro Romero.



Figura 217: Pintura que representa el martirio de san Sebastián, entre finales del siglo XV y principios del siglo XVI, Iglesia de Santa María de Mosteiro. Irene Lázaro Romero.



Figura 218: Pintura con el Juicio Final, 1527, Iglesia de Santa María de Mosteiro. Irene Lázaro Romero.



Figura 219: Pintura con la Natividad, 1527, Iglesia de Santa María de Mosteiro. Irene Lázaro Romero.



Figura 220: Pinturas del muro sur, 1527, Iglesia de Santa María de Mosteiro. Irene Lázaro Romero.



Figura 221: Sepulcro de Pedro Vélez de Guevara, c. 1414, Iglesia de San Miguel de Oñate, Guipúzcoa. Irene Lázaro Romero.



Figura 222: Reconstrucción fotográfica del lateral derecho del sepulcro de Pedro Vélez de Guevara, 2010. Juan Carlos Arraiza, Jesús María González de Zárate y Gorka López de Munain.



Figura 223: Reconstrucción fotográfica del lateral izquierdo del sepulcro de Pedro Vélez de Guevara, 2010. Juan Carlos Arraiza, Jesús María González de Zárate y Gorka López de Munain.



Figura 224: Reconstrucción fotográfica de la cabecera del sepulcro de Pedro Vélez de Guevara, 2010. Juan Carlos Arraiza, Jesús María González de Zárate y Gorka López de Munain.



Figura 225: Reconstrucción fotográfica de los pies del sepulcro de Pedro Vélez de Guevara, 2010. Juan Carlos Arraiza, Jesús María González de Zárate y Gorka López de Munain.



Figura 226: Panel escultórico con los tres muertos, sepulcro de Pedro Vélez de Guevara c. 1414, Iglesia de San Miguel de Oñate, Guipúzcoa. Irene Lázaro Romero.



Figura 227: Panel escultórico con los tres vivos, sepulcro de Pedro Vélez de Guevara c. 1414, Iglesia de San Miguel de Oñate, Guipúzcoa. Irene Lázaro Romero.



Figura 228: Escultura que representa al ermitaño, sepulcro de Pedro Vélez de Guevara c. 1414, Iglesia de San Miguel de Oñate, Guipúzcoa. Irene Lázaro Romero.



Figura 229: Miniatura que representa a la Muerte enterradora, Salterio-Libro de Horas, Bernat Martorell, c. 1430, Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona, MS. A-398, fol. 163v. Francesca Español Beltrán.



Figura 230: Miniatura con Muerte arquera, *Salterio-Libro de Horas de Alfonso el Magnánimo*, c. 1424-1430, British Library, Ms. Add. 28962, fols. 378v y 383v. Francesca Español Beltrán.

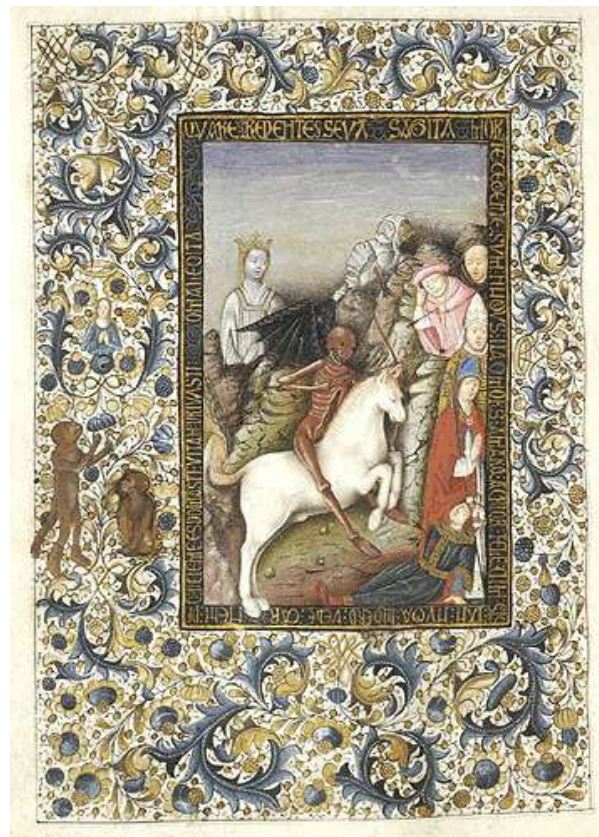


Figura 231: Miniatura con Muerte alada, *Libro de Horas del infante don Alfonso*, c. 1465-1480, Morgan Library, Ms. 854, fol. 163v.



Figura 232: Miniatura con *transi* en su sepulcro, *Llibre Vermell*, 1397 y 1399, Biblioteca de la Abadía de Montserrat, Ms. 1, fol. 27r.

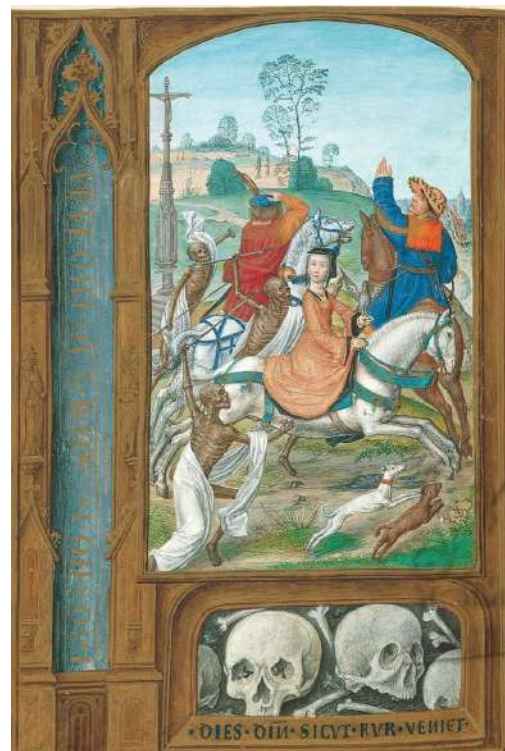


Figura 233: Miniatura con Encuentro de los tres vivos y los tres muertos femenino, *Libro de Horas de Juana I de Castilla*, Gerard Horenhout y Sanders Bening, British Library, Add MS 35313, fol. 158v.



Figura 234: Miniatura con Encuentro de los tres vivos y los tres muertos, *Libro de Horas de Carlos V*, 1510-1515, BNE Ms. Vit. 24-3, fols. 218-219. Irene Lazaro Romero.



Figura 235: Miniaturas con Danza de la Muerte, *Libro de Horas de Carlos V*, 1510-1515, BNE Ms. Vit. 24-3, fols. 236-237. Irene Lázaro Romero.



Figura 236: Miniatura que representa el Triunfo de la Muerte, siglo XV, BNE MS. Vitr. 22-1, fol. 166v.



Figura 237: Miniatura del Oficio de Difuntos, *Libro de Horas de María de Navarra*, c. 1342, Biblioteca Marziana, Ms. Lat. I. 104/12640, fol. 301r.

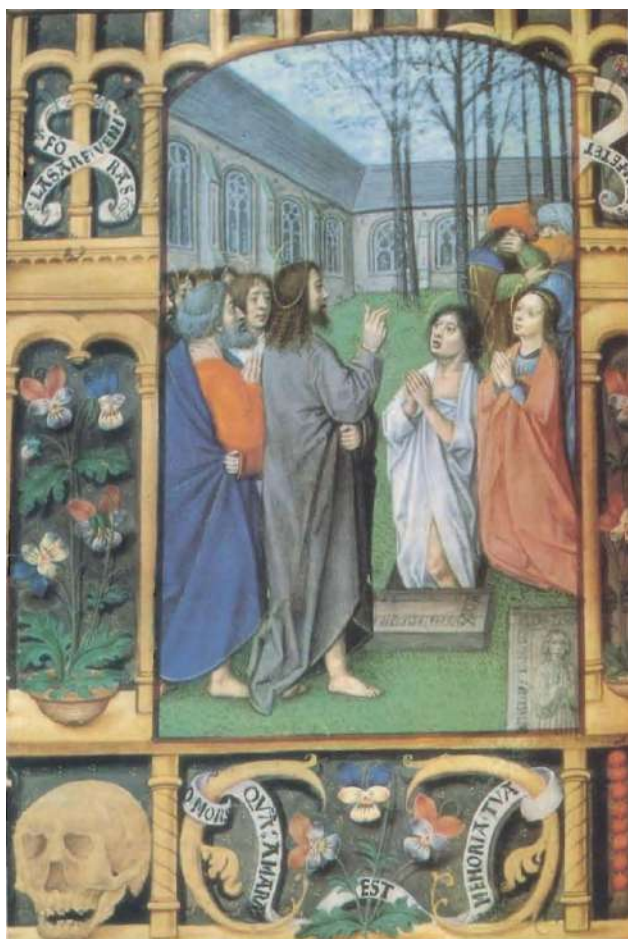


Figura 238: Miniatura con calavera, *Libro de Horas de Juan Rodríguez de Fonseca*, c. 1400, Biblioteca del Seminario de San Carlos, Ms. s. c., fol. 132v.

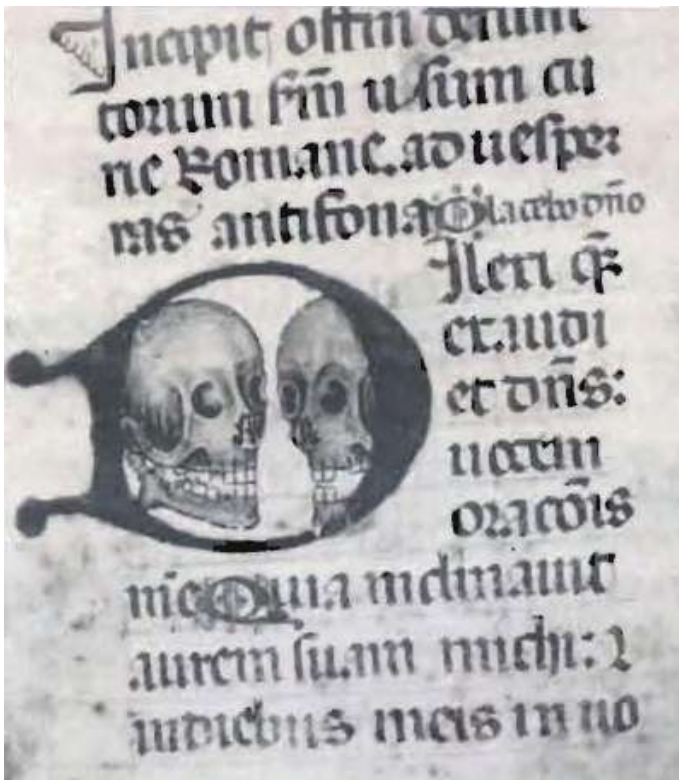


Figura 239: Miniatura con inicial con calaveras, principios del siglo XV, MS k792 fol. 171. Francesca Español Beltrán.



Figura 240: Miniatura con inicial con calavera, *Aparato jurídico de G. Montelugduno*, siglo XV, Archivo de la Corona de Aragón, aparato jurídico, fol. 109.



Figura 241: Xilografía que representa la Muerte enterradora, *Cordial*, Pablo Hurus, 1494, BNE Inc 522, fol. s.n.



Figura 242: Xilografía que representa la Muerte enterradora, *Libro del Anticristo*, Fadrique Biel de Basilea, 1497, BNE Inc 543, fol. s.n.



Figura 243: Xilografía que representa la Muerte, finales del siglo XV - principios del siglo XVI, *Las Reales exequias y doloroso sentimiento...*, Minerva. Repositorio Institucional de la Universidad de Santiago de Compostela.



Figura 244: Xilografía que representa una Danza Macabra, *Danse Macabre* (Pere Miquel Carbonell), 1497, Archivo de la Corona de Aragón, Ms. Ms. Miscel·lània, 26, fol. 82.



Figura 245: Xilografía que representa una Danza Macabra, Philippe Pigouchet, 1496-1497 BNE INC/850 y R/ 8153, fol. 51.



Figura 246: Estampa que representa un Árbol de la Vanidad, siglo XIV, BNE INVENT/42369.



Figura 247: Tímpano de la portada de Platerías, siglo XII, Catedral de Santiago de Compostela. Ramón Muñóz.



Figura 248: Sepulcro tradicionalmente atribuido a santa Froila, siglo XII, Catedral de Lugo. Herbert González Zyma.



Figura 249: Escultura yacente del santo Job, c. 1490, San Juan de los Reyes, Toledo. Herbert González Zyma.



Figura 250: Pinturas murales, c. 1490, San Juan de los Reyes, Toledo. Herbert González Zyma.



Figura 251: Detalle de la reja que rodea el sepulcro de Diego Anaya, c. 1437, Catedral Vieja de Salamanca. Wikimedia Commons.



Figura 252: Vano que reposa sobre dos ménsulas con calaveras, mediados del siglo XV, Casa de las Muertes. Wikimedia Commons.



Figura 253: Medallón con Muerte enterradora, c. 1558, fachada de la Catedral Nueva de Plasencia. Herbert González Zympla.



Figura 254: Losa sepulcral de Diego Pérez de Fuica, ¿Juan de Beaugrant?, antes de 1569, Catedral de Bilbao. Irene Lázaro Romero.



Figura 255: Losa sepulcral de Martín García de Olloqui, ¿Juan de Beaugrant?, antes de 1569, Catedral de Bilbao. Irene Lázaro Romero.



Figura 256: Contraventana en la que se representa la Muerte, siglo XVI, Museo de Segovia.



Figura 257: Contraventana en la que se representa a una doncella, siglo XVI, Museo de Segovia.



Figura 258: Pintura con la Muerte activa, 1553-1558, Santa Eulalia de Villacintor, Santa María del Monte de Cea (León). Ayuntamiento de Santa María del Monte de Cea.



Figura 259: Luneto en el que se representan escenas de Adán y Eva con la Muerte, c. 1544, Capilla de los Benavente, iglesia de Santa María de Mediavilla, Medina de Rioseco. Arte y Patrimonio.



Figura 260: Pintura mural con el castigo de Adán y Eva, ¿Juan de Goñi y Miguel de Tarragona?, c. 1550, Museo de Navarra.



Figura 261: Relieve con calavera, siglo XVI, trasera de la Catedral de Ávila. Herbert González Zymla.



Figura 262: Medallón con imagen de la Muerte, c. 1528, Refectorio del Monasterio de Uclés. Wikimedia Commons.



Figura 263: Gárgola con unicornio y esqueleto, siglo XIX, Catedral de Palencia. Dolores Herrero.



Figura 264: Escultura de la Muerte, siglo XIX, Puerta de san Froilán, Catedral de León. Herbert González Zymla.

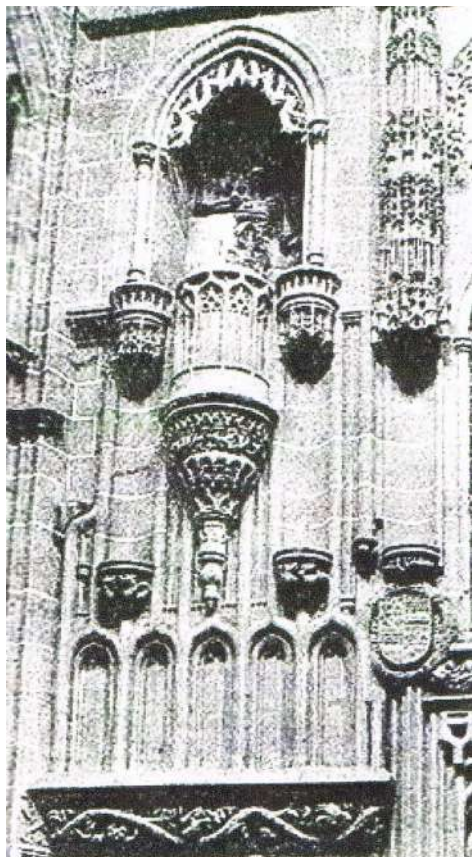


Figura 265: Escultura con esqueleto (perdida), entre finales del siglo XV y principios siglo XVI, Capilla de los Fajardo, Catedral de Murcia. Santiago Delgado.