

DEL MILENARISMO (S. XIII) A LAS GRANDES ANGUSTIAS ESCATOLÓGICAS (S. XIV)

Manuel Núñez Rodríguez
(Universidad de Santiago)

Es difícil medir el alcance real sobre la visión mesiánica apocalíptica del reino milenario en la tierra. Existen periodos de acogida y de rechazo en momentos diferentes de la Historia, lo que contribuye a elaborar una constelación particular de ideas en las que, no pocas veces, entran en juego las situaciones religiosas, culturales, históricas, sociales e, incluso, económicas.

El punto de partida es antiguo y se ha señalado muchas veces: hay que situarse en el Antiguo Testamento, mundo donde milenaristas y defensores de un Juicio final próximo difundían el mensaje de la esperanza y de las dominantes trágicas que aguardaban a la condición humana. En los momentos previos a la era cristiana, el profeta Isaías trata con amplitud la espera pacífica, lejos de toda tribulación (LIV:1, LV:10, LX:1, LXII:12), en la creencia de que la gloriosa restauración de Jerusalén inauguraría el reino milenario, a manera del paraíso terrestre previo a la eternidad, provocando el interés de las naciones, puesto que en aquella se confirmaban las maravillas realizadas por Yavé.

En la era cristiana la defensa del milenarismo encuentra eco, aunque no siempre con fuerza suficiente. Sin embargo San Agustín no entronca con este clima; se creía con argumentos para enflaquecer la euforia creada entre algunos padres de la Iglesia. Delumeau centra la denuncia del que fuera obispo de Hipona en el capítulo XX de su *Ciudad de Dios*¹, pero no aporta las razones por las que no se adhiere a la profecía de los mil años.

1. Delumeau (J.) *El miedo en Occidente* (Madrid 1989), 311.

En realidad, San Agustín participa del planteamiento alegórico de los versículos de San Juan sobre el milenio (*Apocalipsis XX*), en tanto que sólo era un gran número y no puede preverse en modo alguno una data concreta, una interpretación literal, puesto que, como decía Pedro,

“no se os caiga de la memoria que, delante de Dios, un sólo día es como mil años, y mil años como un sólo día”
(II San Pedro 3:8)

En la cadena explicativa del hiponense, gran conocedor de la Biblia, también se afirman apoyos de San Marcos y San Mateo sobre la incertidumbre del día y la hora, concepto clave en la óptica milenarista.

Corresponde a Joaquín de Fiore (+1202) un entusiasta interés, sin precedentes, sobre la promesa milenarista, si bien adaptada a las nuevas circunstancias del momento, para otorgar más crédito al ideario pastoral de los seguidores de la pobreza evangélica, cuyo ideario misional deberá conectar en todo su rigor con el del primitivismo apostólico, para así instaurar una sana cristiandad que inauguraría el reino milenarista, lejos de una Iglesia viciada que dista de consumir un estado de beatitud. De acuerdo con esta profecía, el nuevo reino perdurara hasta el juicio que precederá al remate de la última edad de la historia humana. En estas circunstancias, este reino de paz y de justicia procederá a borrar la herejía de la faz de la tierra, resaltando la data del 1260; cronología que anunciaba la oportunidad de aplicar el universalismo de la pobreza evangélica. Aspectos que, como habrá de verse, no fueron ajenos a la experiencia icónica de Bonaventura Berlinghieri y a quienes codificaron la imagen de San Francisco, desde las referencias hagiográficas de Tomás da Celano. Era el momento en que los penitentes franciscanos, a pesar de atenuar tensiones anticlericales, sufrían la acusación de joaquinistas, persuadidos de que la pobreza voluntaria, la humildad, la caridad, son los requisitos que habrán de poseer los discípulos del Evangelio (Mateo V:1-2, Lucas VI:20-23). De acuerdo con estos aspectos de la vida, afines al programa ofrecido en el Sermón de la Montaña, la imagen de *Franciscus alter Christus* experimentada en su identificación iconográfica, defiende el principio de la pobreza que el franciscano San Buenaventura (+1274) volverá a concretar, al amparo del Salmo 40 (39):18, y de los Evangelistas Mateo (VIII:20, XXVI:17-19), Lucas (XIX:5) y Juan (XIV:30); pasajes que inspiraron al hijo del hombre que “no tiene donde reclinar su cabeza” un espíritu de docilidad que fue oficialmente rechazado, bajo pretextos más jurídicos que teológicos².

Tras el gran desarrollo de Occidente, un clima de pesimismo generalizado se impone a partir del s. XIV y con él un planteamiento catastrofista que marcará en el colectivo un momento de angustias escatológicas, basado en la creencia sobre el fin próximo del mundo. Era un momento cargado de amenazas, terrores y espantosas pruebas. De tal modo que el creciente apego de la condición humana a las realidades

(2) Little (L.K.) “Monnaie,comerce et population”, en *Le Moyen Age et la Bible*, dir. P.Riche-G. Lobrichon (Paris 1984) 569.

terrenales, no enriquece el capítulo que deberá reservar a Dios para asegurar al fiel en la posesión del cielo. En adelante, el centro de interés habrá de ser la insoportable idea de la “muerte propia”, ante la severidad de un Dios justiciero con quienes se alejaron del cuidado pastoral. Y mientras el desmoronamiento aproxima hacia el *dies irae*, la Iglesia se esfuerza en considerar el horror putrefacto de las realidades terrenas. Distinción dura y severa sobre un discurso poco tranquilizador cuyas verdaderas dimensiones vienen determinadas iconográficamente por el horror del *Infierno* y los tormentos que anuncian el cataclismo; propuesta todavía vigente en el *Juicio Final* de la Catedral Vieja de Salamanca; ca. 1445, donde Cristo rechaza a los condenados al reino de Leviatán (fig. 1). Pero la tribulación más traumatizante es la que implica el *Triunfo de la muerte*, destinada a escudriñar una brutal iconografía macabra sobre el aniquilamiento corporal. ¿Es necesario concienciar sobre el Juicio final y la dureza, casi miguelangelesca, de su Juez?. Sin duda. Pero estas pruebas que rompen con la tradición moderada del reino mesiánico, para imponer un clima de temor, también revela posturas que algunos analizan como el “cristianismo del miedo” (Delumeau) y otros como una forma de “librar del mal, que no de horrorizar”³.

En realidad, la propuesta de un Dios celoso de su pueblo, al que es capaz de afligir con la desgracia si “se aleja de él”, ya estaba presente en el lamento de Jeremías,

“Si fielmente cumplís estos mandatos, seguirán entrando por las puertas de este palacio reyes que se sienten en el trono de David (...) pero si no obedecéis estos mandatos, lo juro, palabra de Yavé, que este palacio será un montón de ruinas (...) ¡Tierra, tierra, tierra!. Oye la palabra de Yavé (...)” (XXII, 1-30)

Así se dolía de “quienes rompieron la alianza de Yavé y adoraron dioses ajenos y les sirvieron” (XXII:9). Esta idea, tan presente en la patrística desde San Agustín, también constituye imprescindible referencia en la literatura medieval, donde el pecado y la acción diabólica alimentan la obsesiva referencia al Anticristo; al que anunciaba la cercanía del fin del mundo y, en consecuencia, la misión mesiánica y apocalíptica. La angustiosa perspectiva de una argumentada venganza divina⁴.

El Arte, como la Literatura, pone de manifiesto el tríptico Infierno-Muerte-Anticristo como una expresión del orden moral, frente al tríptico abordado por F.Villon (+1463): la riqueza, el poder y la belleza; referentes del mundo terrenal que alteran el principio de un orden providencial del universo.

Por una curiosa transferencia, “la obsesión del fin del mundo, el miedo al diablo y el miedo al infierno, parecen mas bien de origen popular”, pero, tal como analiza

(3) Baschet (J.) *Les Justices de l’Au-de là. Les représentations de l’enfer en France et en Italie (XIIIe-XVe s.)*, École Franç. Rome 1993.

(4) Tena Tena (P.) “Nuevas glosas al poema ¡Ay Jerusalem!”, en *Medieval y Literatura* (Granada 1995), v.IV, pp.384-386.

Saugnieux, “se impusieron gracias a la predicación popular de los frailes” en su desplazamiento de lugar en lugar. De manera que estas grandes angustias escatológicas, fueron utilizadas por los nómadas del apostolado, de modo especial ahora, cuando la Iglesia se siente amenazada y la responsabilidad individual se ve cercada por castigos próximos⁵. Ante lo inminente, el predicador propone la necesidad de fijar el refugio en la práctica ascética para evitar el adormecimiento en los valores materiales. Pero debe advertirse que, en justicia, el planteamiento escatológico del Juicio Final ya venía aflorando en el terreno de la Literatura a lo largo del s. XIII, constituyendo un error desestimar a quienes como Gonzalo de Berceo (+ca.1270), tan introducido por el juglar en los medios populares, ya percibían en el horizonte lo que este representante del “mester de clerecía” no dudaba en denominar *De los signos que aparecerán antes del juicio*.

Adelantadas estas nociones introductorias, el punto siguiente queda referido a la evaluación iconográfica recurrente con estos dos apartados escatológicos: el milenarista y el que se manifiesta de inmediato, o referido a la obsesión apocalíptica.

El mito milenarista, con proyección más allá del Medievo, implica un estado de espera confiada; en definición de J. Delumeau “aporta optimismo”. Sin duda viene a insertar una coloración que dista de las formulaciones categóricas plasmadas en la angustiada perspectiva visionada en la iconografía del Juicio final, puesto que la condición humana dispone de un largo periodo de paz, mientras Satán permanece encadenado en las profundidades infernales. Periodo de paz que enfatiza en el rechazo al mal y al pecado. La humanidad heterodoxa puede ser salvada, puesto que la profecía milenarista se adhiere a un nuevo estado de la Iglesia que habrá limpiado de herejías la faz de la tierra, para triunfo del Reino de Cristo en la tierra y, por otra parte, verá reducidas las posibilidades de guerras y calamidades. Esta *restauración* inauguraba una larga secuencia hasta la llegada del Anticristo, sólo entonces su derrota habrá de quebrar los mil años de beatitud que permitieron la conversión de los paganos a la fe de Cristo.

Para entonces, la condición humana llegará a advertir que la presencia de aquel agente de las catástrofes -el Anticristo- acucia a adoptar posiciones para la práctica de la penitencia, puesto que está próximo el último día; es la hora de marchar, no de detenerse. Y el estandarte no es el descuido, el equívoco, sí la verdad, el acierto, ante la tercera venida de Cristo que habrá de preceder al fin del mundo⁶.

Si la primera venida fue la centrada en la Redención, la segunda, la que ahora agota un periodo de confianza tiene su *pastor angelicus* en *Franciscus alter Christus*; estado de beatitud que los franciscanos espirituales, inspirados por los ideales de Joaquín de Fiore⁷, centran en el que habrá de dirigir la *renovatio* de la Iglesia; impregnado de los

5. Saugnieux (J.) *Berceo y las culturas del s. XIII* (Logroño 1982) p.168.

6. Trias Folch (L.) “El joaquinismo en el nuevo mundo”, *Medievo y literatura...*, 409.

7. Milhou (A.) “La chauve-souris, Le Nouveau David et le roi caché”, *Mélanges Casa de Velázquez XVIII-I* (1982), p. 67.

atributos reservados a Cristo, tras el éxtasis místico sobre el Verna, donde Francisco habrá de recibir los cinco estigmas de la crucifixión sobre su propio cuerpo⁸.

Claramente iconística la mística franciscana, pronto los episodios biográficos del santo serán centro de interés para una pléyade de pintores, inspirados en la *Vita prima* de Tomás de Celano, primera *leyenda* oficial⁹ escrita entre 1228-1228, en la *Vita secunda* del año 1244 o en la *Legenda maior* de Bonaventura da Bagnoregio, redactada en el 1260-1263. Obras donde Francisco se ubica por encima del santoral, para elevarse a un rango reservado hasta entonces a Cristo y María, aunque, a la vez, se trata de asociar al místico que habita en el mundo de lo absoluto con la proximidad a lo cotidiano. Propuesta asociativa con Jesús pobre y humilde. Frente a otros beatos de la orden y contemporáneos de Francisco -Benvenuto da Gubbio, Ambrossio da Massa o Simon da Colazzone-, el santo era la segunda encarnación de Cristo en la tierra y, como tal, se impone hacer referencia a su historia. Aunque los intentos de la serie de *paliottos* inmediatamente posteriores a su muerte inciden más en la asociación del *pastor angelicus* al plano miracolístico, dado su arraigo en la devoción doméstica, su asociación a los estigmas ya aparece en la obra de 1228 adjudicada a Bonaventura Berlinghieri. Conforme al análisis de R. Rusconi¹⁰, corresponde a los momentos de su canonización en Asís y fue recuperada dicha obra en su planteamiento iconográfico en un diseño del seiscientos.

Los soportes por excelencia de esta iconografía son las cinco llagas y el libro que le invoca como transmisor del Evangelio; planteamiento que retrae a Tomás de Celano, quien denominaba a este adversario de la teología escolástica como “el nuevo evangelista”. La complementariedad de los pies desnudos (*nudipedes*), invoca de manera precisa a quien “imita en su propio existir el modelo de los apóstoles”¹¹. Todos estos síntomas referenciales celosamente invocados, proponen al santo de Asís como el símbolo puntual de una tierra regenerada, preocupada por el retorno a la primitiva Iglesia y con síntomas por el reencuentro con las diez tribus perdidas de Israel bajo un único pastor. Ideales inspirados en la tradición joaquinista: *ut fiat unum ovile et unus pastor*¹².

La sutileza de la doctrina joaquinista sobre la asociación apostólica, queda de nuevo enunciada en una tabla de la escuela de Bonaventura Berlinghieri (ca. 1255), hoy en la Galería de los Uffizi (fig. 2). En ella los dos santos de la orden de los hermanos menores, San Francisco y San Antonio, quedan asociados al apóstol Pedro y a Juan

8. Sobre el apartado “estigmas” confrt. C. Frugoni *Francesco e l'invenzione delle stimmate. Una storia per parole e immagini fino a Bonaventura e Giotto* (Torino 1993)

9. Rusconi (R.) “Trase la storia per farne la tavola”:immagini di predicatori degli ordini mendicanti nei sli.XIII e XIV, en *La predicazione dei Frati dalla metà del 200 alla fine del 300*, C.I.S.S.A.M.Spoleto 1995,409.

10. Rusconi (R.) art. cit. 410

11. Rusconi (R.) art.cit. 411

12. Trias Folch (L.) art.cit.409

Bautista, arriba (R. Rusconi). El primero era el símbolo de la autoridad de la Iglesia (Pedro), a la vez que síntoma de la transición hacia el Nuevo Testamento; el Bautista, por el contrario, invocaba la ascésis y la pobreza, al tiempo que sintetizaba el espíritu profético del Antiguo Testamento. O, mejor, conforme a las consideraciones milenaristas de Joaquin de Fiore, Juan Bautista invocaba el reino del Padre (Antiguo Testamento); Pedro encontraba su referencia en el reino del Hijo (Nuevo Testamento); finalmente, la pobreza evangélica de los frailes expresaba la Iglesia nueva, la Iglesia de los santos, la que dará entrada al reino del Espíritu Santo y al Evangelio eterno en el año 1260. Al acecho de la hora en que comenzarán los mil años de paz, la experiencia figurativa de esta obra parecía aceptar sin dudar el optimismo de una profecía que pronto sería declarada herética.

Ello justificaría la misión de ambos santos, flanqueados por Andrés y Santiago, como “nuevos apóstoles y sobre todo como nuevo evangelistas”¹³, encargados de llevar el Evangelio a todos los pueblos y razas. En esta circunstancia, cumple recordar aquí la “Predicación de San Francisco al sultán de Egipto” (c.a. 1240, Mtro de la Tavola Bardi, Santa Croce de Florencia), portando el libro del Evangelio. Al hacer un salto en el tiempo, el contenido de la escena (fig. 3) trae a la memoria la receptividad de las Indias o Nueva España a la tradición apocalíptica joaquinista que, sobre la pobreza apostólica y el fervor al molde del Evangelio, se relaciona con la observancia franciscana allí desplazada en tiempos de Cisneros y Carlos V¹⁴; dato que ofrece la oportunidad de recordar los renacimientos periódicos de las perspectivas milenaristas de tinte joaquinista¹⁵.

Junto a Bonaventura Berlinghieri, el llamado Mtro. de S. Francesco Bardi, Margaritone d'Arezzo, Guido de Siena, entre otros, descubren esta iconografía del santo de Asís, entre el mito y la realidad, tan cercana a la corriente de los llamados espiritualistas y que, en definitiva, marcarían una época que en el 1275 terminaría por constituir un verdadero movimiento en conflicto con los conventuales; más comprometidos con Roma y más distantes con el joaquinismo, con el celanismo y con las ideas originales de la regla y el testamento de Francisco. Atrás va quedando la época dorada de los “paliotto”, a la vez que la iconografía del “poverello” se orienta y capitaliza desde un gesto de convenio con la Iglesia oficial; en especial en la cuestión de la pobreza absoluta, a la que Roma contraponen la doctrina de los bienes legítimamente adquiridos. Matiz revisionista que va a dividir la orden, a pesar de que Francisco había solicitado en su testamento “no pedir a la Curia romana privilegios ni

13. Rusconi (R.) art.cit.420. El autor encuentra en la actitud *Redegestus*, con la mano levantada, otra asociación a Pedro y Bautista. Era el “gesto del acatamiento” a un principio de autoridad: Dios (F. Garnier *Le langage de l' image* (Paris 1982) 174-176.

14. Trias Folch (L.) art. cit. 405-414.

15. Sobre este apartado confrt. Reeves (M.) *The influence of Prophecy in the Later Middle Ages. A Study in Joachimism* (Oxford 1969); Mottu (H.) *La manifestation de l' esprit selon Joachim de Fiore* (Paris 1977); Guadalajara Medina (J.) “Alvaro de Luna y el anticristo”, *Rev. Literatura Medieval* 2 (1990), 187-ss.

excepciones”, como tampoco “abandonar el espíritu de la vida apostólica”, de actividad errática al servicio divino, tan próxima a las observancias morales de Pablo a Timoteo,

*“soporta las fatigas como buen soldado de Cristo Jesús (...)
y no te embaraces con los negocios de la vida”*
(II a Timoteo 2:3-4).

Y mientras en los años 1280-1300 los muros de Asís plantean la cuestión del franciscanismo, sin duda a dos de sus participantes, Cimabue y Giotto, no resultaría prudente considerarles como representantes intransigentes de las dos tendencias existentes en el seno de la orden, sin embargo, el fresco del Cimabue en la iglesia referida, referido a la Virgen con el Niño y San Francisco (c.a. 1275-1280), muestra a un pintor más cercano a los espirituales, aunque la iconografía de Francisco introduce una variante. Y así, aunque el santo es representado con el mismo atributo utilizado en los “paliotto” iniciales -el libro que asocia su condición a un nuevo evangelista-, ya no adopta el gesto del que acepta y acoge el mensaje o embajada divina, como en las imágenes que, en tiempos de largo generalato de San Buenaventura, pretendían mantener el verdadero espíritu del fundador. Y es que, como analizaba P. Francastel al referirse a la iconografía del santo de Asís, “como siempre, hay que tener en cuenta la cronología”¹⁶, de este modo la propuesta del Giotto está más en consonancia con el carácter oficial del franciscanismo bajo la influencia romana, cada vez más distanciada del concepto de miseria, conforme a una dialéctica de humillación y de gloria; no en vano, a partir del s. XIV el pobre “es un ser que da miedo” (Delumeau), sospechoso e inquietante por que su acción invita a ubicarlo al margen de la norma; rasgo que le expone a ser asociado a uno de los pecados capitales.

El siglo XIV se inserta en un conjunto más variado de aspectos que desborda las consideraciones a estimar en este trabajo. Asimismo, la valoración de P. Chaunu, basada en una detallada lectura de textos de la época, aceptaba como evidente que, junto con el inicio del s. XIV, el Occidente de ese momento resulta “difícil de comprender”, en tanto que plagado de dudas e interrogantes¹⁷. Ahora bien los historiadores parecen concordar en que se impone a partir del s. XIV una preocupación acusada por la amenaza próxima del Apocalipsis, lo que fomenta un clima de pesimismo también generalizado ante el drama final de la historia humana. Un concepto catastrofista que parecía repleto de señales sobre el fin del mundo y las trompetas de la cólera divina¹⁸.

Las dimensiones de aquel miedo, obligan a reconocer los dos platos de aquella balanza final, para calibrar las causas del planteamiento catastrofista. En primer lugar, las propias manifestaciones culturales ponen de manifiesto una progresiva

(16) Francastel (P.) *La realidad figurativa* (Buenos Aires 1970) 347-58 Conde Muñoz (A.) “Reflexiones sobre la figura de San Francisco y la cultura del s. XIII”, *Il Duecento* (Santiago C. 1989), 219-224.

(17) Chaunu (P.) *Le temps des reformes I* (Paris 1984)

(18) Delumeau (J.) *El miedo...*, 309-310.

secularización o terrenidad triunfante; aspecto que el Arte descubre lo mismo en el mecenazgo de los Valois, que en las casas del patricio en Italia o en las lonjas destinadas al mundo mercantil en la Corona de Aragón. Son propuestas que manifiestan abiertamente un concepto del tiempo marcado por y para el hombre.

En antítesis, otros aspectos revelan la naturaleza efímera de lo que el hombre creaba, olvidándose -al aficionarse a la vanagloria y comodidades que alimentan al cuerpo- que está condenado a la mortalidad y la felicidad y salvación sólo puede llevar el sello de Dios. Sin duda, la propuesta que mejor ejemplifica la proximidad del aniquilamiento general y la angustiada perspectiva de la “muerte propia”, es aquella iconografía que expresa y analiza la imagen de la muerte en todos sus horrores. El mejor testimonio a este respecto es el *Dicho de los tres muertos y los tres vivos*; con su texto e ilustración, a veces formulada de manera despiadada, testimonia un desprecio al mundo y a las pesadillas sobre los límites de la existencia terrestre. Con estos signos plásticos que marcarán la época de manera decisiva, los predicadores dominicos - esencialmente- ponen al alcance de la condición humana su decrepitud como criaturas mortales, el desprecio al mundo y el eficaz valor del flagelo o acto de penitencia. En la hora del valor de la palabra y del acto emocional, los recursos del predicador fustigan con el espanto de la corrupción que a todos iguala en la hora de la muerte (fig. 4).

En esta hora de la “cultura del pecado” (S. Vecchio), no se podría atribuir menos importancia a las escenas del Juicio final, tan inseparables de los sermones dominicanos de Aldobrandino da Toscanella o Hugo de Prato (XIII-XIV), quienes lo pronostican como próximo e ineludible, recordando los terribles acontecimientos que habrán de precederle: la presencia del Anticristo y la turbulencia del universo¹⁹. Ello obliga a una puesta en escena, cada vez más realista de las nociones o divisas contenidas en las visiones del *Infierno*, donde la imagen de Satán plantea un mundo de terror sin esperanza, condenando a la marmita a quienes no supieron renunciar a la vanidad del mundo y a sus placeres.

Pero la última palabra todavía lleva el sello del Anticristo abatiéndose, con duras pruebas, sobre la humanidad, a manera de aparición cósmico-catastrofista que altera los ritmos, tanto sagrados como profanos, para desesperar con sus calamidades. Tal es la dialéctica desasosegada del *Apocalipsis* del Castillo de Karlstein (segunda mitad s. XIV, Bohemia). Se trataba de ofrecer un cielo borrascoso de fuerzas oscuras (fig. 5); un momento abrumado de amenazas que predice el fin de la humanidad por sus pecados y la angustiada perspectiva de la comparecencia ante el Juez supremo, da la distancia que el hombre adopta con Dios. En esta hora de la justicia divina y cuando la humanidad ha tocado fondo, podría aplicarse la expresión contenida en las canciones del cruzado: “ora es venida, por nuestros pecados”²⁰.

Mientras esta cultura del pecado, para unos, o cristianismo del miedo, para otros - ante todo, capítulo significativo en Alemania, Francia e Italia- difunde las

19. Vecchio (S.) “Le prediche e l’istruzione religiosa”, *La predicazione dei frati...*, 322

20. Tena Tena (P.) *Nuevas glosas...*, 385.

dimensiones del arrasamiento que se acercaba, lo efímero de la carne y su putrefacción, complementariamente los azotes de las guerras y epidemias junto con el acortamiento de la esperanza de vida, etcétera, familiarizan con el aniquilamiento corporal, atribuyéndose, en no pocas ocasiones, las causas de tal destrucción a “la crueldad del cielo”, mientras que otras crónicas son vinculantes con la justicia divina²¹. Era evidente que la muerte estaba omnipresente, incluso en área peninsular. Parece justo añadir la noción esencial de la Crónica de Alfonso XI sobre el alcance de la gran fractura demográfica “en las partes de Francia et de Inglaterra, et de Italia et aun en Castiella et en Extremadura”²²

En el humanismo que está por llegar, sabido es que el hombre puede llegar a cuestionar a Dios, mas la imagen que ahora se propone todavía posee la clave en el concepto del hombre artesano de un mundo cuyo amo es Dios²³. Este concepto no está ausente en la praxis del predicador quien, ante el impacto apocalíptico, en su poder está el provocar el gesto de esperanza, para extraer de ella el discurso tranquilizador en lo referente al provecho espiritual y así desplazar la insoportable idea de la muerte propia y el sombrío desamparo en el acá.

Pocos periodos hicieron vigente el aserto del gran azote de un Dios imprevisible que puede conducir al hombre y al mundo hacia su fin. Las cuatro grandes muertes, de 1348 a 1375, proporcionaron la mejor demostración sobre la idea de la ira divina, lo que provocó, observaba E. Mále, que nunca, como entonces, las amenazas del Apocalipsis preocuparan a tantas almas²⁴. Este impacto apocalíptico, en el que se reafirma P. Chaunu²⁵, decidiría que franciscanos y dominicos -en este orden- asumieran la puesta en condición de la nueva sociedad por la vía de la persuasión, para así atemperar la férula divina, mientras los tratados ascéticos, pinturas eclesiales y salterios ayudan a reflexionar sobre el desprecio al mundo y los horrores de la muerte con el preciso tema “Dicho de los tres muertos y los tres vivos” y, a lado de este planteamiento límite, las célebres “Danzas macabras”; planteamientos angustiosos del fin de los tiempos donde se demuestra que el rostro de la muerte cristiana ha cambiado, lo mismo entre la élite que en la cultura popular²⁶.

Como corresponde a una “religión de méritos”, para lograr la vuelta a Dios, no basta con la pastoral activa y sus llamamientos para ganar la salvación; hace falta un apriorismo: la propia responsabilidad individual, el propio compromiso de cara al *memento mori*. De manera que, ante la inminencia de la comparecencia propia en el

21. Duby (G.) *Europa en la Edad Media* (Barcelona 1990), pp. 128 y 134

22. Valdeón (J.) *Crisis y recuperación* (s.XIV-XV), Historia de Castilla y León 5 (Valladolid 1985) p. 28.

23. Fossier (R.) *La Edad Media El tiempo de la crisis (1250-1520)* v.3 (Barcelona 1988) p. 15

24. Mále (E.) *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France* (Paris ed. 1969) p. 440

25. Chaunu (P.) op. cit. 185.

26. Vovelle (M.) *La mort et l'Occidente de 1300 à nos jours* (Paris 1983) PP. 125-126.

tribunal del último día, el creyente deberá aplacar el castigo con actos de expiación y mortificación del cuerpo aspecto que, en algunos casos, llegó hasta el traumatismo colectivo de las cofradías de flagelantes, quienes atribuían un valor casi sacramental al azote disciplinario.

Sin duda, este *novum saeculum*, en evaluación de Le Goff²⁷, llega a su planteamiento límite con los flagelantes “batiendo su carroña”, obsesionados por el inmediato retorno del Apocalipsis y a pesar de las condenas de Clemente VI en el 1349. Sin embargo el “Dicho de los tres muertos y los tres vivos”, junto con las “Danzas macabras” habrá de ser el esquema motor más representativo para explicar al hombre la realidad de la muerte propia y el aniquilamiento corporal. Su discurso iconográfico parecía el más eficaz para clarificar el alcance de este misterio central del cristianismo, pregonando los contornos de lo efímero en un siglo que “ve dislocada la escala de valores adquiridos”²⁸.

Pero si el lamento colectivo, ante el inmediato retorno que amenaza a las almas tenía en las hambres, epidemias y guerras la impresionante presencia de la muerte, muy pronto este *novum saeculum* asistirá a otro drama que elevará el termómetro de la tensión sicológica: el Gran Cisma.

Por principio, todo cuanto afecta a la Iglesia como institución es particularmente grave para el creyente. A este respecto esta regresión que disgregó, entre 1378 y 1417, los valores más profundos y el concepto de la fe inquebrantable, agudizó la inquietud sobre la brevedad de la vida, el temor a la muerte y la angustiosa inmediatez de la comparecencia ante el Juez supremo. A las amenazas heréticas que estaba en el ambiente y que estremecían con la imagen del Anticristo, al que sólo se entiende en consonancia con la catástrofe final, el Gran Cisma hacía más obsesivo el problema de la salvación entre los fieles que obedecían a uno u otro papa, “ya que cada uno de los campos le reprochaba al otro tener al Anticristo por jefe”²⁹; acusación que ya fuera lanzada contra Juan XXII (+1344), para obtener su verdadera carta de naturaleza en el *praecipuus Antechristus* Juan XXIII (+1419). No es este el lugar para extenderse sobre este punto. Sólo indicar que la crisis de la Iglesia-institución no hacía más que reforzar la formulación, cada vez más categórica, sobre la sombría inmediatez del *flagelum Dei*, restando en el recuerdo la esperanza de aquel *millenium* de felicidad³⁰. A esta ilusión habían contribuido los franciscanos “espirituales”, a quienes ya había cercado con amenazas Juan XII. Ahora conviene definir del mismo modo, en relación con el advenimiento del Anticristo y el *dies irae*, los sermones exaltados del dominico partidario de la sede avinonesa, San Vicente Ferrer (+1419). En este sentido, quien

27. Confrt. Le Goff (J.) “Temps de l’église et temps du marchand” *Annales* 3 (1960), 417-433; Delaruelle (E.) “L’Antechrist”, en *La Piété populaire a u Moyen Age* (Torino 1975) 329-354.

28. Tenenti (A.) *La vie et la mort à travers l’art du XVe. siècle* (Serge Fleury-L’Harmattan 1983) p. 16.

29. Delumeau (J.) *El miedo...*, p.350.

30. Confrt. Le Goff (J.) art.cit. not.(2); Delumeau (J.) op.cit. pp. 39-330.

había llevado su apostolado hasta Salamanca (fig. 6), aproxima a su proclama “temed a Dios y glorificadle, porque he aquí llegada la hora de su juicio”, la pintura mural de Nicolás Florentino, con dicho tema, donde el gesto colérico (fig. 1) y sin piedad de Cristo contra los impíos (heréticos y judíos), trae a la memoria el sistema penal del Más allá que Miguel Ángel aplicaría en la Sixtina. La pira de los que remontan la boca de Satán, expresa el celo por infundir esa cólera del soberano juez que nunca se enmarcaría en la pastoral del franciscano Bernardino de Siena (+1444), defensor de un sermón esperanzado ante “las profecías que anuncian el advenimiento del Anticristo y los signos del próximo juicio”³¹.

En cuanto a la iconografía de la inevitable putrefacción, decisiva en la representación figurada sobre el dicho de “Los tres muertos y los tres vivos”, responde al esquema del poema latino *cum apertam sepulturam*³²; obra en auge en el s. XIII, cuyo conocimiento cobra fuerza simultáneamente con la nociones sobre el concepto del aparecido: santos, muertos o el propio diablo³³. Ambos eran aspectos que marcaban el contrapunto a la visión optimista de la literatura cortesana, en la que se concentraban las críticas por sus refinadas formas diabólicas que tanto perturbaban el orden homologado por Dios.

La visión escatológica milenarista no participaba de un clima de temor ante la muerte. Al margen de los procedimientos de expresión presentes en las primeras representaciones románicas sobre el Juicio, más próximas al principio dicotómico “que nadie se engañe, no hay más que dos lugares”, o a la progresiva institucionalización del fuego purificador tras la partida, para San Francisco Dios ha creado la muerte para que la condición humana llegue a alcanzar la gloria en el Más allá³⁴. Así se abre cuanto de positivo hay en la muerte por sus beneficios cara al otro mundo, mediante la práctica de la penitencia y la caridad. Era un modo de recuperar la *Ecclesiae primitivae forma* mediante el modelo contenido en los Evangelios y en los Hechos de los Apóstoles (V:41,XXI:13). Por otra parte, su visión se amparaba en la parábola de Marcos donde se asegura que “Dios no es Dios de muertos, sino de vivos” (XXII:32). El punto esencial es, entonces, promover la devoción desde el conocimiento, “puesto que Dios quiere que todos los hombres sean salvos” (I Timoteo 2:4).

En razón de la arraigada estima hacia san Francisco y su orden, varios fueron los poderosos que solicitaron el poder tutelar de su hábito por su carácter mediático cara al Más allá (fig. 7), puesto que hombre de fe no desconoce el largo plazo entre el juicio individual y la comparecencia ante el Juez supremo; plazo donde el fuego purificador del Purgatorio necesita también de la acción oracional intercesora de los vivos para

31. Delumeau (J.) op.cit. pp. 331 y 311.

32. Chihaiia (P.) *Inmortalité et décomposition dans l'art du Moyen Age* (F.C. Roumaine, Madrid 1988) pp. 71-83.

33. Schmitt (J.C.) *Les revenants les vivants et les morts dans la société médiévale* (Paris 1994) pp. 234-243.

34. López Corteza (C.) “La modalidad como clave del *Cantico di frate sole*”, *Il Duecento...*, 61.

esquivar así la rigurosa condena. Así, por vía de sugerencia, cabe recordar aquí los yacentes de Sancho IV (+1295) y Enrique III (+1406), quienes desestiman en su reposo la imagen funeraria del hombre de armas, para vincular su fama póstuma a una iconografía de humildad por decisión propia³⁵.

En su lecho de parada se trataba de alimentar un efecto reflexivo sobre la vida interior, lejos de subordinar la estimación póstuma a un acto de vanidad. Coherentes con este principio, la corona debe serle reconocida, en tanto que símbolo de una función y de una institución, pero el sayal de humildad es el sinónimo de pobreza y penitencia de los que “arrastran restos de su noche... y participan del principio de igualdad, frente a los actos de soberbia”³⁶. Y así, “deberán mostrar sus pies descalzos para el ejercicio de humildad”, se decía en los sermones de los domingos después de Pascua, “dado que no puedes acercarte a la Tierra santa provisto de sandalias”, no en vano las sandalias, prosigue la práctica sermonaria, “son las obras muertas que habrás de tirar”.

Este regular el buen vivir, para un mejor morir, es el mensaje que transmiten los dos personajes que, con el hábito que también invoca “la humildad de corazón”, dialogan en el dintel central de la Catedral de León, plasmando la *beatitudo* o *decus* del justo, en contraste con la *agitatio* o *gestus turpis* de los condenados. Se impone no desestimar tal aspecto, ante la búsqueda deliberada por familiarizar con el *dolor* y el efecto *grito*, ante lo insoportable de aquellas calderas atizadas en su fuego para que fuera eterno y no se extinguiera. En realidad, comenzaba a interesar al teólogo el límite entre el premio y lo que deberá ser la condena, ya que “sin castigo para los malos -decían- no hay recompensa para los buenos”. El infierno comenzaba a ser un resorte esencial para incidir sobre las amenazas que aguardan a la humanidad pecadora, prestando atención a lo que progresivamente constataría una “desproporcionada sanción al tormento eterno”

En el s. XIV, cuando la obra de arte comunica el pesimismo sobre el futuro de la humanidad, no se puede ignorar el valor expresivo de las duras representaciones apocalípticas referidas a los castigos infernales, como tampoco las ilustraciones sobre el “Dicho de los tres muertos y los tres vivos”, por su capacidad de expresar la presencia amenazante de la muerte, ante “el amor desesperado que el hombre profesa a la vida” (Ph. Ariés). En este *speculum mortis* se recuerdan las amenazas que aguardan al ser entregado a la vanidad del mundo, sugiriéndole que sólo dispone de una prórroga para hacer frente a las tentaciones insubstanciales, -dado que la hora borrascosa del Juicio final está a punto de cumplirse. Como consecuencia, aquellos muertos-vivos que

35. Confrt. Núñez Rodríguez (M.) “Iconografía de humildad: el yacente de Sancho IV” B.M.A. Nacional III (Madrid 1985) pp. 169-75; id.id. “La indumentaria como símbolo en la iconografía funeraria”, en *La idea y el sentimiento de la muerte en la Historia y en el Arte de la Edad Media (I)*, Univ. Santiago Compostela 1986, pp. 9-29, id. id. en *Imágenes de la Edad Media*, Rv. Fragmentos 10 (Madrid 1984) pp.72-84.

36. *Santo Antonio de Lisboa. Obras Completas*, introd. y not. H.Pinto Rema (Porto 1987) v.I, “Segundo Domingo después de Pascua”, pp. 341-ss.

inquietan con su sentencia aguda a quienes se rinden a la pompa vana, atraen a la condición humana por los ojos para que adquieran conciencia de su condición perecedera y descubran en la *putredo* que tienen ante sí su “muerte propia”³⁷. Eran los tonos sombríos que también interesaban al sermón del predicador para exponer al incrédulo.

Pautas, orientaciones y ejemplos que no se limitan al pensamiento plástico, sino también a las sentencias literarias en torno al concepto de la vida como “muerte prorrogada”. Tal fórmula aquella conocida estrofa: “Ay amarga muerte!, ¿quién puede huir de ti?; aunque me atrincherara vendrías a mí”³⁸. En otras ocasiones se considera sin matices que al avanzar la vida el propio declive físico ya marca el comienzo del extinguirse; tal como recordaba el categórico poema latino en su idea sucinta: *media vita in morte sumus*³⁹.

Junto a este pensamiento, muy divulgado en la piedad popular, los caracteres más generales sobre lo perecedero de la condición humana tienen un amplio catálogo en la propia Biblia (Isaías 39:6-7), I Epístola de Pedro (I.24-25). Pero en ocasiones es la propia iconografía la que sirve más directamente a las conciencias, mejor que la propia palabra. En este sentido, una de las mejores propuestas sobre la decadencia de la *vanitas terrestres*, es la que corresponde al taller de Menling (s. XV, Strasbourg), donde se describe y define la profundidad trágica y el horror de lo que sólo es referencia engañosa: *ecce finem hominis* (fig. 8). Atrás quedan las tentaciones engañosas; “recuerda que la vida es la historia de una muerte anunciada”. Es la breve relación de la muerte que tantas veces venían repitiendo los padres del yerno, para abominar así de Babilonia y del demonio, su príncipe.

Se trataba de recordar, de cara al *memento mori*, “ten presente que habrás de morir y habrás de ser juzgado según tus obras”. Sobre el aspecto negativo de las malas obras, los ciclos destinados al infierno muestran los tormentos y venganzas donde reina el Anticristo de aquella atmósfera apocalíptica. Su terrible apariencia de realidad, afectaría aún más “ahora que el aniquilamiento general se acercaba” (J. Huizinga).

Con un realismo de pesadilla y fulminante, el Juicio final hecho por Giotto para la capilla del paduano Enrico Scrovegni (ca. 1304-1306), uno de los mayores usureros de aquel entonces, ya deja planteada una mutación radical sobre el espantoso final en el repertorio iconográfico preciso y revelador del Infierno (fig. 9). La soberbia, la avaricia, la lujuria y todos los pecados capitales, bosquejan lo que S. Vecchio de nomina “cultura del pecado”, pero también una rigurosa clasificación de los delitos que J. Baschet considera como repuntes de un verdadero sistema penal⁴⁰. Esta idea no debe

37. Ariés (Ph.) *Essais sur l'Histoire de la mort en Occident. Du Moyen Âge à nos jours*. (Paris 1975), p. 44.

38. Schulze (U.) “Aspectos didácticos en la literatura alemana medieval”, *Historia de la Literatura. Edad Media* (Madrid 1989), p. 460.

39. Schulze (U.) op.cit. p. 457.

40. Baschet (J.) “Le Moyen Age a-t-il eu peur de l'enfer?” *L'Histoire* n° 182 (1994), 29.

subestimarse. Cuanto el artista y su taller plasman se recoge, en efecto, en el código patibulario de la sociedad civil: la muerte en la horca, en la picota, en la hoguera, en la caldera, colgado por las extremidades, inmersión en agua o el tormento en la rueda, entre otras formas de arremeter contra el cuerpo transgresor. No es una iconografía inventada. Existe⁴¹. Si bien esta transferencia en la escena infernal se ajusta a un principio: llagas, lágrimas, rostros abatidos y todo cuanto constituye “arte doloroso”, fundamenta una visión escatológica dura y severa con los enemigos de la fe. La especie humana actúa y cada individuo es merecedor del premio o del castigo. En tal sentido, se había logrado crear la tensión del *dies irae*, el miedo apocalíptico.

La concepción dantesca del Infierno en el Camposanto de Pisa, tan enigmático en su paternidad y cronología⁴², también configura una larga lista donde cada delito queda tan compartimentado como en el Manual del Inquisidor. De nuevo flaquezas y tentaciones, enfermedades del cuerpo y del alma, proponen una adecuación de la pena a la falta. El resultado son representaciones “compartimentadas” (J. Baschet). Las razones podrían encontrarse en conceptos extraídos de sermones anónimos: “cada uno será emplazado en el lugar reservado para él desde hace tiempo⁴³; concepto que no invalida otra interpretación: varios fueron los predicadores con dudas sobre la capacidad de la condición humana para la comprensión exacta del Infierno (fig. 10).

Su discutido autor se muestra intérprete de un pensamiento y su obra en Pisa parece servir de marco a los pronósticos de los dominicos Aldobrandino da Toscanella y Hugo da Prato sobre los terribles acontecimientos asociados al Antecristo y a las turbulencias finales: el incendio horroroso, el clamor insostenible y el hedor insoportable⁴⁴ Gama de efectos que, en sus múltiples combinaciones para mostrar el terror e incitar a la contrición, también alcanzó amplia difusión en las escenas del Juicio final de flamencos y alemanes. Así, por vía de ejemplo, el concepto del castigo y el triunfo de la Muerte que, supuestamente, los Hermanos van Eyck llevaron a la tela que hoy se conserva en el Museo Metropolitano de Nueva York.⁴⁵

Pero fue el ciclo expuesto en la *Sala de los frescos* del Camposanto de Pisa quien matizó, en toda su amplitud, los suplicios de apoyo a la práctica sermonaria, invocando un clima de meditación sobre la sólida batalla por la ortodoxia, frente a las doctrinas heterodoxas que, como los cátaros, se habían extendido desde Florencia hasta Pisa con la ayuda de las capas sociales más elevadas⁴⁶. La acción triunfante y condenatoria de la

41. Ohler (N.) *Sterben un Tod in Mittelalter* (München 1990), pp. 200-30 y 233.

42. Sobre este apartado, confrt. la última nota de este trabajo.

43. Lavene (B.) “Enfer et Paradis en les sermons anonymes du manuscrit 50 de B.M.Rodez”, *Enfer et Paradis* (Conques 1995), p. 304.

44. Vecchio (S.) “Le prediche...” p. 322.

45. Confrt. Braunstein (Ph.) “Artistes allemands et flamands à la fin du Moyen Age”, *Annales*, E.S.C. enero-feb. 1970, 228.

46. Cardo Guinaldo (J. M.) “El diablo en las corrientes del cristianismo cátaro”, *Il Duecento...*, p. 188.

muerte somete a su azote a reyes, eclesiásticos y a toda condición social. A los enemigos de la fe, desde simoníacos a judíos e idólatras, mientras Satán embiste con violencia a Nabucodonosor, Juliano el Apóstata y Atila, al mismo tiempo que Mahoma y el Antecristo quedan significativamente inmersos en este mundo del castigo⁴⁷.

Si la obra corresponde a Buonamico Buffalmacco (1330-1330), como consideraba L. Bellosi⁴⁸, o, por el contrario, a un artista boloñés de los años 1360-1370, según R. Longhi, supone vincular o no a estos frescos la perspectiva de la Peste negra que, en menos de cinco años, devastó a la mitad de su población. En mi criterio el dato no quiebra los resultados: la propuesta represora del Infierno va destinada, como diría Caro Baroja, a una “idea benigna de la religión”. Dicho de otro modo, el grado de atención sobre los terrores escatológicos busca infundir el miedo al castigo próximo, no sólo entre los que se obstinan en sus desvíos, sino también entre el elevado porcentaje de los que creen en Dios, pero no en el Infierno y los castigos eternos; aspecto no descuidado por el dominico en su práctica sermonaria sobre el Credo y su séptimo artículo sobre el Juicio “como evento cierto e ineludible”⁴⁹.

En Francia la situación no era muy diferente en cuanto a la creencia en el inaplazable final de los tiempos. Resulta bastante tajante en este sentido cuanto afirmara Eustaquio Deschamps (+1406), poeta francés al servicio de Carlos V- y Carlos VI:

*“Ante semejante estado de cosas, no tengo yo más tranquilidad
ni más esperanza, salvo que es inminente el último día.
Porque las cosas han llegado a tal extremo que llega
el tiempo en que el Dios de la naturaleza, que no
puede soportar más tales cosas, ha de enviar sobre toda
criatura, lágrimas de sangre y venganza cruel...”*⁵⁰

En esencia, Deschamps, el Maestro del ciclo sobre el Triunfo de la Muerte (Camposanto de Pisa) o cuantos pintores se afanaron en Flandes y Alemania por la difusión del tema sobre la amenaza apocalíptica que rodea a la condición humana, ajustan generaciones distintas, pero comparten un concepto afín: los miedos escatológicos. Sólo la mediación eficaz de la Iglesia en el último instante puede ser un *consuelo* y un *freno*; a pesar de que las consecuencias del Cisma de Aviñón, posteriores a la obra del Maestro del Cementerio de Pisa pero contemporáneas a Deschamps, tampoco contribuyeran a retener en el fiel el temor a las penas del Infierno⁵¹.

En este sentido, la obra figurativa y la labor del predicador se complementan. La primera enumera las penas y el estado de los condenados en el Infierno, por su fe

47. Baschet (J.) “Le Moyen Age...”, p. 28.

48. Bellosi (L.) *Buffamalcco e il Trionfo della Morte* (Einaudi, Turin 1974)

49. Vecchio (S.) “Le prediche...”, p. 322.

50. Delumeau (J.) op.cit. p. 343.

51. Baschet (J.) art. cit. p. 31.

quebrada. Pero esta es la propuesta del predicador al colectivo: “allí están muchos adultos, sentenciados por los pecados que han hecho⁵². De manera que “la noche horrenda que nunca verá el alba”, nada tiene de consolatoria, pero sí de *freno* ante el castigo de los que sufren⁵³; aspectos que el predicador procura resaltar en sus sermones dramatizados, sin perderse en meandros escolásticos⁵⁴.

La dramatización del último instante pretendía, en consecuencia, fomentar la idea de la muerte y la imposible salvación fuera de la Iglesia. Parte de una instrucción religiosa y moral: la de preparar al patriciado urbano y a las masas populares en el valor de la confesión para descubrir las faltas, de manera que, en palabras del dominico Giordano da Pisa, “si los hombres conocen las penas que les aguardan en el Más allá, no volverán a pecar”⁵⁵. Se trataba de hacer frente a la Bestia, al Anticristo.

Tampoco es desconocida al predicador la actitud de quienes conciben la justicia divina al modo del comportamiento humano, Y así, ante la muerte propia, ponen la mirada en el cielo y el deseo de escalarlo por medio de la entrega de bienes a su Iglesia. Era una forma de comprar los pecados⁵⁶. Otros, ante el horror infernal que la iconografía ofrece y la brillante oratoria del sermoneador describe, se refugian en la piedad mediática de María y de los santos para alcanzar la misericordia del Juez supremo.

Pero no hay que dejar de tener presente la propia idea de la muerte previa a la predestinación. Junto con las narraciones religiosas (*exempla*) están los contenidos de las *Artes moriendi*, donde se acumulan y perfilan factores emocionales para que el hombre de fe rehuse a los sentidos y no viva según la carne, puesto que “es cosa bien miserable”. El campo literario y artístico ha dado mucho de sí en libros ilustrados destinados a particulares para fomentar la práctica devota de la buena muerte. En ellos la satanología se asocia con los espíritus de la luz para expresar las tentaciones y los consuelos, la lucha entre el mal y el bien para poseer el alma del ser que ha llegado a su agonía.

Al margen de la hecatombe de las pestes “malditas” que diezmaron la población, este capítulo favoreció la igualdad ante la muerte, seguido de planteamientos dramático-reflexivos que multiplican la imagen macabra, para resaltar la vanidad de lo material y terrestre. El concepto tiene antecedentes clásicos, retomados en la literatura desde el siglo XIII y, de igual modo, las órdenes mendicantes procedía a acumular opiniones, sobre la caducidad de lo que es simple decrepitud y podredumbre, al insistir

52. Lavene (B.) op.cit. p. 305 not. (27)

53. Recuerda Caro Baroja (J.) la propuesta del texto de Tertuliano en *De spectaculis* 29 y el contraste de los que están en el cielo y los magistrados romanos que arden en el infierno (*Las formas complejas de la vida religiosa*, Madrid 1985, p. 70 not. 2)

54. Corno (C. del) *Giordano da Pisa e l' antica predicazione volgare* (Firenze 1975) pp. 66-86.

55. Baschet (J.) art. cit. p. 31.

56. Chaunu (P.) *Le temps...*, 218.

en el texto de San Francisco referido a “la muerte corporal, de la que ningún hombre vivo podrá escapar”⁵⁷.

El llamado Maestro del Triunfo de la Muerte en Pisa, tal vez antes de la Peste negra, ya impugna la *vanitas terrestris* en su fresco sobre *La práctica anacorética en el desierto* o *El triunfo sobre la muerte* (fig. 11). Obra donde se recupera el valor de los tratados ascéticos para insistir en el distanciamiento de toda relación mundana y perecedera y así afirmar el valor de la ascésis severa. De manera que, por medio de ayunos y oraciones se domestica el cuerpo y, se pone en fuga al diablo⁵⁸; montaje que entra en combinación con otro signo representativo de otro nivel de la realidad: hombres y mujeres que, ataviados con ropas suntuosas, en su caza por el bosque se encuentran con tres cadáveres depositados en féretros abiertos: era el efecto espejo donde el lujo mundano tropieza con la evidencia de un brillo pasado, ahora extinguido, para invocar lo que será muerte inminente. Era la transposición del *Dicho de los tres vivos y de los tres muertos*⁵⁹, adaptado al énfasis en la vida contemplativa, simbolizada por el monje Macario que acoge con su filacteria, referida a la penitencia, al rey y su séquito palaciego.

Las escenas paracléticas de los eremitas en su Tebaida, separadas por el grueso muro que aísla el exilio terrestre, invocan la *rusticitas* del que mora lejos del mundo lujurioso y de los impulsos de la materia, para considerar que la victoria final implica una vida de privaciones centrada en la trena castidad, humildad y caridad; base teórica no siempre reconocida en la Iglesia de prelados y clérigos. A partir de este profundo dualismo, entre el bien y el mal, el segundo quedaría asociado a la *urbanitas* de aquel cortejo tributario del espíritu caballeresco y de lo efímero de las cosas humanas; algo que comporta una severa condena, ante la práctica urgente de la penitencia.

La sinceridad de este planteamiento senequista sobre la muerte, vuelve a exponer el concepto de la vida como muerte prorrogada. Ante la tragedia del destino que aguarda, el rey -el más sensible a los *fetidis corporibus*-, al tiempo que cubre la nariz para evitar el hedor, complementa la elocuencia de su gesto con la meditación. Es verdad que el fresco carece de inscripción, pero sí la copia abreviada en la iglesia de S. Paolo da Poggio Mirteto. En ella el personaje coronado siente que su vida constituyó un acto de vanidad y reflexiona sobre la miserable condición humana:

*“La vida me ha vuelto pensativo y preocupado, la muerte me parece cercana. Y es porque he perdido la risa y la alegría. Las diversiones y el goce ya no me tientan. No me digas que esto es falso. Me he vuelto contra Dios y he perdido...”*⁶⁰

57. Sebastián López (S.) *Mensaje del arte medieval* (Córdoba 1978), 169.

58. Russo D.) “Le corps des saints ermites en Italie aux XIVe. XVe.s: étude d’iconographie”, *Médiévales* n° 8 (1985), pp. 60-61.

59. Para este apartado confrt. las obras citadas en notas anteriores de E. Mâle, A. Tenenti y P. Chihaiia.

60. Chihaiia (P.) *Inmortalité...*, p. 83.

En esta *deploratio et lamentatio pro morte*, la reflexión atribulada parecía afirmarle en la fe y en los principios necesarios “para fortificarse ante las tentaciones, para dirigir su vida terrena y alcanzar el conocimiento divino en el Más allá”⁶¹. Conviene igualmente señalar que aquella meditación parece inseparable de las oraciones de difuntos. Junto a este motivo inspirador resaltado por Brockhaus⁶², Francastel considera la importancia del sermonario del predicador dominicano Domenico Cavalca, autor de una *Vita contemplativa*⁶³. Eran los métodos de una pastoral que tiene como objetivo proponer al hombre aquello que necesita conocer para su salvación, conforme a lo que debe creer -aspectos contenidos en el Credo-, lo que debe desear -en el Padrenuestro- y lo que deberá hacer u obediencia al decálogo⁶⁴, para no ser centro preferente de la muerte exterminadora; tal como se reconoce en la alegoría de su tiránico poderío, representada en la composición que lleva por título *Visión apocalíptica de la Muerte*, donde esta se arroja con su guadaña contra los jóvenes entregados a los juegos poéticos y amorosos; eran la alegoría del espíritu trovadoresco y de la vanidad de la vida. Intenciones que distan de las pautas penitenciales y lustrales mostradas por el monje Macario en su banderola, quien aconseja la vida sobria. Esto supone mortificar el cuerpo, puesto que es morada transitoria; pero si no se recalca en la austeridad y la contrición, sino “en los placeres del mundo, olvidaréis que la muerte está próxima, entonces será demasiado tarde para hacer penitencia y el infierno habrá de ser vuestro castigo”. Con estas normas y patrones se dirigían los dominicos pisanos⁶⁵ a quienes se mantenían entregados a la fiesta alegre de la cómoda fugacidad⁶⁶, aplicando la voluntad libre que Dios había concedido para vivir el momento presente, olvidando, además, que la muerte establece la igualdad entre el rico y el pobre. Argumento que, con particular violencia, valoró el llamado Maestro del Triunfo de la Muerte en Palermo⁶⁷, resaltando que tanto el Papa, como la dama o el dominico son también hijos del pecado. Esta obra, atribuida a Giacomo Jacquerio para el Palacio Sclafani (c.a. 1450), precisa mejor que la de Pisa, aquel “cristianismo del miedo” (Delumeau) que, a pesar de la unidad reestablecida en la Iglesia por Martín V (1417), se caracterizó durante algún tiempo por el desconcierto en las conciencias y los celos. Por otra parte, este Maestro diluía la imagen de un mundo ordenado en jerarquías, como proponía Tomás de Aquino y como quedaba formulado en las portadas catedralicias del s. XIII.

61. Vecchio (S.) “Le prediche...”, p. 310.

62. Woermann (K.) *Historia del Arte* (Barcelona 1960) v.III, p.534.

63. Francastel (P.) *La figura y el lugar* (Caracas 1970) p. 191

64. Vecchio (S.) “Le prediche...”, p. 304.

65. Baschet (J.) “Le Moyen Age...”, p. 30.

66. Confrt. *Framing medieval Bodies*, Ed. S. Kay y M. Rubin (Manchester University Press 1994).

67. Valentiner (W.R.) “Le maître du Triomphe de la mort à Palerme”, *Gazette Beaux-Arts* v. XVIII (1937) p. 23-ss.

A la luz de este concepto, la pintura de este antiguo palacio siciliano convertido en hospital, afirma, con su iconografía (fig. 12), la condena a la dignidad eclesiástica, al fraile, a la dama, al patricio y, en cuanto al indigente su postura no es ambigua; de manera que, más que seguir el principio evangélico “los pobres se salvan, los ricos se condenan”, parecía incuestionable que la conducta debe ser independiente de la posesión o carencia de riqueza. Según este principio, la salvación o la condena dependerá de la observancia⁶⁸.

A la vez el concepto de pobreza se relacionaba con el principio de ociosidad. Era otra de las emboscadas humanas, como la avaricia, la soberbia, la lujuria y todo cuanto discrepe del arbitraje divino; capítulo muy presente en el Manual del Inquisidor del s. XV⁶⁹.

En realidad, esta iconografía apocalíptica que perfila y fija una “cultura del pecado”, tampoco está muy lejos del llamamiento del predicador Giordano de Pisa cuando tiene presente a quienes “no piensan más que en los negocios y en los placeres terrenales”. Para elaborar estas puntualizaciones críticas, la literalidad iconográfica del *Juicio Universal* en el Cementerio de Pisa era inevitable que considerara el principio de la cólera divina, vengativa ante la ofensa y falta de obediencia de la condición humana endurecida en el pecado. Tal es la severidad manifestada en los horrores y castigos del *Infierno*.

La complementariedad de los *flagelantes* en el pavimento, aportaba la ocasión de apelar a la penitencia y a la contricción, para no renacer en las tinieblas del averno, donde, curiosamente, la flagelación dista de ser el mayor castigo. Sus postulados iconográficos proponen una disciplina severa donde la sentencia divina y el principio de ley justa implica una sanción más dura y dolorosa que las penas terrestres; conforme a la consideración del predicador⁷⁰. Así los sufrimientos constrictores de la serpiente, la decapitación de quienes actuaron guiados por las pasiones, los aullidos de dolor de los hijos de la gula y la concupiscencia⁷¹. Todos castigos eternos, que no pasajeros, para aquellos que en la escena del *Juicio Universal* distan de encontrar la misericordia divina y que el pintor certeramente aplica tanto a reyes como a clérigos, porque provocaron el escándalo.

68. Confrt. Paolini (M.G.) “El trionfo della Morte di Palermo e la Cultura Internazionale”, Rev. Istituto Nazionale d’Archeologia e Storia dell’Arte (1963) nº 20, 301-69. La sensibilidad hacia este tipo iconográfico de la Muerte, a caballo y guadaña, pudo haber motivado al Bruegel durante su viaje al sur de Italia en los años 1552-1553 (confrt. L. Guerry *Le thème du Triomphe de la Mort dans la Peinture italienne*, Paris 1950).

69. Delcorno (C.) “La lingua dei predicatori. Tra latino e volgare” *La predicazione dei fracti...*, p. 31 not. (45)

70. Bylina (S.) “L’enfer en Pologni médiévale (XIV-XV s.)”, *Annales ESC* nº 5 (1987), en espec. pp. 1234-1237.

71. Russo (D.) “Le corps des saints ermites en Italie centrale aux XIV et XV s.: étude d’iconographie”, *Médiévaux* 8 (1985) 63-66.

El drama final de la historia humana que el gran ciclo de Pisa ilustra con sus pronósticos alarmistas, era, sin duda, el arma psicológica del predicador frente a los desviacionismos de la doctrina católica, como los valdenses, reforzados por los llamados “penitentes lombardos, y a cuyos principios se mantuvieron fieles varios sectores sociales. Junto a ellos, los simoníacos y nicolaítas que amenazaban la pureza de las costumbres cristianas, a veces afines a los nósticos, quienes negaban el dogma de la resurrección universal. Se comprende entonces la venganza divina ante el pecado y, de igual modo, las propuestas que, sobre la penitencia, ocupan al eremita Macario en la secuencia del encuentro de los vivos con los tres muertos en sus sarcófagos abiertos, mientras al fondo la austera Tebaida reproduce detalladamente la vida de quienes asumieron el espíritu eremítico; escena (fig. 11) donde, curiosamente por su infrecuencia, Macario y los demás anacoretas desvelan una iconografía de la condición humana en “edad muy avanzada” y todavía “duradera a pesar de encontrarse en el umbral de la muerte. El concepto de vejez, alimentada por ayunos y maceraciones, era el mejor soporte para contraponer a los apetitos que amenazaban a la vanidad terrestre⁷¹, olvidando la inevitable caducidad del cuerpo que los tres muertos dejan al descubierto. Macario y los eremitas, por el contrario, afirman en sí la victoria sobre el cuerpo descompuesto, sobre la carne que rebaja el -espíritu. De manera que, si aquel cortejo de vivos era, ante todo, un conjunto de cuerpos, Macario y los eremitas son almas que viven temporalmente en la materia. De alguna manera se estaba defendiendo el principio de que la carne degrada el espíritu.

Este profundizar en la *fragilidad humana*, implica imponerse sobre los siete pecados, dado que el cuerpo no es más que “pobre carroña repugnante y vil”, “árbol cargado de toda podredumbre, lleno de pus, enfermedad y porquería”. Tal era la definición precisa de la muerte expresada por Eustache Deschamps⁷² y que tiene su expresión iconográfica en aquellos *salterios* contemporáneos del ciclo pictórico de Pisa, así el de Jean le Noir para la *Reina Bonne de Luxembourg* (anterior al 1349, The Metropolitan Museum of Art), esposa de Juan el Bueno. Obra (fig. 4) donde el “Dicho de los tres muertos y los tres vivos” analiza en detalle el principio del horror y descomposición física, para provocar un desencadenamiento de emociones que provoquen la *eutrapelia* (moderación).

Una opinión que prevalece entre los estudiosos del s. XIV es que: la imagen aportada por la literatura y la iconografía sobre la cruda pasión y óbito de Cristo, para demostrar que tampoco a él perdonó la muerte⁷³; sobre el horror y descubrimiento de la muerte propia aplicada a los llamados “enterramientos dobles”, dominando el contraste trágico de la *pulchritudo* y la *putredo*; sobre el “cristianismo del miedo apocalíptico”, que tanto motiva las numerosas escenas referidas a las *Danzas macabras* y al *Dicho de los tres muertos y de los tres vivos*, etc., toda esta iconografía

72. Aurell (M.) “La cour de France en 80.000 vers”, *L’Histoire* 218 (1988), p. 27.

73. González Valle (J.V.) “Influencia de la imagen o sentimiento popular de la muerte en los modelos del “cantus passionis” de Aragón a finales del s. XIV y comienzos del s. XV, en “*Muerte religiosidad y cultura popular, s. XIII-XVIII* (Zaragoza 1994), p. 522.

pone de manifiesto que la muerte se había puesto de actualidad en la Historia del Arte, con todo lo que representa como causa primera de la angustia humana. Como también, y paradójicamente, como causa primera de un deseo de vivir, amar y sumisión a lo caduco y temporal; aspecto que ocupa un relieve especial en *Les Très Riches Heures du duc de Berry* (ca. 1415).

La obsesión de la condena distingue su formulación más categórica en el *Dicho de los tres muertos y los tres vivos*, porque su iconografía recoge los tres momentos del desguace corporal para reflexión de la muerte propia. Propuesta que en Francia parecía destinada al poderoso, por su emplazamiento en libros de oración, pero no así en Italia, donde P. Chihaiia analiza estas escenas difundidas en los espacios parietales⁷⁴, a modo de propuestas populares útiles para la predicación y para la salvación, a la manera de las *Danzas macabras*.

Es problemático el origen del tema sobre el *Dicho* (escrito o pintado), como también su procedencia⁷⁵. P. Chihaiia propone, sin embargo, su asociación al tema clásico *cum apertam sepulturam*. Esta historia, verdadero antídoto a la visión optimista del mundo reflejada en la literatura cortés, queda referida a tres caballeros que, con sus perros y halcones, practicaban la caza. En las proximidades de un calvario observan, “temblando como hojas”, a los que en esencia son sus dobles bajo la apariencia de tres cadáveres, “todos picados y agujereados con vermes”. Los tres invocaban el paso de la muerte fétida al esqueleto de la *morte secca*.

Si bien los diálogos, como también los personajes, sufrieron modificación en sus distintas versiones -subsisten hasta cinco redacciones⁷⁶-, la idea central es la expresada por aquella *orribilem figuram* que, con los ojos cerrados y los brazos cruzados, como cadáver que es, advierte:

“Lo que sois, lo fuimos nosotros, vos seréis lo que nosotros somos. Fijaos en nosotros. Poderes, honores, riqueza, no son nada. A la hora de la muerte, sólo las buenas obras cuentan”.

En otras versiones, la descripción es más detallada,

“Yo he sido papa, dice el primero. Yo he sido cardenal, dice el segundo. Yo he sido notario del papa, proclama el tercero. Y los tres: miraos en nosotros. Poder, honor, riquezas, no son nada. En la muerte sólo cuentan las buenas obras”

El primero reenvía al momento de la descomposición; el segundo, con los ojos carcomidos por los vermes y pedazos de carne en girones, anuncia el desenlace de lo

74. Chihaiia (P.) *Inmortalité et décomposition...*, cap.3 pp.71-126.

75. Chihaiia (P.) op. cit. pp. 71-84.

76. Tenenti (A.) *La vie et la mort à travers l'art du XVe siècle* (Serge Fleury - L'Harmattan 1983) p. 16.

que fue belleza y como ésta -recordando la definición de Odón de Cluny- se reduce a la piel. Finalmente, la *morte secca* es la ruina de lo que fue el cuerpo.

Los signos dados por la muerte, cobraban valor de aparición, de manera que estos espectros redivivos eran muertos vivientes que, con las características de lo que fue su estado o condición, prevenían para prepararse a comparecer ante el pronto juicio particular. En definitiva, advierte J.C. Schmitt, estas apariciones eran de origen divino, no diabólico, puesto que tanto clérigos como predicadores eran los encargados de manifestar que “era” una verdad, no una utopía⁷⁷.

El planteamiento de la realidad humana de la muerte, según esta leyenda, afirmaba que dos ideas se habían consolidado en el orden de las mentalidades. En primer lugar, la muerte no es excluyente con el rey; sólo es inmortal el principio de autoridad que representa⁷⁸. La muerte no respeta rangos o diferencias sociales, aunque el poderoso logre sobrevivir a la insostenible idea de la “muerte propia” mediante el conjunto funerario que simboliza la perennidad social entre los vivos⁷⁹ mientras la elección de su sepultura *ad sanctos* y el aporte económico para las misas en su nombre, son otros referentes tranquilizadores para su inmortalidad espiritual.

En segundo lugar, quedan esbozados los cuatro aspectos que conforman aquel pensamiento cristiano, tan temeroso de la muerte total: el drama de la experiencia individual de la muerte; la fugacidad de lo terrenal, mediante la condena inexorable a la decrepitud que convierte la belleza en fealdad y putrefacción. Finalmente, ante la falta o Pecado original, la muerte no es inseparable del juicio particular que sigue al óbito; como tampoco de la doble alternativa en la hora del Juicio final: el Paraíso o el seno de Leviatán. Aspectos que se adelantan con toda nitidez en el gran ciclo cementerial de Pisa, donde a la *Muerte* se la singulariza en el fresco destinado a celebrar su *triumfo*.

De este modo, una concepción de la muerte en todo su horror, a la vez que difunde los miedos apocalípticos, introduce una concepción caduca de la felicidad para que la condición humana considere el fin último de la vida: las buenas obras, el justo valor de la penitencia y la importancia de la devoción individual, lejos de las realidades terrenas: la riqueza y el poder. Era una forma de lucha frente a un mundo endurecido por el pecado y al que da paso la iconografía del penitente que atormenta su carne (Pisa) y la iconografía del aniquilamiento corporal para martillo de quienes no atienden a sus postrimerías: tal es la propuesta esclarecedora del *Dicho de los tres muertos* y las *Danzas macabras*. Complementariamente, la cólera divina y las borrascosas amenazas expresadas en las escenas del *Juicio Universal*, descubren el talante de unas condenas que intentan desadormecer a quienes no escuchan la reglamentación piadosa; pero

77. Confrt. Schmitt (J.C.) *Les revenants. Les vivants et les morts dans la société médiévale* (Paris 1994) pp. 44-ss.

78. Confrt. Bertelli (S.) *Il corpo del Re* (Firenze 1995) pp.191-209; Roux (J.P.) *Le roi. Mythes et symboles* (Paris 1995) Cap.VIII,265.

79. Thomas (L.V.) “La mort objet anthropologique”, *C.I. de Symbolisme* n° 37-39 (1979) pp. 34-35.

también informan sobre el cataclismo final a los intolerantes con la venida del Gran Día, porque se niegan a aceptar otro Dios que no sea el del amor y se encuentran cogidos en los extremismos religiosos que, en definitiva, son los que perfilan el gesto de venganza ante la inestabilidad doctrinal.

El Dicho de los tres muertos y los tres vivos -se impone la reiteración- propone una noción pesimista y destructora de lo verdadero frente a lo ilusorio de los placeres terrestres (*mundus militat sub vana gloria*), de manera que los niveles más cultivados de la sociedad deberán plantear su meditación-reflexión sobre las aparentes alegrías caducas ante el inevitable y desafiante *Memento mori*. Pero también es verdad que el cristianismo militante estaba apoyado sobre las muletas de un inmenso apetito de lo divino⁸⁰. De manera que, alarmados con los vaticinios sobre la hora final, buscan una relación más personal con Dios. Esta concepción contrapone la “religión del corazón” (A. Vauchez) a la “religión del miedo” (J. Delumeau); una religión del corazón muy receptiva al sacramento de la penitencia y de la eucaristía, para vencer el orgullo y salvar el alma.

Dentro de situación tal se explica, precisamente, la importancia concedida al eremita Macario en las secuencias iconográficas de *Los tres muertos y los tres vivos* en varias iglesias italianas. para insistir en el carácter destructor de la muerte.

Se trata de un efecto “reencuentro” donde el vivo es invitado a rehuir los placeres mundanos, ante los tres féretros abiertos mostrados por Macario, puesto que ha llegado la hora del arrepentimiento; consideración muy en consonancia con las predicciones que inquietaban al rey en la propuesta de Pisa. La fórmula sobre la postura correcta sería “enmendad vuestra vida, dado que ante vosotros tenéis vuestro inmediato futuro”⁸¹; tal sería la conclusión a comprobar en la *Iglesia del Sacro Speco (Subiaco)*.

En esta línea de lectura moral, parece conveniente considerar el consejo que, dirigido al grupo de caballeros en Pisa, se contenía en la filacteria de Macario: “si nuestra mente queda bien aconsejada, manteniendo fijo lo que se exhibe a la vista, la gloria vana será derrotada, la soberbia -como queda patente- muerta. Reparad todavía de esta fortuna, si observais la ley que os ha sido escrita”⁸².

La reflexión en torno al principio “esto te acontecerá, pero aún estas a tiempo para redimirte”, refleja una concepción de la creencia muy conocida en ambientes de predicadores, donde la fe es la mejor prueba para rescatar al hombre perdido. En esta línea, la propuesta de Subiaco no expresa, como en el *Dicho* de los salterios, a los “hombres temblando como hojas”, puesto que para el predicador el hombre piadoso no es el más triste.

80. Vauchez (A.) *Religion et société dans l'Occident Médiéval* (Bottega d'Erasmus, Torino 1980 pp. 315-316.

81. Vigo (P.) *La danza mácabre in Italia* (reed. Bologne 1981), pp. 51-59.

82. Guerry Liliane *Le thème de “Triomphe de la mort” dans la peinture italienne* (Paris 1950), pp. 126-127; Delaruelle (E.) *La Piété populaire au Moyen Age* (Torino 1975) pp. 463-464.

En esta propuesta italiana, los tres vivos son mostrados en edades diferentes, correspondiendo al de mayor edad el gesto de atención a las palabras del ermitaño, en contraposición al joven y al adulto. La consideración se inspira en el contenido del *exemplum*; el mayor se había introducido demasiado en las cosas terrenas y, en consecuencia, se había alejado de la Verdad. Pero ahora, cuando todo está a punto de concluir y su cuerpo y alma están debilitados, necesita esforzarse para alcanzar un puesto en la Luz. El adulto y el joven, por el contrario, ajenos a la advertencia, perecieron de muerte violenta poco después, pero su alma no estaba preparada. No, en cambio, el sintió la recriminación sobre el engaño de las cosas efímeras y aceptó la propuesta ascética purificadora, que no los argumentos del miedo que se aseguran en el *Dicho de los tres muertos y los tres vivos*.⁸³

Asentadas en viejos rituales paganos, dispuso de gran acogida el conjunto coral de las *Danzas macabras*, tan recurrentes con una dimensión trágica que, en ocasiones, se pretende comparar con los planteamientos disciplinarios de los flagelantes, si bien a éstos no les caracterizaba una escatología pacífica, sí activista.

Los intentos de explicación de E. Mâle⁸⁴, sin duda uno de los más sistemáticos, imponen en ocasiones un criterio cuyos perfiles no siempre quedan contrastados con el estudio de M. Louis sobre las danzas macabras en Francia y en Italia o el planteamiento con junto de Delaruelle, Labande y Ourliac, con independencia de los estudios antropológicos sobre este tema, ya bastante abundantes⁸⁵.

E. Mâle resaltaba que, al contrario del *Dicho de los tres muertos y los tres vivos*, en la *Danza Macabra* el concepto misericordioso desaparece, manifestando una idea más pugnaz sobre el mañana⁸⁶.

Esta iconografía procesional, aproxima a un concepto expiatorio y penitencial donde la muerte toma de la mano a todos los componentes de la condición humana; en especial a partir del Gran Cisma. Vinculado este rito-espectáculo al canto oración en grupo, los personajes son guiados hacia su fin último por la imagen de lo que serán mañana, para subrayar así severamente una dura crítica al necio y vanidoso que se aferra al principio de individualidad terrestre. Así planteado, es la historia de un relato moralizador con orígenes en la *Deploratio et lamentatio pro morte*, donde la pirámide social lamenta su condición mortal⁸⁷.

De nuevo la iconografía retoma el “efecto espejo” conforme a un principio más didáctico que racional que cada vez resultaba más familiar por su divulgación en

83. Confrt. Delumeau (J.) op.cit. pp. 346-350.

84. Mâle (E.) *L'art religieux...*, pp. 359-380.

85. Caro Baroja (J.) *Las formas complejas de la vida religiosa* (Madrid 1985), confrt. II y III parte.

86. Mâle (E.) op.cit. p. 359.

87. Donzet (A.J.) “Les Danses macabres”, *M.Historiques* 124, pp.50-51; Whyte (F.) *The Dance of Death in Spain and Catalonia* (Baltimore 1931).

pinturas cementeriales, grabados, miniaturas, etcétera, que buscan imponer la presencia de la Muerte como expresión del “yo”, para abordar así lo propio de la condición humana. No podría subrayarse mejor la advertencia incansable al pecador, si se considera como advertencia moral ahora que las tribulaciones llegan a término.

La mejor propuesta a quienes vivían en el temor a perder toda identidad, es el conjunto funerario de los “enterramientos dobles”, surgidos a partir del s. XIV. A pesar de las hipótesis formuladas por E. Panofsky⁸⁸, arrojando luz sobre los orígenes, constituyen un conjunto complejo que sólo puede abordarse aquí de manera breve.

En principio, es la historia de una iconografía que participa del planteamiento dramático-reflexivo del *Dicho de los tres muertos y los tres vivos*. De la misma manera que la *pulchritudo* sobre el lecho de parada invoca “lo que fuiste”, lo que es caduco pero busca la estimación o memoria póstuma, la *putredo*, por el contrario, queda referida a la caducidad de las vanidades, dado que eso es “lo que soy”⁸⁹. De manera que, dentro del dominio de la muerte, todo es verdad, lo demás constituye logro amañado.

El choque emotivo de esta muerte-espectáculo estaba destinado a un medio conocedor del *memento mori*, pero el tono elegíaco de la *pulchritudo* no impide basar su explicación en el renacer del culto al caballero ideal, tras el canto laudatorio de quienes en la Guerra de los Cien años fueron considerados por su adorno de virtudes como Alejandro, Héctor, Arturo. Tal era, por ejemplo, la alegoría contenida en Deschamps al alabar la gesta de Bertran du Guesclin.

En el caso de los caballeros alemanes, la *pulchritudo* también se asociaba a la “gracia apostólica de cruzada”; aspecto sobre el que arrojó luz Walther von der Vogelweide, cuando insiste en el concepto de muerte basada en la esperanza de alcanzar la eternidad del justo⁹⁰. La *putredo*, por el contrario, materializada por el cuerpo entregado a la tierra (Génesis III:19), es el fiel reflejo de las claras alusiones al trance fatídico empleado en las variantes del s. XIV al tema de la *vanitas*: “Ay amarga muerte, ¿quien puede huir de ti?”.

El inevitable choque de esta imagen, es la antítesis del optimismo en aquel atormentado periodo. La *putredo* cerraba el ciclo efímero de una condición humana que nace envuelta en la inmundicia, crece como hija del orgullo y la vanagloria -lo aparente- y a la inmundicia vuelve.

Si bien la “llamada al miedo” (J. Delumeau) se adentra en el s. XVI⁹¹, avanzado el s. XV, Fra Angelico (+1455) procede a una transformación del Juicio final, del miedo escatológico y del Dios vengador, al tiempo que se revela preferente la figura de Jesús a la de Cristo.

88. Panofsky (E.) *La sculpture funéraire* (París 1995) pp. 75-76.

89. Vovelle (M.) *La mort...* pp. 108-111

90. Schulze (U.) “La vanitas...”, p. 460.

91. Delumeau (J.) op.cit. 307.

También van Eyck inicia la nueva vía al conformar en su *Político del Cordero místico* los conceptos de la Iglesia militante y la Iglesia triunfante, lejos del miedo, terror y pánico del Juicio final del Giotto o del correspondiente al cementerio de Pisa⁹². Parecía que una humanidad nueva “había surgido en lugar de la anterior, acabada, periclitada” (Fernández-Galiano). Asimismo, la vieja teoría de Joaquín de Fiore de alguna manera resurge, aunque enmascarada. Sus perspectivas gozaron de un renacimiento en la España de Cisneros, observante franciscano⁹³.

92. Sobre el gran ciclo de Pisa, la bibliografía constituye una perenne búsqueda por la discutida paternidad de sus frescos atribuidos -según el autor- a Francesco Traini, Andrea de Bonaiuto, Lorenzo Monaco, Bounamico Buffamalcco, entre otros. Confrt. Bellosi (L.) *Buffalmacco e il Trionfo della Morte* (Turin 1974); Brown (A.Th.) *Non narrative elements in Toscan Gothic frescoes* (Un.Michigan 1980) 2 v.; Carli (E.) *Pittura pissana del Trecento dal Maestro di S.Torpé al Trionfo della Morte* (Milan 1958); Caseca (A.), Nencini (G.) y Piancastelli (G.) *Pisa. Museo delle sinopie del Camposanto* (Pisa 1979); Chihaiia (P.) “La fresque du Campo Santo-Pise”, en *Inmortalité et décomposition...* pp.189-204; Meiss (M.) “The problem of/ Francesco Traini”, *The Art Bulletin*, june 1933, pp. 96-173; Guerry (L.) *Le thème du Triomphe de la mort dans la peinture italienne* (Paris 1950); Baschet (J.) *Les justices de l’Au-delá. Les représentations de l’enfer en France et en Italie* (Ec. Française de Rome 1993) pp. 327-349.

93. Trias Folch (L.) “El joaquinismo en el Nuevo Mundo: Jerónimo de Mendieta y Antonio Vieira”, en *Medioevo y literatura* v. IV (Granda 1995) pp. 405-414.

DEL MILENARISMO (S. XIII) A LAS GRANDES ANGUSTIAS ESCATOLÓGICAS (S. XIV)

1. Juicio Final (Catedral Vieja de Salamanca)



2. San Francisco y San Antonio (Galería Uffizi, Florencia)



3. San Francisco ante el sultán de Egipto (Santa Croce, Florencia)



4. “Dicho de los tres muertos y los tres vivos” (The Metropolitan M. of Art)



5. "Destrucción apocalíptica" (Castillo de Karlstein)



6. Predicación de San Vicente Ferrer



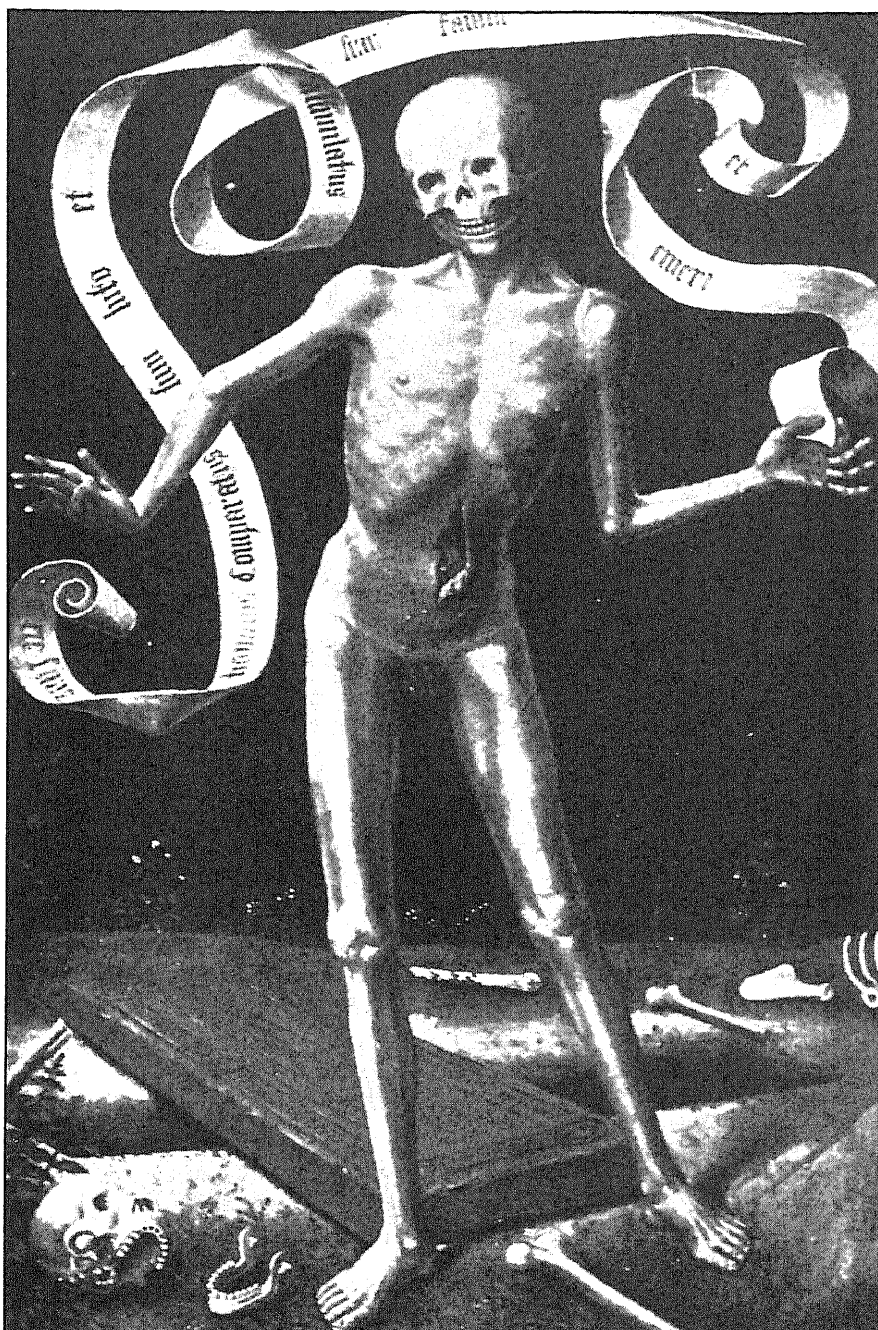
DEL MILENARISMO (S. XIII) A LAS GRANDES ANGUSTIAS ESCATOLÓGICAS (S. XIV)

7. "Los elegidos" (Tímpano central, Catedral León)



MANUEL NÚÑEZ RODRÍGUEZ

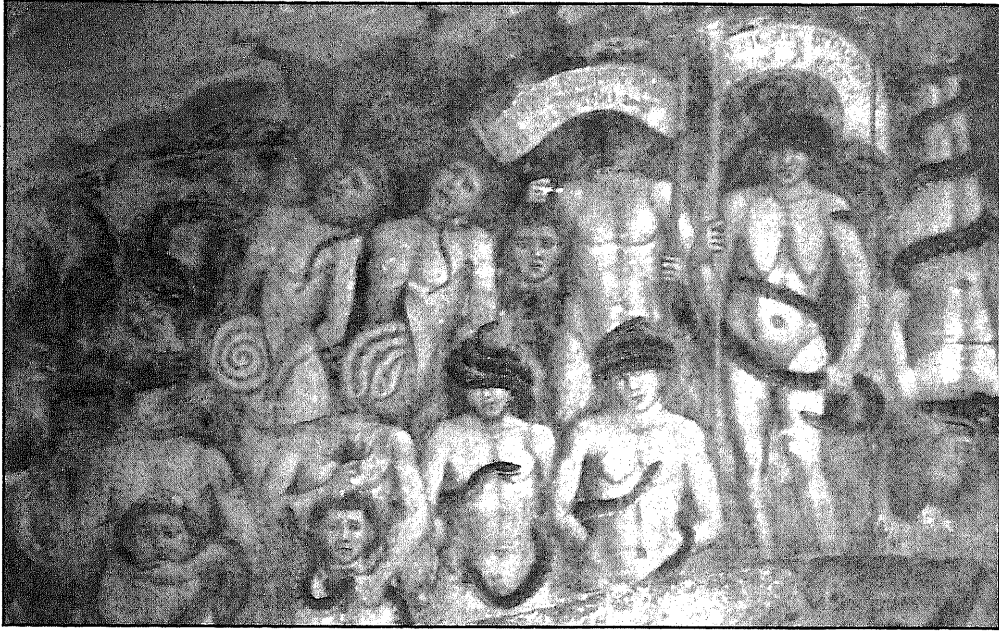
8. "La Muerte", taller de Menling.



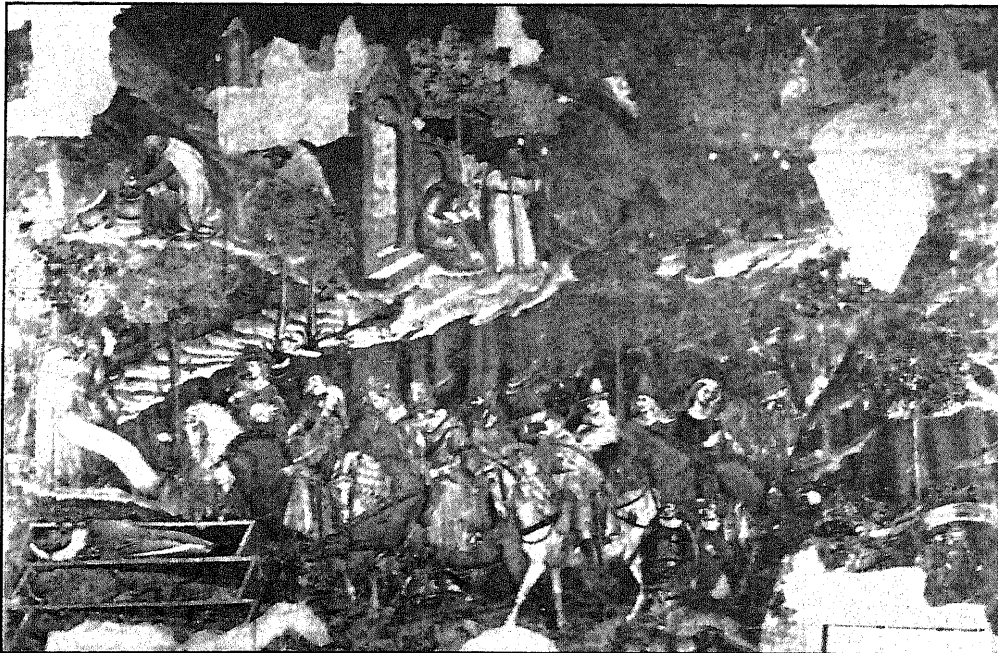
9. "Infierno" (Capilla Scrovegni, Giotto)



10. "Infierno" (Campo Santo, Pisa)



11. "Historia de los anacoretas" (Campo Santo, Pisa)



12. "Triunfo de la Muerte" (Hospital de Sicilia)

