

EL SUEÑO DE LA VIDA Y EL TRIUNFO DE LA MUERTE EN LA ICONOGRAFÍA DEL BARROCO ESPAÑOL

Alfonso Rodríguez G. de Ceballos

En 1645, unos días antes de morir, escribía Quevedo a don Francisco de Oviedo: *Muchas malas nuevas escriben de todas partes y muy rematadas, y lo peor es que todos las esperaban así. Esto, señor don Francisco, no sé si se va acabando o se acabó; Dios lo sabe. Que hay muchas cosas que pareciendo que existen y que tienen ser ya no son nada sino vocablo o figura.*¹ Estas frases aludían a la ya casi consumada derrota militar de España, a su agotamiento económico y a la crisis espiritual y política que, como consecuencia, avocaron a lo que llamaríamos la filosofía del desengaño. Todo trascendía olor a muerte y podredumbre. El mismo Quevedo lo presintió. desde mucho antes cuando hacia 1613, en plena época de las medradas reformas de los arbitristas imaginadas para detener la decadencia del país, compuso el célebre soneto:

*Miré los muros de la Patria mía
si un tiempo fuertes ya desmoronados
de la carrera de la edad cansados
por quien caduca ya su valentía*

terminando con el terceto:

*Vencida de la edad sentí mi espada
y no hallé cosa en que poner los ojos
que no fuese recuerdo de la muerte*²

Entre 1640 y 1650 pintó Antonio de Pereda su conocido *Sueño del Caballero* (hoy en la Real Academia de San Fernando), auténtico paradigma de la filosofía del desengaño que caracterizó en buena medida a la sociedad de nuestro barroco. El ángel de la muerte se acerca al caballero dormido desplegando entre sus manos la divisa Ae-

¹ QUEVEDO VILLEGAS, Francisco de: *Obras*, Biblioteca de Autores Españoles, 48-II. Madrid, 1951, pág. 621.

² QUEVEDO VILLEGAS, Francisco de: *Poesía Varía*, edición de James O. Crosby, ed. Cátedra, Madrid, 1990, pág.116.

terne pungit, cito volat et occidit, es decir: *castiga eternamente, vuela rápida y mata*, que, como en un emblema, está acompañada de un esquemático dibujo: un arco tendido con una flecha en dirección al caballero. Ante éste se despliegan en la mesa, formando un abigarrado bodegón, los símbolos de la inanidad de la vida: las riquezas (bolsas de monedas, cofres de joyas), la dignidad y el poder (tiara, mitra, corona y cetro), la gloria militar (armaduras, armas, laureles), la ciencia y el saber (libros y mapamundi), los placeres de todo tipo (máscara de teatro, partituras de música, cartas de baraja, flores) avocadas a consumirse y disolverse en el definitivo triunfo de la muerte (calavera, cirio apagado) cuando el tiempo marque la hora (reloj)³. (Fig. 1)

Algunos han intentado ver en este cuadro la transcripción plástica del drama de Calderón de la Barca *La Vida es Sueño*, publicado en 1636. Nada hay que lo pruebe pues las semejanzas son muy remotas, pero el lienzo sí demuestra una mentalidad compartida. Segismundo, el protagonista calderoniano, puesto a prueba por su padre el rey Basilio de Polonia haciéndole disfrutar por breve tiempo las delicias del gobierno para comprobar si es capaz de obrar con racionalidad y prudencia, al no haberlo hecho así, es vuelto a recluir en la fortaleza donde antes estuvo, creyendo que todo lo pasado fue un sueño. El sentido del cuadro de Pereda es análogo: el caballero, como personificación de la naturaleza humana, sueña que las cosas que ve, que palpa, que posee, que goza son reales cuando a causa de su caducidad e inanidad se parecen a los sueños que se desvanecen cuando la persona despierta, en este caso cuando la despierta brutalmente la muerte. Recuérdense los decisivos versos calderonianos de la escena vigésimo novena:

*Y sí haremos, pues estamos
en mundo tan singular
que el vivir sólo es soñar
y la experiencia me enseña
que el hombre que vive sueña
lo que es hasta despertar⁴*

Los mismos símbolos de la caducidad de la vida y del triunfo final de la muerte afloran también en otro lienzo enigmático de Pereda conservado en el Kunst-

³ D. Antonio de Pereda (1611-1678) y la pintura madrileña de su tiempo, Catálogo de la Exposición a cargo de Alfonso E. Pérez Sánchez, Ministerio de Cultura, Madrid, 1979, nº 39; PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: *La Nature Morte Espagnole du XVII^e siècle à Goya*, Office du Livre, Fribourg, 1987, pág. 114 ss.

⁴ CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro: *La vida es sueño*, edición de Ciriaco Morón, ed. Cátedra, Madrid, 1922, vv.2.152-57, pág. 164.

historisches Museum de Viena. La presencia en él de un camafeo con la imagen de Carlos V sostenido por el genio de la muerte, quien con la otra mano señala al globo terráqueo, y la inclusión de retratos-miniatura de otros miembros de la familia de los Austrias apuntan a que fue encargado por la casa real al pintor y que sirvió emblemáticamente para representar la vanidad de lo terreno en el ápice de su esplendor durante el reinado del Emperador frente a la duración de la eternidad⁵. No en vano el jesuita de origen alemán, Juan Eusebio Nieremberg, cuyos padres habían venido a España en el séquito de la emperatriz María de Austria, había compuesto en 1640, año en que se fecha aproximadamente el cuadro, su más famosa obra titulada significativamente *De la diferencia entre lo temporal y lo eterno. Crisol de desengaños con la memoria de la eternidad, postrimerías humanas y principales misterios divinos*. En ella su autor, conforme a la doctrina contenida en los *Ejercicios Espirituales* de San Ignacio de Loyola, describía negativamente la inanidad de los bienes temporales pero subrayaba también su utilidad cuando, superada su indiferencia moral, se les encamina al servicio divino o cuando en su limitada belleza y bondad se convierten, por contraste, en vehículo para atisbar la infinita belleza y bondad del Ser Supremo⁶.

Raramente nuestras pinturas de naturaleza muerta en forma de "Vanitas" son transcripciones exactas de algún suceso histórico concreto o de alguna obra literaria determinada. Pero hay algunos casos excepcionales en que así sucede. Por ejemplo en el lienzo de Pedro de Camprobín del Hospital de la Caridad de Sevilla, titulado *La Muerte y el Galán*⁷, se podía rememorar el episodio que, según la tradición, le ocurrió al arcediano de Carmona Mateo Vázquez de Leca quien, pese a ser clérigo, se dedicaba a galantear a las damas. Persiguiendo un día a una muy bella, al levantarle el velo que cubría su cara para contemplar mejor el rostro, se encontró con la calavera de la muerte⁸. (Fig. 2). También se ha puesto a este cuadro en relación con dos Autos Sacramentales famosos, *El Esclavo del Demonio*, de Antonio Mira de Amescua, y *El Mágico Prodigioso* de Pedro Calderón de la Barca. En ambos, inspirados remo-

⁵ D. Antonio de Pereda ..., Catálogo citado, nº7. PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *Pintura española de Bodegones y Floreros de 1600 a Goya*, Catálogo de la Exposición, Ministerio de Cultura, Madrid, 1984, nº 70.

⁶ ZEPEDA ENRÍQUEZ, E.: *Obras de Nieremberg*, (estudio preliminar), Biblioteca de Autores españoles, Madrid, 1964, pág. 103.

⁷ La historia es contada por Gabriel de Aranda en la *Vida del Siervo de Dios exemplar de sacerdotes Venerable Padre Fernando de Contreras*, Sevilla, 1692, pág. 874-75. El hecho dió ocasión, como es sabido, al encargo del Cristo de la Clemencia a Juan Martínez Montañés.

⁸ VALDIVIESO, E. y SERRERA, J. M.: *El hospital de la Caridad de Sevilla*, Valladolid, 1980, pág. 82-83; PÉREZ SÁNCHEZ, A.E.: *Pintura española de Bodegones y Floreros*, Catálogo citado, nº 64, pág. 90.

tamente en la Leyenda Áurea de los santos Cipriano y Justina que recogen Jacobo de Vorágine, Alonso de Villegas y Pedro de Ribadeneira, entre otros, los protagonistas ven trastocada por arte diabólica a su dama -por la que han vendido su alma- en un feo esqueleto. Dice don Gil al demonio en *El Esclavo del Demonio*

*Testigos son los sucesos
pues que di un alma inmortal
por unos pálidos huesos.
Mujer fue la prometida,
la que me diste es fingida,
humo, sombra, nada, muerte.*⁹

Los atributos de la inanidad del sueño de la vida suelen ser muy variados, pero en los cuadros de "Vanitates" no suelen faltar casi nunca la calavera, el reloj de arena y los instrumentos de penitencia que convocan al hombre iluso a un cambio radical de vida. Estos atributos eran los que acompañaban a los santos anacoretas y penitentes como San Jerónimo, la Magdalena y Santa María Egipciaca, tan frecuentados por la piedad ascética de la Contrarreforma. Rodeado de ellos aparece San Jerónimo en el lienzo de Antonio Pereda y en el de José Ribera, que representa la ascensión de la Magdalena al cielo, un ángel la precede llevando la calavera a guisa de triunfo. Tan codificados y fijados en la memoria colectiva se hallaban tales atributos, en cuantos símbolos que no necesitaban ser explicados pues hablaban por sí mismos. Así cuenta el capitán Alonso de Contreras en el *Discurso de mi vida* que, cuando perseguido por los sicarios de don Rodrigo Calderón, mano derecha del duque de Lerma, trató de esconderse y disimular pasando por un penitente en una cueva del Moncayo, *compré -dice- los instrumentos de un ermitaño: cilicio y disciplinas y sayal de que*

⁹ MIRA DE AMESCUA, Antonio: *El Esclavo del Diablo*, edición de James Agustín Castañeda, Cátedra, Madrid, 1984, vv. 2.818-23, pág. 167-68. En *El Mágico Prodigioso*, de Calderón, el protagonista Cipriano narra así el mismo o parecido suceso:

*Justina, divino asunto
de mi amor y mi deseo...
Pero, ¿para qué procuro
contarte lo que ya sabes?
Vino, abracela y al punto
que la descubro (¡ay de mí!)
en su belleza descubro
un esqueleto, una estatua,
una imagen, un trasunto
de la muerte...*

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro: *El Mágico prodigioso*, edición de Bruce W. Wardropper, Cátedra, Madrid, 1992, vv. 2.590-99, pág. 152.

El sueño de la vida y el triunfo de la muerte en la iconografía del ...

ha caer un saco, un reloj de arena, simientes y una calavera y un azadoncito¹⁰. Son exactamente algunos de los utensilios que contemplamos en un bodegón de Juan Francisco de Carrión, fechado en 1672, y en otro de Andrés Deleito, discípulo de Pereda, donde destaca un reloj mecánico delante de una representación del Juicio Final¹¹. (fig. 3).

Es sabido el interés del siglo XVII, siglo de grandes inventos y descubrimientos científicos, por este prodigio tecnológico que era entonces el reloj mecánico en todas sus formas: de bolsillo, de faltriquera, para adorno de los guardainfantes de las damas y de mesa o turriorme. Pero el reloj, además de suscitar un legítimo orgullo, era recordatorio del paso rápido de las horas que ineludiblemente conducían al desenlace del sueño de la vida¹². De las horas decía un adagio latino, muy conocido y mencionado entonces: *Omnes feriunt, ultima necat*, es decir, todas nos van hiriendo y la última nos mata.

La calavera, como abreviatura de la representación de la muerte, era de comprensión tan común que en el papel fijado como trampantojo en el mencionado bodegón de Juan Francisco Carrión están escritos los siguientes versos:

*Oh tu que me estás mirando
mira bien y vivas bien
que no sabes cómo y cuando
te verás así también.
Mira con atención este retrato y figura,
todo para en sepultura*¹³

Un caso expresivo de la mentalidad del siglo XVII lo ofrecía el franciscano P. Honorato de Camus quien, como cuenta su biógrafo, lograba imponer durante el curso de sus Misiones Populares, predicadas con altisonante fogosidad, un pavoroso silencio cuando en el púlpito mostraba una calavera a la cual aplicaba, según el

¹⁰ CONTRERAS, Alonso de: *Discurso de mi vida*, edición de Henry Ettinghausen, col. Austral, Espasa Calpe, Madrid, 1988, pág. 161.

¹¹ PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: *La Nature Morte...*, op. cit., pág. 122-23.

¹² Véase sobre este asunto RUPERT MARTIN, John: *Barroco*, ed. Xarait, Madrid, 1986, pág. 163-64.

¹³ PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: op. cit., pág. 128-129.

Alfonso Rodríguez G. de Ceballos

asunto, ahora una peluca de médico, ahora un birrete de juez, ahora un yelmo, ahora una corona¹⁴.

Podría parecer que el sentimiento de desengaño de la vida fue una situación anímica colectiva propia exclusivamente de la sociedad española del barroco puesto que en nuestro país se dieron durante el Seiscientos como factores desendadenantes, además de las causas comunes de epidemias, pestes, hambres, guerras y sequías periódicas que afectaron también a otros países, las circunstancias de la derrota militar, el declive del poderío político, el agotamiento económico y la crisis espiritual y vital que señalaba Francisco de Quevedo en 1645. Sin embargo el sentimiento de frustración causado por las miserias de la vida constituyó un clima comúnmente compartido en toda Europa. Se ha señalado incluso por Alan Tapié, con motivo de la reciente exposición en Caen sobre la pintura de **Vanitas** que ésta nació o, por lo menos, tuvo su exponente más significativo durante el siglo XVII en la Holanda burguesa, pese a la prosperidad de aquel país aparentemente feliz y satisfecho de su pujanza política, económica y social¹⁵. No hay que olvidar, sin embargo, que la ética calvinista era de un rigorismo mayor que la de la Iglesia católica y que la férrea doctrina de la predestinación podía poner un amargo contrapunto y un poso de tristeza y melancolía, cuando no de incertidumbre, al cómodo bienestar burgués. Los trágicos bodegones de un Harmen Steenwyck y de un Hendrick Andriessen, por ejemplo, parecen confirmar aquel supuesto. En el segundo de ellos no deja de ser significativo que junto a símbolos tan tópicos de la caducidad de la existencia como la calavera, las flores a punto de ajarse, el candil a medio extinguir y la frágil pompa de jabón pendiente sobre todo el conjunto, en el extremo derecho aparezca una pipa de tabaco acaso como alegoría del regalo y el bienestar burgués¹⁶. (Fig. 4).

Pero es que además en los Países Bajos a partir de finales del siglo XVI, época en que comienzan las revueltas contra el dominio español, se pone de moda como filosofía de la existencia frente a sucesos tan trágicos el estoicismo cristiano o Neoestoicismo, es decir la síntesis o conciliación entre el pensamiento contenido en la Biblia -especialmente en los libros de la Sabiduría, del Eclesiastés y de Job, teñi-

¹⁴ OROZCO DÍAZ, Emilio: " La literatura religiosa y el Barroco (en torno al estilo de nuestros escritores místicos y ascéticos)", *Revista de la Universidad de Madrid*, XI, nº 42-43, 1962, pág. 437.

¹⁵ *Les Vanites dans la Peinture au siècle XVII^e: meditation sur la richesse, le denuement et la redemption*. Sous la direction de Alan Tapié.... Caen, Musée des Beaux Arts, ed. Albin Michel, Paris, 1990, pág. 46.

¹⁶ SCHNEIDER, Norbert: *Stilleben. Realität und Symbolik der Dinge*, Benedikt Tashen Verlag, Colonia, 1989, pág. 77 ss.

dos de pesimismo respecto de la condición humana- con la doctrina de los estoicos como Séneca, Epicteto y Marco Aurelio en lo que de resignación frente a la adversidad contenían sin menoscabo del dogma católico. Se tradujeron entonces a los idiomas vernáculos los textos de los filósofos estoicos o se reprodujeron en su idioma original en cuidadas ediciones acompañadas de doctas exégesis y comentarios, especialmente las epístolas de Séneca.

Acaso quien más se distinguió en esta tarea fue el humanista flamenco Justus Lipsius, a quien Rubens retrató rodeado de sus discípulos: Jan van den Wouwer -que editó sus obras literarias-, Felipe Rubens y el propio Pedro Pablo Rubens quien se autoretrató en el extremo izquierdo del lienzo. Preside la filosófica reunión el busto creído entonces de Séneca, del que el pintor coleccionaba una réplica, a quien se ha dedicado, como si de un santo cristiano se tratase, un ramillete de flores colocado en un vaso de cristal sobre la peana¹⁷. (Fig. 5). El estoicismo cristianizado de Lipsius postulaba un profundo conocimiento de la fragilidad de las cosas humanas a fin de desechar vanos temores, incluido el de la muerte en que aquéllas desembocaban. *Quotidie morimur* era su frase favorita, tomada de Séneca el cual, a su vez, la había sacado de Ovidio; es decir que, puesto que cada día morimos o vamos muriendo, es preciso conquistar el dominio de las pasiones y, mediante él, la imperturbabilidad o ataraxia. La doctrina neoestoica se propagó por toda Europa y en España acaso el mayor senequista fue Francisco de Quevedo, quien se carteo con Lipsius, tradujo las cartas del cordobés Séneca a Lucilo así como el *Manual* de Epicteto, escribió el tratado *Nombre, origen, intento, recomendación y descendencia de la doctrina estoica* (1634) y además otros varios del mismo cariz como *Doctrina moral del conocimiento propio del desengaño de las cosas ajenas*, *La constancia de Job*, *La cuna y la sepultura*, etc.¹⁸

Este clima de serenidad ante la muerte como secuela del conocimiento propio y del desengaño de las cosas ajenas -que dice Quevedo- fue compartido por toda la cultura europea del barroco, cultura que se materializó en buena parte en el territorio del arte. En Francia puede servir de paradigma la soberbia "Vanitas", atribuida a Philippe de Champagne, que posee toda la sobriedad y la monumentalidad de los bodegones de Zurbarán. (Fig. 6) Sintentiza en sólo tres objetos, severamente yuxtapues-

¹⁷ MORFORD, Mark: *Stoics and Neostoics. Rubens and the Circle of Lipsius*, New Jersey University Press, 1991, pág. 23 ss.

¹⁸ ETTINGHAUSEN, Henry: *Francisco de Quevedo and the Neostoic Movement*, Oxford University Press, 1972; BÜHLER, Karl Alfred: *Séneca en España. Investigaciones sobre la recepción de Séneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVIII*, Gredos, Madrid, 1983.

tos, los símbolos fundamentales del sueño de la vida: la calavera, la clepsidra y la flor, exhibidos como un patético **Memento mori**, salido de lo íntimo del espíritu de un pintor que, como es sabido, estuvo en estrecha relación con el círculo janse-nista de París y con su riguroso concepto de la moral cristiana, así como también seguramente con el radical pesimismo acerca de la condición humana expresado, por ejemplo, por Pascal, a quien admiraba y de quien se profesaba amigo¹⁹.

Como una de las contribuciones más sensitivas del mundo barroco italiano al mismo fondo de ideas hay que traer a colación el cuadro de Giovanni Francesco Barbieri, llamado el Guercino, que tiene por título **Et in Arcadia ego** (yo también estuve en la Arcadia) a causa de la inscripción en capitales latinas que se lee en la tumba representada a la derecha²⁰. (Fig. 7) Sobre ella reposa la calavera de un antiguo árcaide, habitante de aquella región de la Hélade donde se localizó aquella utopía de ingenua felicidad, aquella recreación de la edad de oro inventada por Teócrito y Virgilio y resucitada durante el Renacimiento por Ariosto y Sannazaro que, con la entrada del barroco, se ha derrumbado estrepitosamente. El tema, magistralmente estudiado por Panofsky, hace referencia al sentimiento de asombro y de sorpresa que se apodera de los pastores que entran por la derecha al ponerse en contacto con la amarga experiencia de la muerte expresada en la calavera de un viejo compañero, calavera que incluso ella misma comienza a desmoronarse y reducirse a polvo y sobre la que posa una mosca despreocupada e inconsciente en absoluto del drama²¹.

Decía anteriormente que el asunto de la **Vanitas** fue desarrollado preferentemente en los Países Bajos donde, durante el barroco, fue incluso frecuente que los cónyuges se mandasen retratar acompañados de atributos como la calavera, el reloj de arena y una flor -preferentemente el lirio- a punto de agostarse. Probablemente este tipo de retratos se hacía en el momento en que los representados habían alcanzado la madurez, inmediatamente antes de que se deshiciese el hogar familiar con las bodas de sus hijos y para recordarse a sí mismos y a aquéllos la brevedad con que el cuerpo y el rostro pierden su lozanía. En nuestro país no abunda este género de retratos y acaso el único ejemplo de ellos, debido a Bartolomé Esteban Murillo, se realizó porque le fue encomendado por un matrimonio de comerciantes flamencos establecidos en Sevilla y buenos amigos del pintor. Él se llamaba Nicolaes Omazur y había ca-

¹⁹ *Les Vanites dans la Peinture ...*, op. cit. pág. 142.

²⁰ *Il Guercino (Giovanni Francesco Barbieri, 1591-1666)*, Catálogo crítico dei Dipinti a cura di Denis Mahon, ed. Alfa, Bologna, 1968, n° 30, pág. 69-72.

²¹ PANOFSKY, Erwin: "Et in Arcadia ego. Poussin y la tradición elegíaca", *El significado de las Artes Visuales*, ed. Infinito, Buenos Aires, 1979, pág. 257-78.

sado con doña Isabel Malcampo. Ella lleva un lirio en la mano derecha que parece ofrecer a su marido, lirio que en el evangelio de San Lucas, como de todos es sabido, aparece como símbolo a la vez de belleza natural, debida a la mano incomparable del Creador, y de caducidad por lo poco que tarda en marchitarse. Él le presenta una calavera y en una faja del cuadro situada debajo, hoy cortada, se podía leer la siguiente inscripción: *Sic Pereunt omnia in uno Mortis aspectu*, es decir: de esta manera concluye todo ante la vista de la muerte.²²

Sin embargo fue en España, a mi entender, donde se representó, si no con tanta frecuencia como en otros sitios, sí con más punzante realismo que en ninguno no sólo ya el sueño de la vida sino sobre todo el triunfo de la muerte. Tanto es así que hasta el tema navideño, tema risueño si los haya, adquirió un matiz sombrío al ser efigiado el Niño Jesús con harta frecuencia dormido sobre una calavera, como lo demuestra, por ejemplo, el magnífico ejemplar del convento de las Descalzas Reales de Madrid. (Fig. 8). El motivo iconográfico procede seguramente de la estampa de Hendrick Goltzius donde Cupido es representado casi de la misma manera para significar el carácter efímero y pasajero del amor profano²³. Cristianizado el tema, el Niño Jesús asume la muerte y la cruz desde el primer instante de la Encarnación, según lo había profetizado el Salmo 45. Ya en nuestra lírica medieval durante la *Representación del Nacimiento* escrita por Gómez Manrique para el monasterio de Clarisas de Calabazanos (Palencia), los arcángeles van presentando al Niño recién nacido los instrumentos de la Pasión²⁴, y en el siglo XVI santa Osanna de Mantua, terciaria dominica, tuvo una visión del Niño Dios llevando la cruz y los otros instrumentos de su suplicio tal como lo ejemplifican distintos grabados de Jerónimo Wierx²⁵ y, entre nosotros, la preciosa escultura de Alonso Cano conservada en San Fermín de los Navarros en Madrid. Sin embargo quisiera ver en estos Niños Jesús dormidos sobre una calavera, tan abundantes en las clausuras monjiles de nuestro país, más que un tema sotereológico el de una **Vanitas** "a lo divino", es decir, el de una premonición de la muerte ya anunciada en el nacimiento en razón de la semejanza que media entre el encierro del niño en el claustro materno antes de nacer y el encierro del

²² ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego: *Murillo*, Tomo II: Catálogo crítico, ed. Espasa Calpe, Madrid, 1981, nº 411 y 416, pág. 319 y 326-28.

²³ KNIPPING, John: *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands*, I, B. de Graaf- Nieuwkoop, 1974, pág. 86-87. Existe un cuadro de Jan van Hemessen representando el mismo asunto, firmado en 1590.

²⁴ *Teatro Medieval*, edición de Ana M^a Álvarez Pellitero, col. Austral, Espasa Calpe, Madrid, 1990, pág. 124-26.

²⁵ MALE, Emile: *L'art religieux de la fin du XVI^e siècle, du XVII^e siècle et du XVIII^e siècle. Etude sur l'iconographie apres le Concile de Trente*, segunda edición, ed. Armand Colin, París, 1951, pág. 329.

cadáver en el ataúd después de morir. El asunto fue un **topos** en nuestro teatro del Siglo de Oro pues casi no hubo Auto Sacramental donde no anduvieran juntos la cuna y la sepultura. El tema lo desarrolló, por otra parte, Francisco de Quevedo en la mencionada obra neostoica *La Cuna y la Sepultura. Para el conocimiento propio y desengaño de las cosas ajenas*. Las Palabras con que comienza el libro pueden ser la mejor glosa de lo que venimos diciendo: *Son la cuna y la sepultura el principio de la vida y el fin de ella y, con ser al juicio del advertimiento las dos mayores distancia, la vida desengañada no sólo las ve confines sino juntas con oficios recíprocos y convertidos en sí propios; siendo verdad que la cuna empieza a ser sepultura y la sepultura cuna a la postrera vida*²⁶.

El triunfo de la muerte alcanzó, como de todos es conocido, su escenificación pictórica más extremosa en los cuadros realizados por Juan de Valdés Leal para la iglesia del Hospital sevillano de la Caridad, donde habían de flanquear la sepultura de don Juan de Mañara y Vicentelo de Leca (Fig. 9). En un cuadro conservado en esta institución vemos a Mañara escribiendo los estatutos de la Hermandad de la Santa Caridad sentado a su mesa de trabajo o, más probablemente, mientras nos lee y comenta con enfático gesto algún capítulo de su *Discurso de la Verdad*, mientras un acólito nos impone silencio absoluto para que escuchemos su voz²⁷. Don Juan, hombre intachable aunque violento y de una hipersensibilidad extremosa, había tenido imaginaciones terribles sobre su muerte, entierro y sepultura que había visto efectuarse, cuando era joven, en la calle del Ataúd, casi como en la novela de Espronceda²⁸. Uno de los lienzos de Valdés casi transcribe al pie de la letra el siguiente párrafo del *Discurso de la Verdad*: *¿Qué importa, hermano, que seas grande en el mundo si la muerte ha de hacer iguales a grandes y pequeños?...Llega a un osario, que está lleno de huesos de difuntos, distingue entre ellos al rico y al pobre, al sabio del necio y al chico del grande; todo son huesos, todo calaveras, todos gustan una igual figura. La señora que ocupaba las telas y brocados en sus estrados, cuya cabeza era ornada de diamantes, acompaña las calaveras de los mendigos. Las cabezas que vestían penachos y plumas en las fiestas y saraos de las Cortes acompañan a las ca-*

²⁶ QUEVEDO Y VILLEGAS, Francisco: *Obras completas. Obras en prosa*, ed. Aguilar, Madrid, 1990, II, pág. 1. 325.

²⁷ VALDIVIESO, E. y SERRERA, J. M.: *El Hospital de la Caridad*, *op. cit.*, pág. 91-92.

²⁸ GRANERO, J. M.: *Muerte y amor. Don Miguel de Mañara*, Madrid, 1981, pág. 67 ss.; MARTÍN HERNÁNDEZ, Francisco: *Miguel de Mañara*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1981, pág. 51 ss.

*laveras que traían caperuzas en los campos. ¡Oh justicia de Dios, cómo igualas con la muerte la desigualdad de la vida!...*²⁹

Como curiosidad ofrezco a su consideración un cuadro que adelanta el concepto de Valdés Leal. Un cuadro enigmático pues en un tiempo fue atribuido nada menos que a Diego Velázquez, otras veces al modesto Antonio Puga y actualmente se da como anónimo de escuela napolitana del XVII. Representa a un soldado muerto a quien la Parca no ha arrebatado su dignidad. Sin embargo no se puede considerar esta pintura como una especie de monumento al soldado desconocido **avant la lettre**, sino como un cuadro más de **Vanitas** donde el personaje reposa en un osario en que se perciben dispersos huesos y calaveras y donde un viento arrebatador está a punto de extinguir la débil llama de un candil de aceite colgado de una solitaria rama, alegoría tópica de la extinción repentina de la vida misma³⁰.

El tópico se repite efectivamente en el cuadro gemelo del que hemos visto de Valdés Leal. El esqueleto de la muerte irrumpe con un ataúd bajo el brazo y con la guadaña en la mano para extinguir con la otra el pábilo de un velón encendido. La inscripción latina *In ictu oculi* hace referencia al comienzo del párrafo de la primera carta de San Pablo a los Corintios donde se asegura que el Juicio Final sobrevendrá en un abrir y cerrar de ojos, cuando menos se espera. Entonces las tiaras, las mitras, las coronas, las espadas, las armaduras, los libros de la sabiduría y de la ciencia se demostrarán pura vanidad³¹.

Aún pintó Valdés otros dos cuadros sobre idéntico tema, aunque menos desagradablemente punzantes. El conservado en Hartford mantiene una más estrecha analogía con los dos ya vistos del Hospital de la Caridad, aunque parece de fecha anterior (Fig. 10). Sobre un bufete se amontonan los símbolos de la inanidad: coronas, mitras, joyas, monedas, libros henchidos de ciencia, una esfera armilar, todo ello flanqueado por los jeroglíficos de la muerte, a saber la vela apagada, el reloj, la calavera, el búcaro con una flor marchita. Un mancebo descorre una cortina tras la cual se

²⁹ *Discurso de la Verdad, dedicado a la alta imperial Magestad de Dios...* en Sevilla, 1671, por Tomás de Haro, punto XIV; edición de Sevilla, 1917, pág. 24.

³⁰ El cuadro se encuentra en la National Gallery de Londres. Véase OROZCO DÍAZ, Emilio: "El soldado muerto de la National Gallery y su atribución", *Mística, Plástica y Barroco*, Cupsa, Madrid, 1977, pág.133-41.

³¹ GUE TRAPIER, Elisabeth du: *Valdés Leal. Spanish Baroque Painter*, The Hispanic Society of America, Nueva York, 1960, pág.54 ss; KIRKHEAD, D.T.: *Juan de Valdés Leal (1622-1690), His life and Work*, Garland Publishing, Inc. Nueva York y Londres, 1978, pág. 226 ss.; VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique: *Juan de Valdés Leal*, Guadalquivir, Sevilla, 1988, pág. 161 ss.

muestra una representación precisamente del Juicio Final. Especialmente se pone el énfasis a la izquierda en el niño haciendo pompas de jabón aludiendo al viejo emblema, estudiado por J. Bialostocki, del **Homo-Bulla**, del hombre cuya existencia es tan frágil y efímera como una pompa de jabón³². En otro cuadro, compuesto en colaboración por Juan de Arellano y Francisco Camilo, vemos el mismo asunto en el centro, pintado por Camilo según una estampa de Hendrick Goltzius, mientras las jugosas flores que lo rodean, efígyadas por Arellano, presentimos que, pese a su actual lozanía, acabarán ajándose y marchitándose³³.

De todas formas el sitio más a propósito para manifestarse la iconografía de la muerte en el barroco fue en las capillas y mausoleos funerarios. Resultaba difícil a los artistas innovar la tipología del sepulcro así como su aparato de imágenes pues aparentemente estaba ya todo fijado en la Edad Media y el Renacimiento y era prácticamente imposible añadir algo inédito. Sin embargo en pocas épocas artísticas ha existido un arte funerario tan aparatoso y espectacular como en el siglo XVII, como si los artistas, en una suerte de mueca macabra, hubieran querido hacer de la muerte una grandiosa fiesta. Nadie como el genial Bernini varió la tipología del sarcófago encontrando siempre resortes y alicientes nuevos para activar la escenografía del más allá. El sepulcro en San Pedro del Vaticano de su primer protector, el Papa Urbano VIII, levantado entre 1627 y 1647, aun partiendo de una fórmula inventada antes por Guglielmo della Porta para la tumba de Paulo III, presenta al Pontífice vivo en actitud de bendecir mientras el esqueleto de la muerte inscribe su nombre para la eternidad en una lámina de bronce. Creo que fue André Chastel quien trató de explicar la reiterada presencia de esqueletos y calaveras en los túmulos funerarios de Bernini por el influjo que los estudios y tratados de anatomía ejercieron en los talleres de los artistas³⁴. Como ilustración de esto se puede proponer las láminas del tratado de anatomía del médico español activo en Roma, Juan Valverde de Amusco, publicado en 1553 y dedicado a su protector el cardenal Juan Álvarez de Toledo; los dibujos fueron ejecutados posiblemente por Gaspar Becerra, aunque también se atribuyen a Rubiales³⁵. También cabría aducir como otro factor, que pesaba en el ambiente, el culto contrarreformista a las reliquias que consistían en esqueletos enteros, calaveras y huesos de los respectivos santos expuestos a la pública veneración en magníficas ar-

³² "Arte y Vanitas", *Estilo e Iconografía*, Barral, Barcelona, 1973, pág. 185-226.

³³ *Pintura española de Bodegones y Floreros*, op. cit., nº 82, pág. 118.

³⁴ CHASTEL, André: "Le Baroque et la Mort", *Retorica e Barocco*, Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici... a cura di Enrico Castelli, Fratelli Bocca editore, Roma, 1955, pág. 33-46.

³⁵ RIERA, Juan: *Juan Valverde de Amusco y la medicina del Renacimiento*, Universidad de Valladolid, 1986.

El sueño de la vida y el triunfo de la muerte en la iconografía del ...

quetas, urnas y relicarios, como lo muestra la portada del libro escrito por don Sancho Dávila, obispo de Jaén, en 1611 que lleva por título *La veneración que se deve a los cuerpos de los Santos y a sus reliquias*; la portada fue grabada por Perret.

Se había perdido el respeto al tabú de la muerte. Pero ninguno que no hubiera sido Bernini se habría atrevido a emplear el esqueleto, símbolo del acabamiento de la vida, como instrumento para inscribir el nombre del Papa Barberini en una tabla de bronce, símbolo de todo lo contrario, al menos desde el célebre poema de Horacio *aere perennius*, de la eternidad en la perpetua memoria de las generaciones. A la imagen del Pontífice acompañan las personificaciones hechas en mármol blanco de la primera de las virtudes cardinales, la Justicia, y de la virtud teológica suprema, la Caridad, como síntesis de sus cualidades de gobernante respectivamente profano y eclesiástico³⁶.

En España la tipología funeraria del Barroco fue muy arcaizante y apenas hasta finales del XVII se introdujeron algunas novedades aportadas por el escultor italiano a los esquemas tradicionales. Pienso que la Casa Real fue la responsable de este inexplicable retraso. El panteón de El Escorial, terminado casi a mediados de la centuria en tiempos de Felipe IV, con su imponente majestad donde, sin embargo, están ausentes los más elementales símbolos iconográficos, sirvió de modelo en adelante a buena parte de la nobleza, arrastrada por el ejemplo de la Corona. Así el mausoleo de la casa ducal del Infantado, construido como cripta por Felipe Sánchez en fecha tan tardía como 1691 en la iglesia de San Francisco de Guadalajara, remeda descaradamente al panteón escorialense³⁷. También las estatuas de bronce, realizadas por Pompeo Leoni, de las familias respectivas del emperador Carlos V y del rey Felipe II para coronar los cenotafios de la basílica de El Escorial, determinaron por mucho tiempo y casi irremediamente la tipología de la escultura funeraria del barroco hispánico. Se trata de efigies orantes, rígidas, envaradas, con las manos recogidas sobre el pecho, colocadas de perfil y en actitud de mirar hacia el altar mayor o, acaso

³⁶ WITTKOWER, Rudolf: *Gian Lorenzo Bernini. The Sculptor of the Roman Baroque*. The Phaidon Press, Londres, 1955, pág. 193-94; PANOFSKY, Erwin: *Tomb Sculpture. Its changing aspects from Ancient Egypt to Bernini*, ed. H. W. Janson, Abrahams, Londres, 1964, pág. 133 ss.; Id. "Mors Vitae testimonium. The positive Aspect of Death in Renaissance and Baroque Iconography", *Studien zur Toscanischen Kunst*, Festschrift für Ludwig Heydenreich, Munich, 1964.

³⁷ TOVAR MARTÍN, Virginia: *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, Instituto de Estudios Madrileños, Madrid, 1975, pág. 358 ss.

mejor, hacia el tabernáculo del Santísimo Sacramento en forma de "Adoración Perpetua", como acertadamente lo expresó el profesor alemán Leo Bruhns³⁸.

Efectivamente, basta presentar unos pocos ejemplos para persuadirse del fatal atractivo que este modelo ejerció sobre el arte funerario español. Así presentan el mismo tipo la estatua orante de doña Juana, reina viuda de Portugal y hermana de Felipe II, hecha también por Leoni para su sepultura en las Descalzas Reales de Madrid, o las efigies de don Álvaro de Bazán y su esposa, ejecutadas por el escultor catalán Juan de Riera, que estuvieron originariamente a un lado y otro del altar mayor de la iglesia de El Viso del Marqués y hoy se encuentran colocadas en el jardín trasero del palacio marquesal en dicho pueblo manchego³⁹. Como relativa novedad se debe mencionar la estatua orante del obispo don Enrique Peralta y Cárdenas en la capilla de San Enrique de la catedral de Burgos, obra posterior a 1679 y atribuida al conocido escultor Pedro Alonso de los Ríos. Digo novedad porque la estatua está fundida en bronce sobredorado, cosa excepcional en aquellas fechas, y, sobre todo, porque con un cierto sentido escenográfico un ángel descorre la cortina del dosel que ampara la efigie del prelado para dejar ver su figura⁴⁰.

Un primer síntoma de que el panorama estaba cambiando lo encontramos en el sepulcro del obispo don Antonio Idiáquez Manrique en una capilla de la girola de la catedral de Segovia. Aunque el prelado falleció en 1615, su monumento funerario no se erigió hasta comienzos del siglo XVIII por obra del cantero Carlos de la Colina y del escultor José Galván. El sepulcro no tiene de berniniano más que unas pocas salpicaduras, por ejemplo las calaveras que adornan el pedestal y el que la estatua orante no esté al menos colocada de perfil, como era hasta entonces lo habitual, sino en posición frontal y flanqueada por ángeles mancebos que portan rótulos con inscripciones latinas⁴¹. (Fig. 11).

³⁸ BRUHNS, Leo: "Das Motiv der Ewigen Ambetung". *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, IV, 1960, pág. 253 ss.

³⁹ MARÍAS, Fernando: "Antonio Riera en el Viso del Marqués", *Boletín del seminario de Arte y Arqueología*, XLIV, 1978, pág. 447-79.

⁴⁰ LÓPEZ MATA, Teófilo: *La Catedral de Burgos*, ed. Hijos de Santiago Rodríguez, Burgos, 1950, pág. 201-03. El arzobispo Peralta y Cárdenas fue quien contrató a Pedro Alonso de los Ríos para terminar los relieves del trasaltar de la catedral burgalesa, cfr. SALADINA IGLESIAS, Lena: "Sobre la obra del trasaltar de la catedral de Burgos", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XLIII, 1977, pág. 400-405.

⁴¹ COLLAR DE CÁCERES, Fernando: "El sepulcro del obispo Idiáquez y sus autores: José Galván y Carlos de la Colina", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XLIX, 1983, pág. 503-09.

El sueño de la vida y el triunfo de la muerte en la iconografía del ...

Un paso adelante se dió en el máusoleo del cardenal Pedro de Salazar en la catedral de Córdoba, que data de 1709 (Fig. 12). El sepulcro está situado en la sacristía, añadida a la cabecera de la vieja mezquita; ésta es de forma octogonal porque, además de aquella función, había de servir de capilla funeraria a su fundador. Además en el nivel inferior tiene una cripta, donde realmente reposan las cenizas del prelado, cripta a la que se accede por escaleras secretas. La sacristía está sobremontada por una cúpula muy luminosa gracias a las rasgadas ventanas del tambor, cúpula que en las capillas funerarias es trasunto alegórico de la gloria celeste donde mora el difunto. El sepulcro mismo, hecho de un taraceado de mármoles de diferentes colores a la manera ya de Bernini, debió ser diseñado por Francisco Hurtado Izquierdo, que es quien proyectó el complejo funerario íntegro, aunque en su realización material -bastante tosca por cierto- interviniese, que se sepa, Teodosio Sánchez Rueda⁴².

El túmulo es berniniano no sólo por lo ya dicho sino además por el empleo de un gran dosel de cortinajes ondulantes que cobija la figura del cardenal, cortinajes que descorren dos retozones angelitos. La efigie orante de don Pedro de Salazar, en posición frontal, está flanqueada por ángeles mancebos que no son, sin embargo, alegorías de virtudes, como en los sepulcros de Bernini, sino están puestos para sostener las mitras de los obispados por los que pasó este prelado antes de llegar a la diócesis de Córdoba, mientras lloran amargamente su desaparición. Otros angelillos sostienen la parte superior del báculo y el birrete episcopal, que no mitra. Acaso mejor este birrete hace alusión al grado de doctor por la Universidad de Salamanca en cuyo colegio de La Merced fue profesor, así como regente de teología en Málaga y fundador del colegio que en Córdoba lleva su nombre. Los leones apotropaicos que sostienen el basamento del sepulcro son un vestigio arcaizante, más propio de lo medieval que de lo barroco.

De propósito he dejado para el final de este breve recorrido por la escultura funeraria española, aunque cronológicamente sea un poco anterior al del cardenal Salazar, la capilla funeraria de don José Guerrero y Chavarino, conde de Buenavista, quien la mandó levantar a fines del siglo XVII en la cabecera de la iglesia de La Victoria, en Málaga, a fin de que sirviese simultáneamente de pedestal al camarín de la patrona de esta ciudad. En efecto la cripta, colocada en el nivel inferior del camarín-torre, es un espacio cuadrado en cuyo fondo se erigieron los máusoleos sepulcrales del conde y de su esposa. Tipológicamente los máusoleos no ofrecen mayor novedad pues las figuras de los difuntos se encuentran en la tradicional postura de orantes

⁴² TAYLOR, René: *Arquitectura andaluza. Los hermanos Sánchez de Rueda*, Universidad de Salamanca, 1978, pág. 16-18.

afrontados, aunque como fondo de las estatuas dos genios de la muerte despliegan lúgubrementemente sus respectivos sudarios. Pero todo el ámbito en que se hallan ubicados los sepulcros adquiere una tonalidad absolutamente tétrica y casi insoportablemente nauseabunda, sólo superada en fantasía lúgubre por los lienzos antes comentados de Valdés Leal. Más que a una cripta se asemeja a un osario en virtud de la multiplicación de la imagen de la muerte representada bien como esqueleto entero, bien en forma de calavera y de tibias cruzadas que machaconamente y sin pausa tapizan las paredes y el techo del recinto. El esqueleto descarnado, el esqueleto semicubierto de carne corrompida, la muerte con guadaña sentada enseñoreándose sobre la esfera del mundo, la muerte sentada sobre tambores cual si descansase después de ejecutar la danza macabra. Los esqueletos, las calaveras y los huesos están realizados en estuco de color marfileño, destacando sobre el fondo oscuro y opaco de la pared como si estuvieran incrustados en ella y fuesen no de ficción sino reales, igual que en un auténtico osario (Fig. 13).

Como lo ha estudiado muy bien la profesora Rosario Camacho, este tétrico ambiente no se creó por pura morbosidad de necrófilo sino para excitar a la compunción de los pecados a fin de preparar al alma, purificándola de sus pecados como se pretende en la primera semana de los Ejercicios Espirituales de San Ignacio de Loyola, antes de emprender en las jornadas siguientes el ascenso a la fase unitiva con Dios. Esta ascensión del alma está simbólicamente representada por la subida de la escalera, atravesando la sacristía, hasta desembocar en el espléndido y cenitalmente iluminado camarín de la Virgen de la Victoria⁴³.

El desengaño de la vida y el triunfo de la muerte encontraron su expresión cabal no sólo en la pintura de **Vanitates** y en la escultura funeraria sino, seguramente en mayor medida aún, en la celebración ritual de las exequias reales en que se pretendía que participase toda la sociedad de la época. Los lutos por la muerte de un monarca o de su esposa no se desarrollaban exclusivamente en Madrid sino en todas las ciudades y villas importantes del reino, organizadas por cabildos eclesiásticos, ayuntamientos y universidades. Si ahora ofrezco unas cuantas imágenes de exequias regias celebradas en la Corte es porque allí los aparatos efímeros, la pompa fúnebre y la expresión del luto alcanzaron un clímax difícilmente superado en otras partes. A medida que avanzaba el Seiscientos el ceremonial litúrgico, la etiqueta cortesana, los túmulos levantados y el acompañamiento de velos y crespones negros tapizando por

⁴³ CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario: *La emblemática y la mística en el Santuario de la Virgen de la Victoria en Málaga*, Cuadernos de Arte de la Fundación Universitaria, nº 8, Madrid, 1986.

El sueño de la vida y el triunfo de la muerte en la iconografía del ...

entero los templos de hachones, antorchas y velas, de símbolos funerarios, emblemas y jeroglíficos fueron en aumento continuo hasta eclosionar en las abrumadoramente aparatosas ceremonias del reinado de Carlos II.

La vertiente política de las exequias ha sido estudiada recientemente por el profesor Javier Varela y a todos es patente que con tan costosas celebraciones lo que el Estado quería inculcar en sus súbditos era la idea de que la monarquía, como institución, era inmortal pese a que un monarca determinado, en cuyo honor se realizaban, hubiese abandonado esta vida precedera para ocupar un lugar en la eterna e incorruptible⁴⁴. Efectivamente ya en la Edad Media, como lo investigó magistralmente Ernst Kantorowicz, durante las exequias y en la misma sepultura se exhibían los dos cuerpos del rey, el terreno y corruptible y el espiritual e imperecedero, este último como alegoría de la pervivencia de la institución⁴⁵. En el Barroco los jeroglíficos que acompañaban al túmulo se cuidaban especialmente de rememorar esta idea capital de que la muerte del rey suponía ineludiblemente la subida al trono de su sucesor, el príncipe heredero, salvando la permanencia de la corona y de la dinastía.

El primer túmulo que se levantó en Madrid en el siglo XVII fue el de la reina Margarita de Austria, fallecida en 1611, seguido del de su esposo Felipe III, erigiéndose este último en la iglesia de San Jerónimo. Era todavía muy sobrio, prevaleciendo la estructura arquitectónica sobre lo accidental del decorado escénico a base de alorías de las virtudes del difunto, escudos de las armas reales y abundancia de esqueletos y calaveras. Quizás lo que más impresiona son los enormes lucernarios, altos como cipreses y repletos de hachones y velas⁴⁶.

Juan Gómez de Mora fue también el autor de la capilla ardiente instalada para celebrar las exequias de Isabel de Borbón, la primera mujer de Felipe IV, fallecida en 1646, capilla ardiente que guarda un intenso parecido con el monumento anterior, tal que hace pensar si la parte turriforme superior no hubiera sido aprovechada del mismo. Lo importante no era únicamente la arquitectura efímera del túmulo sino el aparato que lo acompañaba, el cual revestía la iglesia entera de paños negros de luto, de hachones, jeroglíficos e inscripciones. Estas henchían materialmente la nave de la

⁴⁴ VARELA, Javier: *La muerte del Rey. El ceremonial funerario de la Monarquía española (1500-1855)*, ed. Turner, Madrid, 1990.

⁴⁵ KANTOROWICZ, Ernst H.: *Los dos cuerpos del Rey. Un estudio de teología política medieval*, Alianza Universidad, Madrid, 1985.

⁴⁶ TOVAR MARTÍN, Virginia: *Juan Gómez de Mora (1596-1648), arquitecto y trazador del Rey y maestro mayor de obras de la Villa de Madrid*, Catálogo de la Exposición, Ayuntamiento de Madrid, 1986, pág. 323 ss.

iglesia y se desbordaban hasta su puerta, como se puede percibir en uno de los grabados del libro impreso a la sazón, donde flanquean el pórtico de la iglesia de San Jerónimo, sobre cuya entrada aparece la alegoría de España sumida en el dolor.

De las exequias de Felipe IV conservamos un magnífico folleto explicativo, impreso en 1666 e ilustrado con una larga serie de excelentes grabados de Pedro de Villafranca, cuya portada ostenta las personificaciones de la primavera, estación en la que nació el monarca un 8 de abril, y del otoño ya que murió el 17 de septiembre. El catafalco, debido al entonces maestro mayor de las obras reales, Sebastián de Herrera Barnuevo, fue estudiado hace tiempo por Antonio Bonet Correa y recientemente por el norteamericano S. Orso⁴⁷ (Fig. 14). Aunque algo pesado de concepto, pues el templete del cuerpo superior parece gravitar sobre el vacío apoyado en débiles soportes, -lo que acaso se hizo conscientemente para suscitar un sentimiento de opresión muy concorde con el luto- es ya, sin embargo, mucho más decorativo y escenográfico por sí mismo, repleto de huecos acodados, tambanillos, óculos y perforaciones que crean dramáticos claroscuros y, además, deja más perceptibles, debido a su mayor escala, los atributos funerarios de guadañas, calaveras, relojes de arena, etc., que se acompañan con los de la pintura contemporánea de **Vanitates**. Los jeroglíficos que lo acompañaban insistían una vez más en la idea de la sucesión dinástica, fundamental en estos duelos cuyo sesgo político era inevitable.

El progreso iniciado por Herrera Barnuevo en la dirección de una escenografía mayor del catafalco se hizo plenamente palpable en el más célebre y celebrado de toda la centuria, pese a que, al parecer, se basó en otro anterior realizado por Francisco de Herrera el Mozo; me refiero al levantado en 1689 por José Benito de Churriguera en la iglesia del convento de La Encarnación para las honras fúnebres de María Luisa de Orleans, primera esposa de Carlos II (Fig. 15). El impresionante túmulo, que impulsó la fama de su autor entonces prácticamente un novato, fue preferido a los diseñados por artistas tan veteranos como Claudio Coello, Juan Fernández de Laredo y José Caudí. Lo de menos es que por primera vez se utilizaron estípites como soportes en una arquitectura de este tipo; lo decisivo fue la disolución de la estructura arquitectónica en un juego delirante de fantasía decorativa e ilusionista. El aspecto lúgubre en la ya de por sí espectral Corte de Carlos II el Hechizado se potenció con la multiplicación de calaveras, la presencia de esqueletos enteros, uno de los

⁴⁷ BONET CORREA, Antonio: "El túmulo de Felipe IV, de Herrera Barnuevo, y los retablos baldauquinos del barroco español", *Archivo Español de Arte*, 34, 1961, pp. 285-96; ORSO, Steven N.: *Art and Death at the Spanish Habsburg Court: the royal Exequies of Philip IV*, University of Missouri Press, 1989.

cuales, el que culmina el monumento, atenaza entre sus manos la flor de lis heráldica de los Borbones. El dios Cronos, representado como atlante, sujeta entre sus hercúleos brazos el reloj que señala exactamente la hora en que falleció la soberana cumpliéndose la voluntad divina. Y como si esto fuera poco, de las paredes del templo surgen candelabros humeantes sostenidos por brazos semejantes a brazos de esqueleto y festoneados con calaveras⁴⁸.

Otro dibujo, antes en la colección Boix y hoy en paradero desconocido, muestra otro túmulo que hasta ahora se había pensado era el proyecto no ejecutado de Churriguera para las exequias de la reina mencionada, exequias que en un principio se pensó celebrar no en La Encarnación sino en la iglesia de San Jerónimo el Real. Parece, sin embargo, que se trata del proyecto para las honras fúnebres del propio rey Carlos II en 1700, pues el escudo que ostenta es el real entero, y los atributos bélicos, los portaestandartes y otros detalles que lo exornan y que figuran en su primer cuerpo convienen más a un monarca que una reina consorte. Por otra parte, el reloj que remata esta impresionante pira funeraria marca exactamente la hora en que falleció el infortunado Carlos II, último rey de la Casa de Austria. Carlos II murió sin descendencia, frustándose aparentemente el principio dinástico fundamental de la continuidad de la monarquía. No sucedió así, volvió a haber un nuevo rey, un biznieto de Felipe IV, el primer Borbón español, Felipe V, pero no sin antes haberse producido para llegar a ello la Guerra de Sucesión, la primera guerra civil que enfrentó a los españoles en la era moderna⁴⁹.

⁴⁸ SOTO CABA, Victoria: *Catafalcos Reales del Barroco Español. Un estudio de arquitectura efímera*, Universidad Nacional a distancia, Madrid, 1992, pág. 205 ss.

⁴⁹ ALLO MANERO, Adita: *Exequias de la Casa de Austria en España, Italia e Hispanoamérica*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Zaragoza (tesis doctoral inédita), Tomo I, pág. 765 ss.

Alfonso Rodríguez G. de Ceballos



1.-Antonio de Pereda: *El Sueño del Caballero*



2.- Pedro de Camprobín: *La Muerte y el Galán*

El sueño de la vida y el triunfo de la muerte en la iconografía del ...



3.-Andrés Borel: *Naturaleza muerta con reloj*



4.-Hendrick Andriessen: *Vanitas*



5.-Pedro Pablo Rubens: *Justo Lipsio y sus discípulos*



7.-Guercino: *Et in Arcadia Ego*



9.-Juan de Valdés Leal: *Finis Gloriae Mundi*



6.-Philippe de Champaigne: *Vanitas*



8.-Anónimo: *Niño Jesús dormido*

El sueño de la vida y el triunfo de la muerte en la iconografía del ...



10.-Juan de Valdés Leal: *Vanitas*



11.-Sepulcro del obispo Idiáquez. Catedral de Segovia

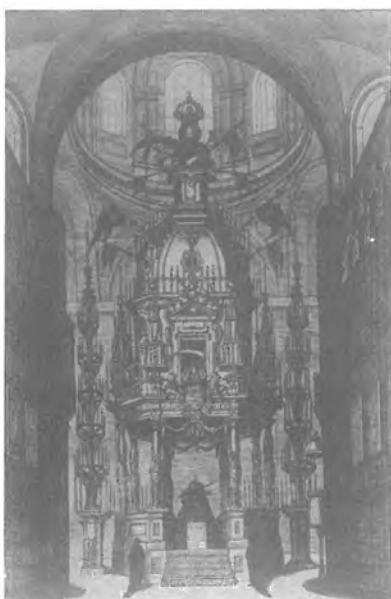


12.-Sepulcro del cardenal Salazar. Catedral de Córdoba

Alfonso Rodríguez G. de Ceballos



13.-Panteón de los condes de Buenavista. Málaga



14.-Túmulo de Felipe IV.



15.-Túmulo de Carlos II.