

*El espejo de la muerte
y el arte del buen morir.*
Análisis iconográfico a partir
de la edición comentada
por Carlos Bundeto en 1700¹

Juan M. Monterroso Montero
Universidad de Santiago de Compostela

RESUMEN

Este artículo presenta varios grabados procedentes del libro *El espejo de la muerte, en que se notan los medios de prepararse para morir, por consideraciones sobre la Cena, la Pasión y la Muerte de Jesé Christo...* de Carlos Bundeto. En él se analiza, en el contexto de la Contrarreforma y durante el Barroco, la tradición iconográfica sobre la muerte.

PALABRAS CLAVE:

Emblemas, Infierno, Salvación, Carlos Bundeto, Muerte, Iconografía barroca.

ABSTRACT

This article brings several gravures about de book *El espejo de la muerte, en que se notan los medios de prepararse para morir, por consideraciones sobre la Cena, la Pasión y la Muerte de Jesé Christo....* de Carlos Bundeto. This analyzes, in the context of Counterreformation and during the Baroque period, the tradition iconographic about the death.

KEYWORDS:

Emblems, Hell, Salvation, Carlos Bundeto, Death, Baroque Iconography.

* * * *

¹ Esta comunicación es parte del resultado de los estudios realizados en el proyecto de investigación financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia: Arte y Monasterios. La aplicación del patrimonio artístico a la sostenibilidad de la Ribeira Sacra (Montederramo y Ribas De Sil). HUM2007-61938. Dirigido por Enrique Fernández Castiñeiras.

I. Muerte y cultura barroca

La muerte posee infinidad de significados e interpretaciones en función de la cultura y grupo dentro del que se la pretenda explicar. Sin embargo, en la inmensa mayoría de esas culturas se supera la óptica meramente biológica que entiende este fenómeno como la cesación definitiva de la vida física, para abordar una interpretación más compleja y profunda que, teológicamente, pero siempre de un modo general, podría definirse como la separación del cuerpo y el alma.

En el caso de la religión cristiana, considerada por muchos pensadores como una doctrina pesimista y letal, dada su concepción del mundo que, aparentemente, induce al desprecio de la vida y a la exaltación de la muerte, ésta desempeña un papel crucial dentro de la Resurrección divina. En realidad, desde el Antiguo Testamento se entiende la vida como el don más precioso de Dios, amenazado por la Muerte que es, por lo tanto, un poder enemigo del hombre. Éste penetró en el mundo por la envidia del diablo (Sab. 2, 23-ss.), puesto que, tal como indica el maestro Alexo Venegas "...hemos de saber que la muerte fue introducida en el mundo por el pecado de Adán, que por un hombre entró el pecado en el mundo y, por el pecado, la muerte"². Es este hecho el que transforma la vida del cristiano en un largo martirio o, más bien, una lenta peregrinación que acaba en la muerte pero que, desde ese punto, no lo conduce hacia la nada; al contrario, desde el momento en que Cristo se entregó en la Cruz, la muerte perdió su poder y, el sentido de los términos vida y muerte cambiaron: a la postre, esta última no es más que un sueño, que sigue al sueño de la vida, en palabras de Fray Pedro de Oña, del que el hombre despertará con la Resurrección en Cristo.

Ahora bien, la muerte también presenta una doble faz ya que es, a la vez, "el mayor tormento y dolor o el mayor descanso de la vida, según se trate de la del pecador o la del justo"³. Este último aspecto es el que dota a la existencia del cristiano de un sentido trágico y dramático, pues serán sus acciones durante su vida las que puedan modificar el semblante de ese instante fatídico⁴.

² CARO BAROJA, J.: *Las formas complejas de la vida religiosa*. I. Madrid. 1995. pp. 188.

³ CARO BAROJA, J.: *Las formas...*, op. cit., pp. 192-196.

⁴ SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: *Iconografía medieval*. Donostia. 1988. pp. 396.

Esta última es la óptica que nos interesa recoger, puesto que existe una cierta coincidencia entre católicos y protestantes, que tendrá su reflejo correspondiente en la literatura emblemática: ambos consideran que el Mal acecha al hombre en el mundo y que Bien está en el más allá, como recompensa a una vida de sacrificios⁵.

Si el sacerdote amenaza desde el púlpito a sus fieles con los horrores del infierno y con la condenación eterna, para que éstos se preparen para ese trance final⁶, la literatura emblemática -"metáfora significativa de algún documento moral expresada por medio de figuras iconológicas, con mote o poema, claro, ingenioso y agudo"⁷-, valiéndose de la interacción del texto-palabra y texto-imagen, busca con su lenguaje múltiple, la misma reacción persuasiva-retórica del lector⁸.

En efecto, el emblema, junto a su carácter enigmático, cuenta con un valor didáctico y moralizador cuyo origen podemos descubrir, en primer lugar, en las posibilidades que su estructura -lema, dibujo y epigrama- ofrecía para que los autores, y en su defecto sus

⁵ Aurora Egido ha señalado que "el emblema se sujetó además a la misma labor que los contrafacta en la literatura y en la pintura, participando de esa vuelta a lo divino que tantos frutos dio..., proyectándose con claros fines didácticos y morales en la predicación y en la enseñanza, y ello, tanto entre los católicos, como en los emblemas surgidos en el ámbito de la iglesia protestante. En uno y otro campo, se busca la conversión o transformación del lector a través del itinerario espiritual marcado por el libro de emblemas". CARO BAROJA, J.: *Las formas...*, op. cit., pp. 179-180; EGIDO, Au.: "Emblemática y literatura en el siglo de oro". *Lecturas de Historia del Arte*. II, (1990), pp. 146, (pp. 144-158).

⁶ OROZCO DÍAZ, E.: "Sobre la teatralización del templo y la función religiosa en el Barroco: el predicador y el comediante", en OROZCO DÍAZ, E.: *Introducción al Barroco*. I. Granada. 1988. pp. 295-316.

⁷ Julián Gállego ha señalado en diferentes ocasiones la confusión terminológica que, desde el siglo XVI, ha existido entre las diferentes "metáforas significativas" -emblemas, empresas y jeroglíficos a las que se refiere Palomino-, sin que ello fuera un obstáculo para su realización o estudio. Por su parte, Menestrier, en 1694, incluía dentro del término jeroglífico o enigma "todas las cuestiones difíciles, de cualquier naturaleza que sean, en materia de religión o ciencia son llamadas enigmas, puesto que esta palabra en griego designa un texto oscuro y sutil". GÁLLEGO, J.: *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid. 1991. pp. 26-28; ESTEBAN LORENTE, J. FR.: *Tratado de iconografía*. Madrid. 1990. pp. 311-314; MATILLA, J. M.: *La estampa en el libro barroco. Juan de Courbes*. Victoria-Gasteiz. 1991. pp. 31.

⁸ RODRÍGUEZ, E.: "La idea de representación en el barroco español: emblemática, arquitectura alegórica y técnica del actor". *Lecturas de Historia del Arte*. II, (1990), pp. 117. (pp. 116-133).

comentaristas, se pudieran extender y entretener en organizar una tupida trama donde, interpretaciones particulares, normas de vida cristiana y máximas de carácter político y relativas al buen vivir, conducía indefectiblemente hacia los principios morales que estaban interesados en transmitir⁹.

En segundo lugar, el método emblemático, dada su capacidad de coordinar la acción de la imagen y el texto en términos de igualdad, permite establecer una codificación global de la cultura dominante, un lenguaje universal comprensible por todos, tal como lo entendía Erasmo en relación a los jeroglíficos. En dicho lenguaje las imágenes poseen un valor polivalente, cuyo significado es concretado por su combinación con otras diferentes, en ocasiones en asociaciones imposibles en la naturaleza o el mundo de las realizaciones humanas, y, es explicado por medio de textos literarios en los que los *loci communes* y los *topoi*, basados en fuentes anteriores clásicas y bíblicas, son una constante¹⁰.

Por último, el emblema es la expresión más acabada del uso de la imagen como medio de propaganda, al servicio de las clases dominantes dentro de una sociedad que, en palabras de Maravall, se puede calificar como "conductista". De este modo, con el objeto de conservar y fortalecer el orden de la sociedad en la que nace, el emblema, y en general la estampa libresca, se convierte en un instrumento a través del cual orientar, manipular y dirigir al lector hacia aquellos principios ideológicos o dogmáticos que interesan. Si en el caso de la estampa libresca, el método de representación frecuentemente era claro y conciso, dada la necesidad de resumir en una única imagen el contenido de la obra que se presentaba, en la emblemática se puede hablar de un proceso conceptual y, en ocasiones, críptico, a través del que se obliga "al espectador/lector a aguzar su ingenio para descifrar el contenido", de forma que dicho esfuerzo interpretativo contribuya a una más profunda captación y comprensión del mensaje transmitido¹¹.

En diferentes oportunidades este proceso de cifrado y descifrado, operación central dentro de la emblemática y el arte de la memoria, ha sido puesto en relación con los métodos de meditación ignacianos, que tienen puntos en común con éstos en la exagerada importancia que le conceden a la imagen a través de la "composición de lugar"¹². De este modo, por ejemplo, aunque San Ignacio nunca llegó a desarrollar una meditación sobre la muerte, en los comentarios a sus ejercicios, en especial en los referi-

⁹ H. Estienne escribía en 1643, en *The art of making devices* (Londres), que "en estas divisas, como en un espejo, es donde podemos, sin grandes libretos de historia y filosofía, en corto espacio de tiempo y con extrema facilidad, contemplar llanamente y grabar en nuestra mente todas las reglas de la vida Moral y Civil". Cit. por RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F.: "Una nota sobre la emblemática y el arte de la memoria". *Lecturas de Historia del Arte*. I, (1989), pp. 260, (pp. 257-266); SÁNCHEZ PÉREZ, A.: *La literatura emblemática española. Siglos XVI y XVII*. Madrid. 1977. pp. 169-170.

¹⁰ R. García Mahiques, en su análisis de las *Empresas Morales* de Juan de Borja, distingue junto al concepto, o imagen representada, las ideas complementarias y connotadas que se pueden extraer de la misma. Se hace evidente de ese modo que tanto imagen como texto pueden actuar sobre el significado del emblema del modo en que lo expuso R. Barthes al afirmar que "la mayoría de las veces el texto no hace sino amplificar un conjunto de connotaciones que ya están incluidas en la imagen pero también, a menudo, el texto produce (inventa) un significado nuevo que, en cierto modo, resultado proyectado de forma retroactiva sobre la imagen, hasta el punto de parecer denotado por ella". BARTHES, R.: *Lo obvio y lo obtuso*. Madrid. 1987. pp. 23; BARTHES, R.: "Retórica de la imagen", en BARTHES, R. ET AL.: *La semiología*. Buenos Aires. 1970. pp. 127-141; DAYLE, P. M.: *Literature in the Light of the Emblem. Structural Parallels between the Emblem and the Literature in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. Londres. 1979. pp. 74; EGIDO, AU.: "Emblemática y literatura en...", op. cit., pp. 147; RODRÍGUEZ, E.: "La idea de representación en...", op. cit., pp. 117; RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F.: *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*. Madrid. 1995. pp. 163-179; GARCÍA MAHÍQUEZ, R.: "Las *Empresas Morales* de Juan de Borja. Matizaciones en torno a Emblemática e Iconología". *Literatura emblemática hispánica. Actas del I Simposio Internacional. (La Coruña, 14-17 de Septiembre, 1994)*. La Coruña. 1996. pp. 75-92.

¹¹ "Fissare nella mente un insegnamento morale, presentare il pericolo insito nel peccato e nel vizio facendo appello al carattere visivo delle immagini parrebbe essere la funzione dell'emblema nell'ambito della letteratura spagnola: una funzione che non si allontanerebbe molto dall'intento delle tecniche memorative, diffuse dalla retorica classica a tutto il medioevo, e tramandate, seppure con diverse modalità ed intenti, nei secoli XVI e XVIII". LEDDA, G.: *Contributo allo studio della letteratura emblemática in Spagna (1549-1613)*. Pisa. 1970. (Cit. por Rodríguez de la Flor, F.: "Una nota sobre la...", op. cit., pp. 261); MARAVALL, J.A.: *La cultura del Barroco*. Madrid. 1996. pp. 131-226; MATILLA, J. M.: *La estampa en...*, op. cit., pp. 44.

¹² EGIDO, AU.: "Emblemática y literatura en...", op. cit., pp. 146; RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A.: "Las imágenes de la *Historia Evangélica* del P. J. Nadal". *Traza y Baza*. 5, (1974), pp. 77-95; CAMPA, P. F.: "La génesis del libro de emblemas jesuita". *Literatura emblemática hispánica. Actas del I Simposio Internacional. (La Coruña, 14-17 de Septiembre, 1994)*. La Coruña. 1996. pp. 43-60; RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F.: *Emblemas...*, op. cit., pp. 203-208.

dos a la segunda semana, se rastrean referencias constantes a que el lector compare los valores eternos de las enseñanzas de Cristo con lo temporal, perecedero y vano que le ofrece el mundo, instándolo a que abrace, en su "imitación de Cristo", la máxima *Contemptus Mundi*¹³.

Desde este punto de vista, es posible comprender, siguiendo a Chastel, que el importante papel que desempeña la muerte en el Barroco tiene su justificación en tres factores que, de un modo directo, confluyen en la literatura emblemática: la retórica piadosa de la época, la propaganda de las órdenes religiosas y la pervivencia de la fantasía y del espíritu medieval¹⁴. Buena expresión de ello es el soneto compuesto por don Miguel de Mañara en su *Discurso de la Verdad* (1671), el cual, en su estrofa final, ha servido para dar título a este trabajo:

"Vive el rico de cuidados anegado,
Vive el pobre en miserias sumergido,
el monarca en lisonjas embebido,
y a tristes penas el pastor atado.
El soldado en los triunfos congojado,
vive el letrado a lo civil unido,
el sabio en providencias oprimido,
Vive el necio sin uso a lo criado.
El religioso vive con prisiones,
en el trabajo boga oficial fuerte,
Y de todos la muerte es acogida.
¿Y qué es morir? -Dejarnos las pasiones.
¡Luego el vivir es una amarga muerte!
¡Luego el morir es una dulce vida!"¹⁵

¹³ "Los jesuitas concibieron el pensamiento sobre la muerte como una fuerte droga contra las pasiones, tal y como lo han hecho los teólogos y los predicadores medievales; por ello la muerte y sus atributos son compañeros diarios del hombre, y sobre todo de los monjes". BIALOSTOCKI, J.: "Arte y vanitas", en BIALOSTOCKI, J.: *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*. Barcelona, 1972. pp. 200. (pp. 185-226); KNIPPING, J. B.: *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands. Heaven and Earth*. I. Netherlands. 1974. pp. 85-92. SEBASTIÁN, S.: *Contra-reforma y Barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*. Madrid. 1985. pp. 93-94.

¹⁴ Los *Specullum Vitae Humanae* pero, sobre todo, los *Ars Moriendi*, texto ilustrado con xilografías en el que se presentaba la imagen de la moral cristiana sobre la muerte y la salvación en ese trance final, entroncan con el espíritu expresado en muchos de los emblemas del siglo XVI y XVII. CHASTEL, A.: "Le Baroque et la mort". *Rettorica e Barocco. Atti dell III Congresso Internazionale de Studi Umanistici. Venezia 1954*. Roma 1955. pp. 36. (pp. 33-46); SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: *Iconografía ...*, op. cit., pp. 402.

¹⁵ MAÑARA, M. DE: *Discurso de la verdad dedicado a la Imperial Majestad de Dios...* Madrid. 1878. pp. 53.

En lo relativo a la expresión léxico-icónica de lo comentado hasta ahora, descubrimos imágenes y textos en los que la muerte aparece de una forma explícita, a través de ese esqueleto limpio y brillante que Ariès califica como *la morte secca*¹⁶, o de un modo implícito, como ocurre en los *Emblemas moralizados* de Soto.

Ripa, por ejemplo, incluye entre las alegorías recogidas en su *Iconología* la dedicada a la *Meditación sobre la Muerte*, a la que describe como una mujer destocada, de indumentaria lúgubre, que descansa su brazo sobre una sepultura, mientras fija su mirada en la cabeza de un muerto que se pinta sobre ésta¹⁷. Dicha idea es la que se recogerá más tarde en la *Idea vita teresianae iconibus symbolicis expressa...* en su grabado 72, titulado *Meditación de la Muerte*, de acuerdo con la descripción de la *Muerte* de Ripa. Es decir, un esqueleto vestido de carmelita, con la cabeza coronada, que oculta su rostro tras una máscara femenina. En sus manos no aparece la espada, que yace en el suelo junto a un casco, en ellas sostiene amenazadora una llama de fuego y un escudo en cuyo campo puede leerse la sentencia de Lucrecio: *DULCIA LINQUEBANT LAMENTIS LUMINA*¹⁸. La espada y el fuego significan que "la Muerte corta y separa lo mortal de lo inmortal mientras abrasa con sus llamas las potencias sensitivas, arrebata el vigor de los sentidos y reduciendo el muerto a humo y a cenizas". Por su parte, el esqueleto es un motivo familiar y popular desde la Baja Edad Media, y la máscara que oculta su rostro nos recuerda a una mascarilla funeraria que, en Ripa, encuentra su explicación al no mostrarse ésta a todos del mismo modo, puesto que a unos los agrada, mientras a otros los disgusta¹⁹. S. Sebastián explica la presencia de la corona diciendo que en ella se resume la idea correspondiente a que lo espiritual supera a la Muerte²⁰.

¹⁶ ARIÈS, PH.: *El hombre ante la muerte*. Madrid. 1984. pp. 273.

¹⁷ RIPA, C.: *Iconología de ... Caballero de San Mauricio y San Lázaro, en la que se describen diversas imágenes...* En Siena. Herederos de Matteo Fiorimi. 1613. (Edición preparada por Juan Barja y Yago Barja. Madrid. II. p. 65).

¹⁸ "Con lamentos dejaban la dulce luz de la vida". Esta sentencia aparece citada en la primera de las descripciones que Ripa hace de la alegoría de la Muerte. RIPA, C.: *Iconología ...*, op. cit., II, pp. 98.

¹⁹ RIPA, C.: *Iconología ...*, op. cit., II, pp. 98-99.

²⁰ SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: "Iconografía de la vida mística teresiana. Homenaje en el Cuarto Centenario". *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*. X, (1982), pp. 33, (pp. 15-68).

Como ya se ha indicado, la meditación sobre la muerte lleva implícita la idea del carácter transitorio de la vida y, por supuesto, la concepción de aquella como la puerta que permite la unión del alma con Cristo²¹. En ese sentido, retomando la interpretación neoplatónica del cuerpo como cárcel del alma, el P. Hugo Hermann, en el *Pia Desideria Emblematis Elegiis et Affectibus...* (Amberes, 1624)²², muestra al alma encarcelada en la caja toráfrica de un esqueleto cuya actitud debe recordarnos la imagen de la Melancolía, lo mismo que la roca sobre la que descansa su brazo o el árbol sin hojas ni frutos que se descubre al fondo²³. Aunque el esqueleto no se refiere directamente a la Muerte, sino a la idea de que el alma será libre del cuerpo a través de la Ésta -"Infelix ego homo! Quis me liberrabit de corpore mortis huius? (Ad Rom. 7)"- la función de la osamenta no deja de ser semejante a que Chastel denomina *Anatomías moralizadas*, en oposición a las *Anatomías Sensibles*, en las que la descripción figurativa de minuciosidad anatómica se acompaña de gestos y posiciones que expresan un sentimiento particular sobre el destino del hombre²⁴.

La explicación "católica" a esa idea neoplatónica la descubrimos en los *Emblemas moralizados* de H. de Soto quien al comentar el emblema dedicado *A la muerte del Marqués de Tarifa*, ilustrada por dos cisnes que flanquean una lira colgada de un ciprés, comenta:

"Verdaderamente que el cuerpo es en cierta forma cárcel del alma lo qual declaró bien Tulio, diciendo: Aquellos que viuen, que de las atadu-

ras de los cuerpos, como de cárcel, bolaron. Y presupone, que la muerte (segun el mismo y otros) es un apartamiéto que haze el alma del cuerpo. Esto de ser el cuerpo cárcel del alma, no se ha de entender, segun la Gentilidad de Platon, que dezia, que antes que el cuerpo era criada el alma; añadiendo, que por pecar la condenaua a la cárcel del cuerpo: y este error se atribuye a Origenes: pero lo que se ha de sentir Catolicamente, en que la llamada cárcel, no es pena, sino modo de reclusion y guarda, y tambien impedimento de la razón: por que el cuerpo que se corrompe, dize la Sabiduria eterna, agrava el alma"²⁵.

Complemento perfecto de este emblema es la reflexión con que Saavedra Fajardo acompaña su empresa 101 -*Futurum Indicat*-. En sus palabras se resume esa visión optimista de la muerte presente en el siglo XVII, como un paréntesis que se cierra sobre la vida, cuando se había abierto con el nacimiento. El autor se interroga, de acuerdo con el *Eclesiastés*, sobre la vida y la muerte y afirma no saber cuál es la hora más feliz, aquella en la que se viene a este mundo o aquella otra en la que se parte de él -"Melior est dies mortis die nativitatis (eccl. 7.2)"-. Y un poco más adelante se pregunta:

"¿Qué es la vida sino un continuo temor de la muerte, sin haber cosa que nos asegure de su duración? Muchas señales pronostican la vecindad de la muerte, pero ninguna hay que nos pueda dar por ciertos términos de la vida. La edad más florida, la disposición más robusta, no son bastantes fiadores de una hora más de salud. El corazón, que sirve de volante al reloj del cuerpo, señala las horas presentes de la vida, pero no las futuras. Y no fue esta incertidumbre desdén, sino favor de la Naturaleza, porque si, como hay tiempo determinado para fabricarse el cuerpo y nacer, le hubiera para deshacerse y morir, viviera el hombre muy insolente a la razón. Y así, no solamente no le dió un instante cierto para alentar, sino le puso en todas las cosas testimonios de la brevedad de la vida. La tierra se la señala en la juventud de sus flores y en las canas de sus mieses. El agua, en la fuga-

²¹ La imagen de la puerta como símbolo de la muerte, como pasadizo de este mundo al siguiente, ha sido analizada por BIALOSCTOKI, J.: "The door of death. The survival of a classical motif in sepulchral art", en Bialostocki, J.: *The message of images. Studies in de history of art*. Vienna. 1988. pp. 14-41.

²² SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: "El *Pia Desideria* de Hugo Hermann y el Santuario de la Virgen de la Victoria: un ensayo de lectura". *Boletín de la Universidad de Málaga*. 2, (1981), pp. 23. (pp. 9-32); Sebastián, S.: *Contra-reforma y...*, op. cit., pp. 71.

²³ Ripa indica que la Melancolía produce en los hombres los mismos efectos que el invierno sobre los árboles y las plantas y que la actitud de éstos, hacia sí mismos y los demás, es dura y estéril lo mismo que una roca. RIPA, C.: *Iconología ...*, op. cit., II, pp. 65.

²⁴ CHASTEL, A.: "Le Baroque et...", op. cit., pp. 43; CAMACHO MARTÍNEZ, R.: "Ciencia y mito en una imagen macabra. La cripta del hospital de San Lázaro de Málaga". *Lecturas de Historia del Arte*. II, (1990), pp. 165. (pp. 159-176).

²⁵ SOTO, H. DE: *Emblemas moralizadas por ..., Contador y Veedor de la casa de Castilla de su Magestad. Dirigidas a Don Francisco Gómez de Sandoual. Duque de Lerma, Marqués de Denia*. En Madrid. Por los herederos de Iuan Iñiguez de Lequerica. 1559. (Edición e introducción de Carmen Bravo-Villasante. Fundación Universitaria Española. Madrid. 1983. pp. 19v.-20v).

cidad de sus corrientes. El aire, en los fuegos que por un instantes enciende y los apaga. Y el cielo, en ese príncipe de la luz, a quien un día mismo se ve en la dorada cuna del oriente y en la confusa tumba del ocaso. Pero si la muerte es el último mal de los males, felicidad es que llegue presto. Cuanto menor intervalo de tiempo se interpone entre la cuna y la tumba, menor es el curso de los trabajos. Por eso Job quisiera haberse trasladado del vientre de su madre al túmulo...”²⁶

II. *El espejo de la muerte* de Carlos Bundeto

En 1700, la casa radicada en Amberes de Jorgio Gallet publicó en castellano el libro titulado *El espejo de la muerte, en que se notan los medios de prepararse para morir, por consideraciones sobre la Cena, la Pasión y la Muerte de Jesu Christo*. Este texto, cuyo origen se encuentra en una publicación de 1673 realizada por Daniel de la Vigne, contaba desde su origen con ilustraciones de Romeyn de Hooghe, supone un modelo fundamental para entender la cultura barroca y los mecanismos aleccionadores de la misma.

A través de cuarenta estampas de gran calidad, con esquemas compositivos semejantes y un complejo aparato iconográfico, se presentan al lector las diferentes actitudes que el moribundo puede adoptar según su confianza en Jesús y los modelos que Éste y la Virgen María nos dieron en el momento de su Pasión.

Mezcla de relato devocional y lección moral-emblemática, Carlos Bundeto²⁷ nos facilita una pauta reveladora y necesaria para su interpretación correcta, dotando al texto de una voz contemporánea que, desde nuestra

perspectiva, permite interpretar correctamente la cultura barroca sobre las postrimerías y la muerte.

El espíritu de la obra queda recogido en el texto que la introduce. En primer lugar el miedo a la muerte²⁸; en segundo como tránsito²⁹; y, en tercer lugar, como camino de preparación³⁰. De ahí que el objeto de la obra sea (Fig. 1):

“La muerte y la manera como se debe preparar el hombre por ella, parecío, que para hazer más útiles los reparos, que les acompañan, sería bien hazerles preceder por el discurso siguiente, que explica la causa de nuestra Muerte; el temor que ella imprime en nuestros espíritus, las razones deste temor, y los remedios con que podemos hazer que cesse”³¹.

También se incluye entre los procesos fundamentales para la preparación para la muerte la fe y la caridad³², la penitencia y el sacramento³³.

Para una explicación más cómoda y práctica se han elegido seis de estas empresas, así

²⁶ SAAVEDRA FAJARDO, D.: *Idea de un príncipe político christiano representada en cien empresas. Dedicada al Príncipe de las Españas Nuestro Señor por...* En Múnaco. En la Imprenta de Nicolao Enrico. 1640. (Ed. de Quintín Aldea Vaquero. Ed. Nacional. Madrid. 1976. pp. 923-925).

²⁷ En la advertencia se dice que “la gloria de la invención es devida a un religioso de la Orden de San Francisco, y una obra tan santa, y tan piadosa sería también un Enigma para la mayor parte de los lectores, si una persona que no tiene menos espíritu que saber, no huviera aplicado sus sentidos á darnos por mayor explicación exacta y especificada en sus circunstancias”. BUNDETO, C.: *El espejo de la muerte, en que se notan los medios de prepararse para morir, por consideraciones sobre la Cena, la Pasión y la Muerte de Jesé Christo...* Amberes. En casa de Jorgio Gallet. MDCC. p. 3.

²⁸ “SEÑORA, si con los sentidos corporales examinamos la naturaleza, hallaremos que esta no inspira en los hombres, sino un horror grande de la muerte, como destrucción”. BUNDETO, C.: *El espejo de la muerte,...*, op. cit., p. 1.

²⁹ “Pero el Alma Cristiana que la considera como la entera destrucción del pecado, el termino de su destierro, y el pasaje a una vida y bienaventurança eterna, donde ha de gozar al que ama, sin temor de jamás perderse...” BUNDETO, C.: *El espejo de la muerte,...*, op. cit., p. 2.

³⁰ “Pues como deste dichoso momento depende la eterna felicidad, es menester que todo el negocio de nuestra salud consista en el cuidado y aparejarnos a este pasaje con piadosas consideraciones, y acciones meritorias, para que nuestra muerte se halle conforme a la muerte de Jesu Christo... Y como la santa vida haze la santa muerte, por donde tenemos de entrar en la posesión deste bien soberano...”. BUNDETO, C.: *El espejo de la muerte,...*, op. cit., p. 2.

³¹ BUNDETO, C.: *El espejo de la muerte,...*, op. cit., p. 4.

³² “De suerte, que nosotros que nos tenemos por ciertos de estar dentro de la verdadera Iglesia, y que tenemos abrazado la verdadera Fé, donde constantemente se professa todas las verdades de la Religión; podemos nos decir la misma cosa a respeto de la Caridad? Ella es en medio desto el alma de la fé, sin ella la Fé es muerta, la salud imposible, la muerte criminal y desgraciada”. BUNDETO, C.: *El espejo de la muerte,...*, op. cit., p. 11.

³³ “Porque aun que el enfermo, que aquí se representa, entre vivo y muerto, sea un justo, o un pecador que llegó a ser justo en su penitencia y por el uso de los S Sacramentos, y que según esto no necesitaba de hazer más que una representación...”. BUNDETO, C.: *El espejo de la muerte,...*, op. cit., p. 13.

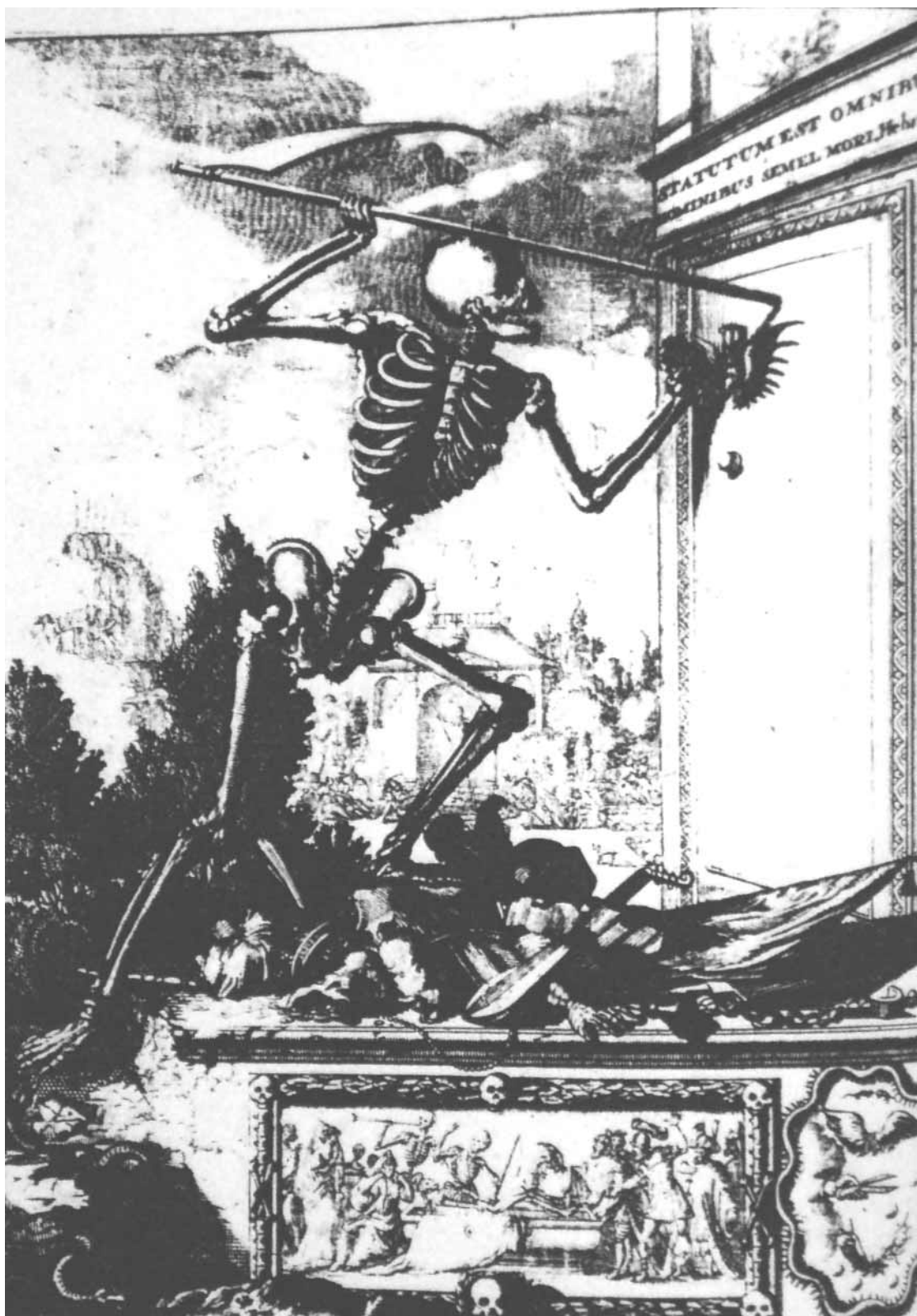


Fig.1 Carlos Bundeto. *El espejo de la muerte.. Alegoría de la muerte.*

como la portada y dos de las alegorías que se incluyen.

En la primera de las estampas se puede ver como el enfermo yace en su lecho, junto con



Fig.2 Carlos Bundeto. *El espejo de la muerte... Misericordia y extremaunción.*

una mesa en la que se pueden ver algunos recipientes con líquido. A los pies de su lecho se encuentran dos franciscanos y un caballero, mientras que en su cabecera aparece un ángel

que señala la imagen del Lavatorio y al fondo se puede ver una estructura arquitectónica presidida por un calvario. La lectura no presenta demasiado problema pues se refiere al acto de

constricción y la revisión de los pecados³⁴ (Fig. 2).

Del mismo modo, la Santa Cena se convierte como fondo de la escena en una reflexión sobre la comunión en el último momento de la vida. Ahora, ante el cuadro de la última cena de Jesús se ha situado un altar con dos cirios y un pequeño calvario, al tiempo que todos los presentes se reúnen en torno al enfermo y el sacerdote que le administra la comunión. A sus pies, arrodillados, se encuentran sus acólitos, la viuda y otros familiares³⁵.

Una tercera imagen nos representa el momento en que el moribundo dicta sus últimas voluntades, del mismo modo que lo expresa San Juan en su evangelio (Jn. XIX, 35). La descripción de la imagen es suficiente para comprenderla:

“El Pintor lo truxo muy bien al proposito en el paralelo que haze aquí con un Notario que forma un Testamento; pues que los Evangelistas fueron como los Notarios del Hijo de Dios a los quales dictó su última voluntad, y su último Testamento, que ellos pusieron por escrito en sus Evangelios; el Notario está assentado entre los dos testigos, el uno es un hombre de espada, y el otro de capa. Los gestos deste dan muestras de su razonamiento sobre las cláusulas del Testamento; y la postura de aquel señala su silencio y atención modesta, en cosas que no son propias de su profesión. El Religioso, está ocupado en persuadir al enfermo, que haga un serio reflexo en la última disposición, en quanto el Notario muestra que halla alguna dificultad en dexar passar el Testamento de una tal forma que ofenderá su consciencia. El Ángel de guarda parece

decir dos cosas; a saber, que el enfermo debe atender a lo que el padre dice, el Notario, y los testigos le representan, y al Testamento del Hijo de Dios...”³⁶

Este último se encuentra resumido en una estampa que desciende del ángulo superior izquierdo en la que San Juan actúa como escribano fiel en el momento de las últimas palabras de Jesús en la Santa Cena.

Con un tono más dramático, la cuarta estampa que presentamos muestra el momento de la extremaunción. Sacerdote y acólito acompañan al moribundo, mientras que sus allegados se arrodillan a los pies de la cama. Es el momento de la aflicción por la muerte cercana, semejante al dolor que sintió Jesús en el huerto de Getsemaní. En ambos casos, el consuelo viene de un ángel que, como ocurrió en la Pasión, conforta al moribundo³⁷.

En una última escena se puede ver como el ángel de la guarda le muestra al moribundo el momento del diálogo entre Jesús y el Buen Ladrón, como ejemplo de la misericordia que el Señor muestra con aquellos que se arrepiente.

Junto a estas escenas, en la obra aparecen tres imágenes que merecen ser comentadas en detalle por su carácter eminentemente alegórico.

La primera de ellas es la portada, en la que la muerte seca, un esqueleto armado de guadaña y un reloj de arena golpea furiosamente contra la puerta cerrada de un panteón, presidido por el texto “STATUTUM EST OMNIBUS. HOMINIBUS SEMEL MORI. Hebr. IX)³⁸. En su avance la muerte pisotea todos los triunfos militares, al tiempo que una serpiente se desliza sobre la roca en la que apoya su pie derecho. Este punto de apoyo no es otro que un sepulcro en el que se puede ver el momento de un sepelio. En su margen derecho se puede ver un emblema cuya configuración

³⁴ “Quando indica alguna apariencia que el fin de la vida se avezina, no se debe deferir un solo punto, esta universal purificación, que se consigue por una confesión general. En el semblante de nuestro enfermo, se puede juzgarse cumple á lo que debe, con una devoción grande. La cara llena de lágrimas, las manos juntas, el cuerpo submisso, la cabeça desnuda y los ojos inclinados á tierra; son en algún modo buenas señales de una buena confesión”. BUNDETO, C.: *El espejo de la muerte,...*, op. cit., p. 36.

³⁵ “Si el pintor pudiera haver representado á nuestros oidos las palabras de nuestro enfermo, que va á recibir el Viático, assi como el representó a nuestros ojos los señales exteriores, que dá de su profunda veneración deste Divino Sacramento, nos le oiriamos decir estas palabras, sacadas de algunos lugares de San Agustín: “Venid, Dios mío, no solo dentro de mi cuerpo, sino también dentro de mi coraçon”. ...”. BUNDETO, C.: *El espejo de la muerte,...*, op. cit., p. 44.

³⁶ BUNDETO, C.: *El espejo de la muerte,...*, op. cit., p. 50.

³⁷ “Dase la Extremaunción al enfermo: No se ve que aparecen aquí Frayles, como no se ha visto también en la octava lámina cuando sele dio el Viático: por razón que no toca á los Frayles el entremeterse en las administraciones que no pertenecen sino a los Curas. La agonía del Hijo de Dios, su rogativa, y la aparición de un Ángel que baja del Cielo para consolarle, no podían más bien colocarse que en este lugar, donde el Pintor, las tiene tan bien representadas en esta pequeña lámina, pues que el enfermo que recibe la Extremaunción se halla cerca en el mismo estado, donde estava Jesu Christo en su agonía”. BUNDETO, C.: *El espejo de la muerte,...*, op. cit., p. 64.

³⁸ “Y así como está decretado que los hombres sólo mueran una vez...” (Heb. IX.27).



Fig.3. Carlos Bundeto. *El espejo de la muerte... Muerte, tiempo y caridad.*

recuerda los modelos de Rollenhagen. Como fondo se contempla la escena de una batalla.

En la segunda de las imágenes, la muerte sale de un sepulcro para acompañar a un cris-

tiano que, a su vez, es llevado de la mano de su ángel de la guarda. En su intento de atraparlo ésta deja a atrás un término, cubierto de maleza y a la figura del tiempo, que es la que

ahora porta la guadaña y el reloj de arena. El panteón donde va entrar el fiel está presidido por la alegoría de la fe y la esperanza, siendo la caridad representada por el sacrificio de Jesús. En su parte superior se puede leer "SPECULUM BONAE MORTIS". (Fig. 3).

Por último, los mismos componentes aparecen en la imagen de un cortejo de moribundos, de diferente condición y estado, que son acompañados por la Esperanza. Esta les señala a Cristo crucificado, mientras que al fondo San Miguel hace huir al diablo y la muerte. En el ángulo superior derecho se puede ver a Dios Padre que también señala hacia su hijo, haciendo válidas las palabras que aparecen en la cartela -"Exemplum ego feci, dedi ita et quaemodum. Ioannis 3" - y en el arranque de la escena -"Inspico et fac secundum exemplor quod tibi in monte monstratum est. Exod. 25"- (Fig. 4).

III. Tradición y pervivencia de una iconografía³⁹

Como ya se ha explicado, el tema fundamental de este libro es el lecho del pecador acompañado en el último trance de su vida.

Este tipo de escenas tiene su origen último en los libros de carácter piadoso y devocional dedicados al *Ars moriendi*. En el texto original el moribundo era un sujeto pasivo asediado por las tentaciones demoníacas -un total de cinco- a las que se le sucedían los cinco buenos consejos dados por el ángel de la guarda; aquellos que permitirían que el alma del difunto acabase en las manos de los ángeles⁴⁰. En estas escenas era frecuente que apareciesen también las representaciones de horribles y grotescos demonios, así como la Santísima Trinidad, la Virgen, los santos y los ángeles⁴¹.

³⁹ *Ars moriendi* es el título de un libro anónimo de carácter devocional, acompañado de xilografías, originario de la región del Alto Reno, muy difundido a lo largo de Europa durante la segunda mitad del siglo XV. En él se representaba el último instante de la vida humana, el momento decisivo desde la perspectiva cristiana. MORI, G., SALS, C.: *Rappresentazioni del Destino. Immagini della vita e della morte dal XV al XIX secolo nelle stampe della Raccolta Bertarelli*. Milán. 2001. p. 210.

⁴⁰ Véase, TURELLI, E.: *Immagini e azione riformatrice: le xilografie degli incunaboli savonaroliani nella Biblioteca Nazionale Braidense*. Florencia. 1985. pp. 210-221.

⁴¹ Cfr. SALS, C.: "L'allegorie della vita e della morte. Immagini a stampa nei secoli XV, XVI, XVII". *Rassegna di Studi e Notizie*. (1993) XVII. pp. 235-267.

En este tipo de representaciones hubo una serie de personajes que se fueron incorporando lentamente. El primero de ellos era la alusión directa a lo macabro, es decir, a la muerte, que supone la introducción de una idea propia del mundo medieval que tuvo su prolongación en la cultura barroca⁴² como era el destino inexorable al que el ser humano está condenado⁴³. El segundo es el confesor, cuyo carácter emotivo, nos introduce de lleno en la ideología contrarreformista desde el momento en que le brinda al fiel la posibilidad de utilizar un arma infalible como la confesión sacramental⁴⁴.

Las transformaciones que sufrió este tema se pueden ver a través de unas sencillas comparaciones con algunos grabados del siglo XV, XVI, XVII y XIX. En todos ellos el tema del *Ars moriendi* se interpreta de un modo ligeramente diferente⁴⁵.

El primer ejemplo es el frontispicio de la *Predica dell'arte del Bene Morire di Girolamo Savonarola*, atribuido a Bartolomeo di Giovanni y fechado hacia 1496⁴⁶. La xilografía presenta una composición sencilla puesto que la muerte, portando una larga guadaña, vuela sobre un paisaje desolado en el que se puede ver a cuatro figuras tiradas en tierra: un

⁴² KNIPPING, J.B.: *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands. Heaven on earth*. I. Nieuwkoop-Leiden. 1974. pp. 84-87; R. de la Flor, F.: *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1590-1680)*. Madrid. 2002. pp. 43-76.

⁴³ "HOMINEM TE ESSE COGITA" No ay cosa más importante al hombre Christiano que conocerse, porque si se conoce, no será sobervio, viendo que es polvo, y ceniza, ni estimará en mucho lo que ay en el mundo viendo que muy presto lo ha de dexar". BORJA, J. DE: *Empresas morales de... Conde de Mayalde, y de Ficallo. Dedicalas a la S.C.R.M. del Rey Don Carlos II. Nuestro Señor*. Bruselas. Por Francisco Foppens. MDCLXXX. (Ed. de Carmen Bravo-Villasante. Fundación Universitaria Española. Madrid. 1981. Empresa 100).

⁴⁴ El confesor aparece por primera vez en la iconografía del *Ars moriendi* en el mundo florentino.

La confesión sacramental, como fórmula a través de la cual el pecador puede redimir sus malas obras y con ello modificar su destino, evitar la condena al fuego eterno, introduce dos factores de reafirmación sacramental fundamentales para la Contrarreforma: la penitencia y la negación de la predestinación. MÂLE, E.: *El Barroco. Arte religioso del siglo XVII. Italia, Francia, España, Flandes*. Madrid. 1985. pp. 88-90.

⁴⁵ En el caso del lienzo que aquí nos ocupa, se puede afirmar que se trata de una de las versiones más completas y complejas de este tipo de iconografía debido al gran número de personajes que participan en la misma.

⁴⁶ Biblioteca Trivulziana. Triv. Inc. D. 102.



Fig.4 Carlos Bundeto. *El espejo de la muerte... Fe, Esperanza y caridad.*

joven, un monarca, un papa y una dama. La filacteria que sostiene en su mano –“EGO

SUM”- nos recuerda que la muerte nos iguala a todos, independientemente de nuestra

condición, de nuestras obras en este mundo⁴⁷.

Mucho más parecido en cuanto a su configuración iconográfica sería la xilografía titulada *Inspiración contra la vanagloria* (1569), obra del monogramista BP. Con una extraordinaria economía de medios, este grabador consigue presentarnos en un espacio reducido el lecho de muerte de un pecador al cual dos ángeles aleccionan sobre su posible destino⁴⁸. Uno de ellos señala hacia el suelo, en dirección al infierno –representado por un dragón de grandes fauces– donde se queman los soberbios; el otro ángel señala hacia el cielo donde se encuentran María, Jesús, Dios Padre y el Espíritu Santo. Junto a todos ellos se puede ver a San Antonio Abad. Por primera vez, en una escena dedicada a la buena muerte, aparecen integrados todos los personajes que se incluyen en el lienzo compostelano, incluso la Virgen María que ocupa una posición semejante a la Santísima Trinidad⁴⁹.

Entre las estampas del siglo XVII que, de un modo u otro, hacen de referencia al *ars moriendi* cabe reseñar dos grabados alegóricos de Philippe Galle correspondientes al sacramento de la unción de los enfermos⁵⁰. En el primero de ellos, en la parte central de la portada, junto con otras imágenes, se puede ver el momento en que un sacerdote, acompañado de

un acólito, le administra a un moribundo la “extremaunción”, cuyo efecto es doble: alivio de la enfermedad y remisión de los pecados. De ahí la asociación con la figura del confesor⁵¹.

En el segundo, Philippe Galle sigue un diseño de Maerten van Heemskerck sobre la *Muerte*. En esta ocasión la novedad radica en la presencia del sacerdote, que sostiene en su mano una candela encendida –la misma que muestra la muerte en el óleo compostelano–, mientras que su acólito se dispone a realizar las correspondientes aspersiones con un hisopo rematado en un manojito de cerdas; a sus pies se encuentra el acetre y otros útiles litúrgicos (Fig. 5).

Cualquiera de estas dos imágenes ilustra el valor que la iglesia católica le concede a la unción de enfermos y a la confesión como parte del sacramento de la penitencia.

Asimismo, como reflejo de esa cultura barroca católica que expresa su confianza en la fe y el arrepentimiento, se puede hablar del grabado de Romeyn de Hooghe –*El moribundo que confía en Cristo*–, incluido en el libro *Spiegel om welt te sterven*, escrito por Daniel de Vigne. En la escena se pueden contemplar algunos personajes ya conocidos: dos frailes que, orando y mostrándole un cuadro con el monograma de Jesús, incitan al pecador a expresar su confianza en la resurrección y salvación gracias al sacrificio de la cruz –cuadro que es sostenido por dos ángeles–; o un ángel custodio que con su mano izquierda señala hacia ese tondo con la crucifixión.

Totalmente diferente es la estampa complementaria –*La agonía del moribundo*–, correspondiente a la misma serie, en la que éste es atormentado por un demonio que intenta arrastrarlo hacia sus dominios mientras el mismo ángel custodio al que se aludía con anterioridad intenta acercarlo al Señor a través de una referencia clara a la pasión de Cristo. El cuadro que sostienen los ángeles en la parte superior de la escena representa el momento en que Jesús es presentado ante Pilatos, es decir, una lección sobre el sacrificio de Cristo, su humildad y la proximidad del juicio; de hecho, en un primer término se puede ver una vela encendida que alude a la brevedad de la existencia⁵².

⁴⁷ PAGNONI, L. (dir.): *Dalla collezione savonaroliana dell'Arioste: la Bibbia di S. Maria degli Angeli. I codici, le edizioni più preziose*. Ferrara. 1998. pp. 92-93; ALBERTI, A.: “126. Frontespizio della *Predica dell'arte del Bene morire di Girolamo Savonarola*”. MORI, G., SALS, CL.: *Rappresentazioni del Destino...*, op. cit., pp. 210-211.

⁴⁸ El tema del moribundo tendrá también cabida en otro lugar: la escalera de la vida humana. Ejemplos como el editado en 1780 por Remondini –*La escalera de la vida del hombre y la escarola de la vida de la mujer*–, así como el de Gaetano Riboldi y el de Jean Basset, presentan el final de esa gráfica ascendente y descendente que es la escala con este motivo. FOGGIA, P.: “120-123. La scala della vita umana”, MORI, G., SALS, CL.: *Rappresentazioni del Destino...*, op. cit., pp. 202-205..

⁴⁹ Cívica Raccolta delle Stampe “A. Bertarelli”. Milán. Vol. F 64.

Como es lógico, algunas de las figuras incluidas en este grabado desempeñan papeles diferentes. Así se podría hablar de un ángel custodio –el situado a los pies de la cabecera– que señala hacia San Antonio Abad, recordándole al pecador cual es el deber de las devociones, o de ángeles de la humildad, en oposición a los condenados por soberbia. ALBERTI, A.: “127. *Ispirazione contro la vanagloria*”. Mori, G., Sals, Cl.: *Rappresentazioni del Destino...*, op. cit., pp. 211-212.

⁵⁰ Sant. 5,14-16.

⁵¹ En cualquiera de los casos aquí presentados se trata de una confesión auricular; aquella que el penitente realiza al oído del sacerdote.

⁵² KNIPPING, J.B.: *Iconography of the Counter...*, op. cit., I, lám. 80, 81.



Fig.5. Ph. Galle. Sacramentum unctionis a partir de un diseño de Maerten van Heemskerck.

Un mayor paralelismo lo encontramos en dos estampas de datación posterior y significado complementario. Las litografías realizadas por Doyen & C^a (Piazza Carignano) en 1841 presentan la *Muerte del pecador* y la *Muerte de justo*⁵³.

En la primera de ellas el cortejo de acompañantes del moribundo está compuesto por horriblos y monstruosos diablos de las más diversas formas que contemplan el sufrimiento de éste y los esfuerzos desplegados por su confesor, a quien secunda el ángel de la guarda. La

escena, planteada como una verdadera *vanitas*⁵⁴, se completa con la aparición de Cristo resucitado que, desde el ángulo superior izquierdo, lo fulmina con un rayo, convirtiéndose a la vez en Cristo juez y Júpiter tonante⁵⁵.

⁵³ Cívica Raccolta delle Stampe "A. Bertarelli". Milán. SP m.49-72; SP m.49-70.

⁵⁴ Entre los objetos de *vanitas* que aparecen en la estampa se pueden destacar: la máscara, la partitura, el laud, los naipes, el dinero, el cofre, la espada o el retrato de una dama. PÉREZ SÁNCHEZ, A.A.: "La *vanitas* de Antonio de Pereda", en *Speculum Humanae Vitae...*, op. cit., pp. 31-35. BRYSSON, N.: *Volver a mirar. Cuatro ensayos sobre la pintura de naturalezas muertas*. Madrid. 2005. pp. 101-142.

⁵⁵ Sobre las relaciones entre iconografía mariana y emblemática, véase: MONTERROSO MONTERO, J.M.: "Mito-

En paralelo se puede observar una figura femenina que se arrodilla implorante ante Jesús⁵⁶ y un demonio que, sosteniendo un libro en sus manos, parece dar cuenta de las obras y actos realizados por el hombre⁵⁷.

La escena contrasta profundamente con la estampa dedicada a la muerte del gusto. Éste aparece en su lecho auxiliado por su confesor y su ángel custodio que, además, lo ayuda a incorporarse con su brazo izquierdo. En torno a él se sitúan dos ángeles -San Gabriel, que en su mano sostiene la balanza en la que se pesan las obras buenas y las malas, y San Miguel⁵⁸- y varios santos entre los que se puede distinguir a San José, San Francisco de Asís, San Felipe o el propio Santiago -identificado por el bordón de peregrino-.

Tan interesante como la referencia a Santiago, sería constatar la presencia de la Virgen María por medio de una estampa de Nuestra Señora del Populo situada en la cabecera del lecho⁵⁹ y del diablo, que se esconde derrotado en el suelo⁶⁰.

Un último ejemplo completaría este repertorio de imágenes relativas al *Ars moriendi*. Se trata del aguafuerte coloreado de Gaetano

Riboldi, datado en el primer tercio del XIX⁶¹, en el que simultáneamente se nos presenta la muerte del gusto y del pecador. El ambiente desolador de la estancia de éste contrasta con la iluminación y alegría de aquél. Su mayor novedad radica en que, junto con el rompimiento de gloria en el que se ve ascender el alma del justo al cielo -donde es recibida por los Santos, los Ángeles, María y la Santísima Trinidad-, se puede observar como el lecho está presidido por un Cristo crucificado y, sobre él, de nuevo una estampa de la Virgen con el Niño⁶².

Ahora bien, quizás el rasgo más sobresaliente se encuentra en las figuras que acompañan al moribundo en su lecho de muerte. Además del confesor y su acólito, se puede ver a un grupo de mujeres que, dependiendo del caso, están abrazando a dos niños, sostienen una cruz, llevan la cabeza velada, muestran un ancla, una clava o, sencillamente, se arrodillan a rezar. Esta sumaria descripción no impide descubrir en estos personajes las alegorías de las virtudes teologales -Fe, Esperanza y Caridad- y las virtudes cardinales -Fortaleza, Prudencia, Justicia y Templanza-⁶³, las mismas que figuran en las alegorías estudiadas⁶⁴.

logía y emblemática en la iconografía mariana”, en *Barroco. Actas II Congresso Internacional*. Porto. 2002. pp. 365-376.

⁵⁶ Caben dos hipótesis para su interpretación: la de María que estaría actuando de intercesora o bien la del alma del pecador que se presenta para su juicio. En este último caso su papel estaría en relación directa con la figura del demonio que aparece a su espalda.

⁵⁷ Se trata de una reinterpretación de un motivo habitual en la iconografía lauretana, el ángel que acompaña a María en su labor de intercesora ante su Hijo. Véase apartado III.

⁵⁸ La razón de esta identificación obedece a la fórmula adoptada en la estampa siguiente, obra de Gaetano Riboldi, donde un mismo ángel sostiene un lirio y la balanza. El hecho de que los dos ángeles se pudieran identificar con San Miguel, invita a suponer que uno de ellos deba asumir la identidad del otro arcángel que se menciona en la Biblia: San Gabriel.

⁵⁹ La puesta en escena desplegada en esta estampa se completa con un rosario, un cilicio y un duro almohadón, para representar la penitencia a la que se somete el justo.

⁶⁰ ALBERTI, A.: “128. La morte del peccatore”, “129. La morte del giusto”, Mori, G., Salsi, Cl.: *Rappresentazioni del Destino...*, op. cit., pp. 212-214.

⁶¹ Civica Raccolta delle Stampe “A. Bertarelli”. Milán. SP m.49-58.

⁶² También se debe subrayar que es la Virgen la que guía al alma y su ángel de la guarda en su ascensión a los cielos.

⁶³ RIPA, C.: *Iconología ...*, op. cit.

⁶⁴ ALBERTI, A.: “130. Ars Moriendi”, MORI, G., SALSII, CL.: *Rappresentazioni del Destino...*, op. cit., p. 214.