

## La muerte arquera cruza el Atlántico

VÍCTOR MÍNGUEZ CORNELLES

Universitar Jaume I (Castellón)

“Laudato sie mi Signore  
per sora nostra morte corporale  
de la quale nullo Homo vivente  
puo escampare”.<sup>1</sup>

### RESUMEN

En la Edad Media europea, y especialmente en los años posteriores a la Peste Negra, se genera la iconografía de la muerte arquera, que con sus dardos imparables amenaza la vida de todos los humanos. Su representación artística tendrá un gran impacto en la cultura jesuítica y barroca, y desde el siglo XVI se proyectará en el arte virreinal americano, en el contexto de las pinturas emblemáticas, las piras funerarias, los jeroglíficos y las *vanitas*. No olvidemos por otra parte que la alegoría de América también se representa armada con arco y flechas. La edición del sorprendente libro de fray Joaquín Bolaños, *La portentosa vida de la muerte* (México, 1792), es el epígono de una construcción simbólica que durante trescientos años estuvo vigente a ambos lados del Atlántico.

**Palabras clave:** Iconografía, muerte, arte, América, exequias.

### ABSTRACT

The iconography of the archer of death, who with his unstoppable arrows threatened the lives of human beings everywhere, emerged in medieval Europe, particularly in the years after the Black Death. The artistic representation of this figure – in emblematic paintings, funeral pyres, hieroglyphics and vanitas — had a major impact on Jesuit and Baroque culture, and influenced American colonial art from the sixteenth century onwards. The allegorical image of America was also armed with bow and arrows. The publication of the surprising book by Fray Joaquin Bolaños, *La portentosa vida de la muerte* [The Astounding Life of Death] (Mexico, 1792), is the epigone of a symbolic construction that was prevalent on both sides of the Atlantic for three hundred years.

**Key words:** Iconography, death, art, America, exequias.

En el aula capitular del convento de San Francisco de Morella, construida entre 1427 y 1442, una pintura al fresco realizada durante el primer cuarto del siglo XV, perdida casi por completo y restaurada recientemente con escaso acierto, nos muestra una peculiar iconografía: una danza macabra junto a un árbol de la vida al que un esqueleto dispara sus flechas. Este fresco gótico es una de las dos únicas representaciones conservadas de esta temática en tierras hispanas –la otra, algo más tardía, se halla en el castillo navarro de Javier (1460-80).<sup>2</sup> Analicémoslo con detalle. A la derecha contemplamos la danza propiamente dicha: un grupo de personas representativas de todas las clases y grupos sociales –un rey, un papa, un obispo, un clérigo, un noble, mujeres, niños, etcétera-, danzan con las manos enlazadas en torno a una tumba en la que contemplamos un primer esqueleto; a la izquierda, otro esqueleto armado con arco y carcaj arroja sus dardos sobre una multitud de personajes situados en la copa de un árbol.<sup>3</sup> Quizá la presencia en Morella de San Vicente Ferrer, entre 1410 y 1414, el brillante predicador dominico en cuyos sermones las referencias a la cercana muerte fueron constantes, explique la representación de la Danza Macabra en esta localidad del Maestrazgo.<sup>4</sup>

Esta pintura morellana viene relacionándose acertadamente con el terrible cataclismo demográfico que supuso la extensión por Europa de la Peste Negra en 1348, y que provocó un gran impacto en la mentalidad de la época, entre otras cosas en la propia valoración social de los conceptos de vida y muerte. Sin embargo, ya hace muchos años que toda una corriente historiográfica de medievalistas defiende que los cambios sobre la consideración de la muerte –evolucionando hacia la valoración de ésta como el fin individual de la existencia– se iniciaron antes de 1348. Contribuyeron varios factores, como por ejemplo la aceptación de la existencia del Purgatorio en torno a 1300, las hambrunas en torno a 1315, o la sobrevaloración del juicio individual al que se enfrenta cada ser humano, aspectos que quedaron patentes en las obras de escritores como Dante, Petrarca o el Arcipreste de Hita.<sup>5</sup> Este cambio de sensibilidad impulsó a los artistas a representar la muerte en todo su horror, frente a la tendencia del siglo XIII de mostrarla con serenidad y dulzura tal como podemos contemplarla en los relieves de numerosas losas sepulcrales, con los difuntos retratados con las manos juntas y los ojos abiertos esperando la gloria celestial.<sup>6</sup> No obstante, la terrible mortandad que supuso la Peste Negra empujó aun más el cambio de sensibilidad, y la sociedad pasó de considerar la muerte vencida –en la que ésta solo era el tránsito a un mundo mejor– a la muerte vencedora –cuando la vida terrenal alcanza una consideración superior a la de tránsito temporal.<sup>7</sup>

2 Víctor Infantes, *Las danzas de la muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII-XVII)*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1997, pp. 341-348. La danza macabra del castillo de Javier se halla ubicada en la capilla del Cristo, y la forman ocho esqueletos acompañados de leyendas latinas y situados en torno a una talla de Cristo crucificado de finales del siglo XV.

3 Santiago Sebastián, *Iconografía medieval*, ETOR, Donostia, 1988, p. 402.

4 F. Ortí Miralles, *Síntesis de la Historia de Morella*, 1974, pp. 83 y 84.

5 Emilio Mitre Fernández, *La muerte vencida. Imágenes e historia en el Occidente Medieval (1200-1348)*, Encuentro, Madrid, 1988, pp. 24-30.

6 Santiago Sebastián, *op. cit.*, p. 397.

7 Emilio Mitre Fernández, *op. cit.*, p. 139.

## DE LA MUERTE DULCE AL HORROR DE LA MUERTE EN LA BAJA EDAD MEDIA

Las danzas de la Muerte o danzas macabras surgen a partir del siglo XIV. Retoman en su origen una tradición oriental ya existente en la Europa del siglo XIII, la *Parábola de los tres muertos y los tres vivos*, síntesis de diversos poemas que, en la transición del XIII al XIV y escritos entre otros por Nicolás de Margival y Baudouin de Condé, relatan el encuentro, presidido por un eremita, de tres nobles y tres esqueletos. En las danzas macabras los protagonistas ya no serán tres caballeros, si no que, como hemos visto en Morella, aparecerán representados todos los grupos sociales, presididos por una representación de la Muerte. Indudablemente, el éxito de las danzas macabras es debido al impacto psicológico causado por la gran plaga de mediados del siglo XIV.

En realidad, la iconografía de la Muerte en la Europa Occidental es anterior a las danzas macabras. Imágenes y textos mortuorios son constantes en el arte y en la literatura desde la llegada del Cristianismo. En el contexto de las imágenes de las Postrimerías –acentuadas por la mentalidad apocalíptica ante la proximidad del año 1000–, la Muerte es uno de los cuatro jinetes descritos en el último capítulo de *La Biblia* cuando se abre el libro de los siete sellos. Pero efectivamente es la Peste Negra que arrasa Europa la que provoca la multiplicación de representaciones de esqueletos, integrados habitualmente en Triunfos o Danzas. Según Jan Bialostocki, la primera representación del Triunfo de la Muerte data del mismo año en que empieza la gran peste, 1348, y es obra del pintor sienés Pietro Lorenzetti, que actualiza la leyenda medieval de los tres muertos y los tres vivos (Pinacoteca de Siena). Poco después Francesco Traini estableció en los frescos del camposanto de Pisa un modelo que sintetizaba el Triunfo de la Muerte con su representación apocalíptica.<sup>8</sup>

Si como ya he dicho hasta el siglo XIII los artistas representaban con dulzura en las losas sepulcrales la muerte del cuerpo, a partir de este momento –en una estrategia apoyada por las órdenes mendicantes– y tras la debacle demográfica que supuso en Europa la expansión de la peste, ésta será mostrada sin tapujos: huesos y descomposición. Triunfos, danzas macabras y *Ars Moriendi* multiplican la presencia de la Muerte en la plástica tardomedieval y el primer Renacimiento.<sup>9</sup> Así por ejemplo, en el *Trionfo della Morte* del Palazzo Sclafani de Palermo, pintado en 1446, el esqueleto dispara sus flechas mientras galopa sobre un caballo escuálido abatiendo indiscriminadamente a reyes, papas, obispos, frailes y caballeros (Galleria regionale di Palazzo Abbatellis, Palermo), y en los frescos externos del *Oratorio dei disciplini* de Clusone (Bérgamo) pintados en 1485 por un artista local, Giacomo Borlone de Buschis, podemos contemplar una danza macabra presidida por un triunfo de la muerte, siendo omnipresente el esqueleto.<sup>10</sup> La iconografía de danzas

8 Jan Bialostocki, *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*, Barral, 1973, pp. 189-190.

9 Santiago Sebastián, *op. cit.*, pp. 369-406.

10 Sobre las danzas de la muerte véase J.J. Saugnieux, *Lex danses macabres de France et d'Espagne et leurs prolongements littéraires*, París, 1972.

de esqueletos se prolongará en el tiempo durante dos siglos más. Niklaus Manuel Deutsh pintará en los inicios del siglo XVI una en el cementerio de los dominicos de Berna –destruida en 1660–, que a su vez inspiró otra realizada en acuarela por Albrecht Kauw en 1649 (Bernisches Historisches Museum).<sup>11</sup>

También en la literatura proliferarán las danzas macabras a manera de poemas o representaciones teatrales editadas. La mas antigua conocida es la *Danse macabre*, escrita en Francia a mediados del siglo XIV y editada en 1485. Inspirándose en está, aparecerá en Castilla a finales del siglo XIV la *Dança general de la muerte*. Todas las danzas parecen proceder de la tradición cultural franciscana, y en ellas se narra la muerte individual e imprevista que acontece a todos, y se plasma la idea de la Muerte como soberana del género humano.<sup>12</sup> Como ya he recordado, su proyección en el arte hispano es mínima, aunque podemos intuir que muchos conjuntos debieron perderse, pues de alguno tenemos noticias documentales.

Otro soporte artístico y literario del arte macabro durante la Baja Edad Media son los Libros de Horas, manuales escritos o impresos pensados para la meditación o rezo privado, realizados durante los siglos XIV y XV, expresión de la *devotio moderna* que se extiende por Europa. En sus miniaturas abundan las representaciones macabras.<sup>13</sup> En algunos de ellos aparece representado el esqueleto sosteniendo una flecha, como en el *Libro de Horas al uso de Bourges* (hacia 1475, Ms. W.214, Walters Art Gallery), en el *Devocionario-Libro de Horas* (mediados del siglo XV, Real Biblioteca de El Escorial, Ms. d.IV.13.) o en el *Libro de Horas de Nuestra Señora con muchos oficios y oraciones impresas en París* (Real Biblioteca de El Escorial, 107-VIII-2): en este último podemos contemplar a la Muerte amenazando con una flecha al emperador y con una guadaña al pontífice.<sup>14</sup>

## LA MUERTE SERENA HUMANISTA Y EL REALISMO FLAMENCO

La llegada de la cultura humanista atemperará de nuevo el *pathos* medieval, y eliminará temporalmente de las tumbas los elementos terroríficos sustituyéndolos por una serenidad clásica fruto de la recuperación de la concepción pagana de la muerte.<sup>15</sup> Emile Mâle cita como ejemplos de esta visión amable del fin de la existencia propia del Quattrocento las tumbas romanas del cardenal Sclafenati y del obispo Ottaviano Fornari en

11 Alda Teodorani, “Las danzas macabras de Berna”, *FMR*, 9, 2005, pp. 70-94.

12 Mario Genero, “Elementos franciscanos en las Danzas de la Muerte”, *Thesaurus, Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, tomo XXIX, 1974, n. 1, pp. 181-185. Citado por María Isabel Terán Elizondo en *Los recursos de la persuasión. La Portentosa vida de la Muerte de fray Joaquín Bolaños*, El Colegio de Michoacán, México, 1997, pp. 168-169.

13 María José Rodríguez Astudillo, “Los Libros de Horas: algunos ejemplos de representaciones macabras”, *Boletín Museo e Instituto Camón Aznar*, 107, 2011, pp. 249-279.

14 Todos los libros de horas citados han sido estudiados por María José Rodríguez Astudillo en *op. cit.*

15 Santiago Sebastián, *Contrarreforma y barroco*, Alianza, Madrid, 1981, p. 93.

el claustro de Sant'Agostino, caracterizadas por el decoro y la gracia, y donde la muerte se interpreta como un merecido reposo.<sup>16</sup> Las tumbas que Miguel Ángel esculpe para Lorenzo y Juliano de Médicis en la Sacristía Nueva de la Basílica florentina de San Lorenzo (1524-34) cautivan por su belleza y elegancia, sin incorporar ninguna concesión lúgubre o morbosa al fin de los días. Otra cosa es la pintura nórdica, que mantiene viva las representaciones macabras de raíz medieval en pleno siglo XVI, acentuando en ellas el combate físico y dialéctico entre la Muerte y los humanos, tal como podemos ver en *El Triunfo de la Muerte* (1560-64, Museo del Prado) pintado por Pieter Brueghel “El Viejo”, o determinadas composiciones de Alberto Durero, como las estampas *El paseo* (1498) y *El caballero, la Muerte y el Diablo* (1513). No deja de ser sorprendente que en estas composiciones la Muerte no exhiba el arco y las flechas, especialmente en la pintura de Brueghel, donde un inmenso ejército de esqueletos ataca a la humanidad con todo tipo de armas excepto con dardos.

## LA CONTRARREFORMA Y EL REGRESO AL HORROR MACABRO

Un siglo después sin embargo, y ahora sí en Italia, se produce otro impulso evidente en el tratamiento dramático de las representaciones mortuorias. Si durante el Renacimiento italiano las tumbas se caracterizan por expresar paz y serenidad, a partir de 1570 –tras el concilio de Trento–, y tal como detectaron Emile Mâle y Santiago Sebastián, recuperan el discurso terrorífico con una estética prebarroca, influidos mentores y artistas probablemente por los *Ejercicios Espirituales* del jesuita San Ignacio de Loyola. También por sus comentaristas, como el vallisoletano Luis de la Puente, que dedica una parte de su obra *Meditaciones Espirituales* a las “Meditaciones de Nuestras Postrimerías”. Como explica Santiago Sebastián, a partir de este momento no habrá guía espiritual sin referencias a cementerios, osarios y gusanos, pues para los jesuitas la imagen de la muerte es “el más eficaz antídoto contra la vanidad del mundo”, y el propio general de la Orden San Francisco de Borja tuvo ocasión de comprobarlo cuando abrió el féretro de la hermosa emperatriz Isabel de Portugal y descubrió su inevitable descomposición física, escena que podemos ver por ejemplo en el lienzo que Francisco Rizi pintará para la iglesia madrileña del Colegio Imperial en 1658.<sup>17</sup>

Fruto de esta nueva cultura luctuosa barroca, entre los elementos iconográficos que invaden las arquitecturas fúnebres, efímeras y permanentes, destaca otra vez la figura espantosa y terrible del esqueleto, ahora perfectamente conocido en su apariencia por los artistas gracias a la práctica médica de la disección de cadáveres, y a los atlas anatómicos impresos en el Renacimiento y editados con hermosas ilustraciones científicas, como el *Epitome* de Andreas Vesalio (Basilea, 1545). A partir de este momento encontramos al

16 Emile Mâle, *El Barroco. El arte religioso del siglo XVII*, Encuentro, Madrid, 1985, pp. 187-188.

17 Emile Mâle, *op. cit.*, pp. 188-199. Santiago Sebastián, *Contrarreforma y barroco*, pp. 93 y 94.

esqueleto repetidamente en capillas y catedrales, tumbas y catafalcos, en toda Europa, con representaciones tan brillantes y efectistas como los esqueletos funerarios ya barrocos que Bernini esculpió para las tumbas de los papas Urbano VIII y Alejandro VII: el primero se yergue desde la tumba; el segundo surge de improviso (Basilica de San Pedro, Roma, 1628-47 y 1672-78 respectivamente). Y con ejemplos hispanos tan notables como la temprana escultura en madera policromada de la Muerte, vestida con sudario y portando la trompeta, realizada por el escultor flamenco Gil de Ronza en 1522 para la capilla funeraria del deán don Diego Velázquez de Cepeda en el convento de San Francisco de Zamora (Museo Nacional Colegio San Gregorio, Valladolid); o el esqueleto ya barroco armado de guadaña que amenaza el *Árbol de la Vida* pintado por Ignacio de Ríos en 1653 para la capilla de la Concepción de la Catedral de Segovia; o los esqueletos pintado por Valdés Leal en los jeroglíficos de las Postrimerías –*Finis Gloriam Mundi* e *In Ictu Oculi*– para el Hospital de la Santa Caridad por encargo de Miguel de Mañara (Sevilla, 1671-72); o el asombroso osario de la cripta del Santuario de la Victoria en Málaga.<sup>18</sup>

## LA MUERTE VIAJA EN NAVÍO

La tendencia a representar a la Muerte de manera descarnada y terrible mediante esqueletos cruzará el Atlántico en los navíos españoles. La visualización de la Muerte es un



Figura 1. Cesare Ripa, alegoría de América.

tema riquísimo en la iconografía americana durante todo el período virreinal,<sup>19</sup> cuyo éxito solo se explica porque supo entroncar con la propia tradición macabra precolombina. Si la cultura del Barroco contrarreformista, exportada por los españoles al Nuevo Mundo, tenía en la reflexión sobre la muerte una de sus líneas directrices esenciales como pone de relieve la poesía, el teatro y la plástica del Siglo de Oro hispano, su traslación a América encontró una gran receptividad por parte de la mayoritaria población indígena y mestiza. Las culturas prehispánicas acostumbraban a representar a la Muerte por medio de cráneos

18 Véase Rosario Camacho Martínez, *La emblemática y la mística en el Santuario de la Victoria en Málaga*, Cuadernos de Arte de la Fundación Universitaria, Madrid, 1986.

19 La más sólida reflexión sobre la presencia de la Muerte en el arte virreinal –aunque centrada en Chile– la encontramos en el estudio de Isabel Cruz de Amenábar, *La Muerte. Transfiguración de la Vida*, Universidad Católica de Chile, 1988. Entre octubre y noviembre de 2008 permaneció abierta en el Museo Nacional de Arte de México una exposición titulada *La muerte. El espejo que no te engaña*. En el marco de esta exposición se presentó el libro de Mercurio López Casillas, *La muerte en el impreso mexicano*, Editorial RM, 2008.

y tibias, tal como las podemos ver en los altares de Tenochtitlan, Tlatelolco o Calixtlahuaca. De aquí pasaron transmutadas en calaveras adámicas al pie de las cruces cristianas y a los calvarios.<sup>20</sup> No supuso por lo tanto ninguna dificultad integrar el esqueleto en el discurso visual y estético de las comunidades nativas del período virreinal. Hay que advertir no obstante, como ya señaló Teresa Gisbert, que las representaciones artísticas fúnebres que incorporan al estrato social indígena durante la colonia son sin embargo escasas, predominando siempre en las imágenes luctuosas figuras de españoles o criollos, en composiciones que se limitan a reproducir la visión europea de la muerte.<sup>21</sup>

A las culturas funerarias prehispánicas se añadió a partir del siglo XVI la religión cristiana, una religión que adora a un Dios que agoniza en la cruz, y que tiene a su vez como hemos visto, y desde el período medieval, una larguísima tradición iconográfica de representaciones artísticas mortuorias. Facilitado por esta sincronía entre la tradición nativa prehispánica y la cristiana exportada desde Europa, el tránsito a la otra vida de las autoridades españolas y de los miembros de las elites indígenas y criollas durante la colonia se convirtió en un acontecimiento social en el que se dieron cita intensamente las artes, la literatura, los ritos y las creencias.<sup>22</sup>

En América los temas luctuosos son variadísimos: crucifixiones y piedad, la buena muerte, martirios y ejecuciones, entierros y enterramientos, visiones de postrimerías, el culto a los muertos, retratos mortuorios y de difuntos, velatorios, pudrideros, resurrecciones, etcétera. Todos estos temas y muchos otros tienen su reflejo en el arte hispanoamericano. Sirvan de ejemplo el *Retrato fúnebre de Don José de Escandón, Conde de Sierra Gorda*, pintado por Andrés de Islas (ca. 1770, Museo Regional de Querétaro),

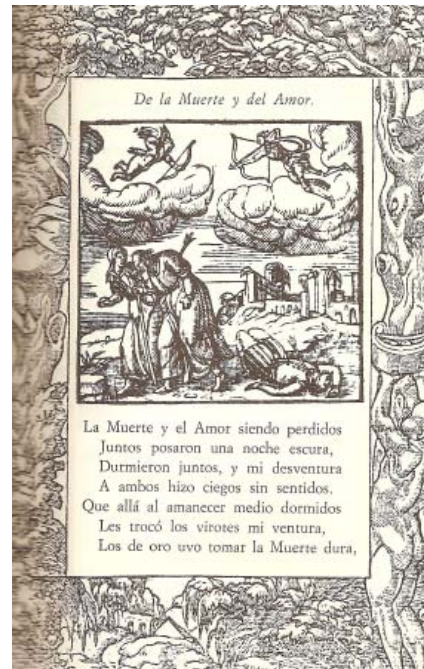


Figura 2. Andrea Alciato, emblema CLIV, *De morte et amore*.

- 20 Gonzalo Obregón, "Representación de la muerte en el arte colonial", *Artes de México*, 145, XVIII, México, 37.
- 21 Teresa Gisbert, *El paraíso de los pájaros parlantes. La imagen del otro en la cultura andina*, Plural, Bolivia, 1999, pp. 211-212.
- 22 Una interesante aportación respecto a la actitud de la nobleza novohispana ante la muerte en el tránsito de la colonia a la nación independiente es el libro de Verónica Zárate Toscano, *Los nobles ante la muerte en México. Actitudes, ceremonias y memoria (1750-1850)*, El Colegio de México, Instituto Mora, México, 2000.



Figura 3. Anónimo, *La muerte arquera*, siglo XVIII, Pinacoteca del Templo de la Compañía de Jesús, Guanajuato.

a partir de 1352. El mural poblano que muestra este triunfo exhibe un carro tirado por cabras, que avanza pisoteando figuras humanas, conducido por el esqueleto armado con la guadaña. Viajan en él tres figuras femeninas, representación de las Parcas, Cloto, Lákesis y Atropos.<sup>24</sup> Como explicó José Miguel Morales Folguera,<sup>25</sup> los modelos son, probablemente, grabados europeos petrarquistas, como la xilografía impresa en Florencia en 1488,<sup>26</sup> o series como la hispana de 1512, la realizada por el flamenco Philip Galle (Amberes, 1560-1612) o la que hizo el alemán Matthäus Greuter (1596).

el *Pudridero* anónimo (siglo XVIII, Pinacoteca del Templo de la Profesa, México D.F.), o el *Entierro de indios* pintado por el círculo de José Rodríguez Juárez (1720, Museo de América, Madrid). Pero el tema más elocuente, aleccionador e insistente es el mismísimo retrato de la Muerte, representado a través del esqueleto. Ya en el siglo XVI la muerte con guadaña o la muerte arquera invade las pinturas murales de los conventos novohispanos, como el de Malinalco (estado de México) y el de Huatlahuca (sierra de Puebla),<sup>23</sup> y a partir de este momento su presencia es constante en el arte iberoamericano. Un buen ejemplo del temprano éxito de la imagen de la Muerte en el arte virreinal es la representación del Triunfo de la Muerte pintada a finales del siglo XVI en una de las paredes de la Casa del Deán, Don Tomás de la Plaza, en Puebla (1580), e inspirada en la que con la misma denominación aparece en *Los Triunfos* de Petrarca, obra escrita

23 Santiago Sebastián, *Iconografía e iconología del arte novohispano*, Azabache, Italia, 1992, p. 81.

24 La bibliografía sobre las pinturas de la Casa del Deán es abundante. Destacan los siguientes trabajos: Francisco de la Maza, *La mitología clásica en el arte colonial de México*, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 1968; Erwin Walter Palm, "El sincretismo emblemático de los Triunfos de la Casa del Deán de Puebla", en *Retablo barroco en memoria de Francisco de la Maza*, México, 1974, pp. 11-18; Santiago Sebastián, *Iconografía e iconología del arte novohispano*, pp. 107-112; Helga von Kuegelgen, "Aspectos iconológicos en los murales de la Casa del Deán de Puebla", en *Proyecto Puebla-Tlaxcala*, Fundación Alemana para la Investigación Científica, Puebla, pp. 207-224; José Miguel Morales Folguera, "La casa del Deán en Puebla, México", en Antonio Bernat Vistarini y John T. Cull (eds.), *Los días del Alción. Emblemas, literatura y Arte del Siglo de Oro*, Universitat de les Illes Balears, España, 2002, pp. 443-458.

25 José Miguel Morales Folguera, *op. cit.*, pp. 446-448.

26 Adolfo Venturi, "Les triomphes de Petrarque dans l'art representatif", *La Revue de l'art ancien et moderne*, 1906, t. XX-2, París, pp. 81-93 y 209-211.



## FLECHAS AMERICANAS

De entre las distintas iconografías de muertes representadas en la plástica americana virreinal –el esqueleto conduciendo el carro, amenazando con la guadaña, haciendo sonar la campana, talando el árbol de la vida, yaciendo en el osario, etcétera—<sup>27</sup> me parece especialmente interesante la Muerte arquera. Es decir, el esqueleto armado de arco y flechas, y en ocasiones portando un carcaj. Este trasunto macabro de Cupido, proviene, como las otras iconografías del esqueleto, de la tradición europea, y aunque su origen es medieval fue barnizado por el humanismo renacentista, como veremos a continuación. Pero independientemente de tipo de esqueleto que nos encontremos en cada obra de arte iberoamericana, el discurso que subyace en la imagen es siempre el mismo: la vida es fugaz, nadie se salva de la muerte y el tiempo del arrepentimiento se acaba. Estos pensamientos jesuíticos y barrocos se refuerzan plásticamente por medio de atributos específicos que acompañan al esqueleto y que fueron sin duda de gran eficacia visual para que el mensaje llegara a la sociedad colonial: espejos, relojes, pompas de jabón, flores marchitas, velas apagadas, y por supuesto, los mencionados arcos y flechas.

A la hora de determinar las razones del éxito de la expansión de la muerte arquera en América hay que recordar una cuestión: la alegoría de este continente, representada miles de veces en esculturas, pinturas, grabados, mapas, comedias, emblemas, jeroglíficos y decoraciones festivas en todas las ciudades iberoamericanas, exhibe como atributos iconográficos más relevantes el tocado de plumas, la desnudez, el caimán, y significativamente, el arco, el carcaj y las flechas. Así fue codificada por Cesare Ripa en su celeberrimo libro *Iconología* (edición *princeps*, Roma, 1593): “con la izquierda ha de sostener un arco, y una flecha en la diestra, poniéndosele al costado una bolsa o carcaj bien provista de flechas, así como bajo sus pies una cabeza humana traspasada por alguna de las saetas”.<sup>28</sup> Ripa explica que a diferencia de las otras tres partes del mundo y como es lógico, de América no ha encontrado referencias en los clásicos, y por lo tanto su propuesta se basa en la información que ha tenido consultando a historiadores contemporáneos, como el padre Girolamo Gigli, Ferrante González, Botero y Fausto Rughese da Montepulciano. En base a sus noticias incorpora como atributos el arco y las flechas porque “son las armas que emplean de continuo, tanto hombres como mujeres, en la mayor parte de sus tierras y regiones”.<sup>29</sup> Indudablemente, la gran proyección de la imagen alegórica de América en el arte y el teatro virreinal durante los siglos XVII y XVIII, armada con arco y flechas, reforzó la contraimagen de la Muerte sosteniendo idénticas armas: ambas representaciones fueron construcciones iconográficas paralelas y de origen europeo, pero que se retroali-

27 Otras iconografías americanas de la Muerte he tenido ocasión de analizarlas en Víctor Mínguez, “Sombras e imágenes de la muerte en la América virreinal: arte y emblemática fúnebre”, en *Antropología de la Muerte. Identidad, creencias y ritual*, Museo de América, en prensa. En aquella ocasión ya realicé algunas reflexiones en torno a la Muerte arquera, que ahora reproduzco de nuevo ampliadas.

28 Cesare Ripa, *Iconología*, Akal, Madrid, 1987, tomo II, p. 108.

29 Cesare Ripa, *op. cit.*, tomo II, p. 109.

mentaron sin dificultad al compartir incluso los mismos escenarios, como fue por ejemplo el arte festivo barroco, en cuyas arquitecturas efímeras de carácter luctuoso –catafalcos, túmulos y piras– descubrimos juntas, pintadas o esculpidas, ambas figuras arqueras.<sup>30</sup>

## LA MUERTE ARQUERA Y EL EMPERADOR

Precisamente la muerte arquera se materializa en el Nuevo Mundo en una arquitectura funeraria construida con ocasión de las exequias del emperador Carlos V en la capital de la Nueva España. En su túmulo levantado en la ciudad de México, el esqueleto armado con arco y flechas apareció representado en los jeroglíficos y esculturas que lo adornaron, si bien la presencia en el remate del túmulo de un gran esqueleto arrojando sus dardos no está exenta de confusión a tenor de los distintos testimonios documentales y gráficos.

Ya el catafalco imperial levantado en la iglesia del convento de San Benito de Valladolid por el arquitecto Francisco de Salamanca para las exequias de la Corte y conocido por la crónica de Juan Calvete de Estrella, *El túmulo Imperial adornado de Historias y Letreros y Epitaphios en prosa y verso latino* (Francisco Fernández de Córdoba, Valladolid, 1559), incorporó diversas esculturas efímeras de la Muerte, y en varias de ellas aparecía armada con dardos amenazadores. El túmulo imperial mexicano lo conocemos gracias a la crónica de Cervantes de Salazar, *Tvmvlo imperial de la gran ciudad de Mexico* (Antonio de Espinosa, México, 1560), precisamente la primera relación festiva editada en América. La noticia de la muerte de Carlos V llegó a México en junio de 1559. De allí pasó extraoficialmente a Perú, donde fue conocida un mes después. En México las exequias fueron promovidas por el virrey Luis de Velasco. Además de la descripción del catafalco, la relación de Cervantes incluía una stampa reproduciendo su imagen, que durante mucho tiempo conocimos mutilada pudiendo contemplar solo el primer cuerpo, en planta y en alzado. Toussaint, a partir de la descripción de Cervantes de Salazar, realizó una reconstrucción gráfica del segundo cuerpo, que fue reproducida insistentemente por todos los investigadores en sus publicaciones hasta convertirse en la imagen oficial y pretendidamente exacta del túmulo. María Adelaida Allo Manero aportó hace algunos años la stampa original del túmulo imperial mexicano.<sup>31</sup>

Puesto que en 1559 todavía no se había iniciado en la ciudad de México la construcción de la catedral renacentista, y dado que la pequeña iglesia gótica que se usaba para tal fin no podía contener el gran túmulo imperial, el lugar escogido para las exequias de

30 Respecto al proceso de recepción y aceptación de la imagen alegórica de América véanse los estudios de Miguel Zugasti, *La alegoría de América en el barroco hispánico: del arte efímero al teatro*, Pre-textos, Valencia, 2005, y “América y otras alegorías indianas en el ámbito colonial del siglo XVII: del arte efímero al teatro”, en Karl Kohut y Sonia V. Rose (eds.), *La formación de la cultura virreinal II. El siglo XVII*, Vervuert-Iberoamericana, Frankfurt-Madrid, pp. 289-331.

31 Adita Allo, “Exequias del emperador Carlos V en la Monarquía Hispana”, en María José Redondo Cantera y Miguel Ángel Zalama (eds.), *Carlos V y las Artes. Promoción artística y familia imperial*, Valladolid, Junta de Castilla y León y Universidad, 2000, p. 280.

Carlos V fue la capilla de San José de los Naturales en el atrio del convento de San Francisco, amplio espacio usado por la Inquisición para celebrar autos de fe. El constructor de la pira fúnebre fue el arquitecto vizcaíno Claudio de Arciniega (1527-1593), maestro mayor de las obras de México y arquitecto tracista de la catedral de la capital de la Nueva España.<sup>32</sup> Los trabajos se prolongaron a lo largo de tres meses. No podemos determinar si –como parece– este fue el primer catafalco que realizó Arciniega, pero si conocemos bastante bien su trayectoria artística previa: estuvo activo anteriormente en España como escultor y entallador en el Alcázar Real de Madrid y en el Colegio de San Ildefonso de la Universidad de Alcalá de Henares, y fue autor de diversos retablos, hoy desaparecidos, en pueblos de las provincias de Madrid y Guadalajara. En 1553 lo encontramos en Sevilla, en 1554 en Puebla –donde al año siguiente informó sobre la catedral de esta ciudad y donde lo conoció el virrey Velasco– y en 1559 en la ciudad de México. Todo indica que la construcción del túmulo imperial fue la gran oportunidad profesional que se le abrió en la capital de la Nueva España, oportunidad que supo aprovechar, y es muy posible que el éxito que alcanzó el túmulo imperial contribuyera a que Arciniega fuera nombrado arquitecto de la catedral, cuya traza realizó en 1567. Otra intervención suya en la ciudad de México fue la construcción del edificio de La Caja de la ciudad. Además propuso la ejecución de la galería de Nochistongo.

Como ya he tenido ocasión de destacar en otro lugar,<sup>33</sup> el túmulo carolino de Arciniega es una arquitectura efímera de gran interés, que revela la temprana penetración de la cultura renacentista en la Nueva España. También su programa iconográfico resulta sorprendentemente moderno, y aunque la estampa del catafalco se limita a mostrar sus elementos estructurales, conocemos los motivos parlantes porque aparecen descritos en la relación de exequias. Por otra parte, Francisco de la Maza aportó un fragmento del Códice Tlaltelolco en el que se reproduce el túmulo imperial con gran simplicidad: descubrimos

---

32 La bibliografía sobre el túmulo imperial de México es numerosa, aunque en gran medida ha sido producida por un mismo autor, Santiago Sebastián. Véanse sus diversas aproximaciones a este catafalco en los siguientes trabajos: *El programa simbólico del túmulo de Carlos V en Méjico*, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 1977; *Arte iberoamericano desde la colonización a la independencia*, Espasa Calpe, 1985, pp. 238-241; *Iconografía e iconología del arte novohispano*, pp. 139-142. Además de las aportaciones de Santiago Sebastián, son interesantes también los dos estudios de Francisco de la Maza: *Las piras funerarias en la historia y en el arte de México*, Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 1946, pp. 29-40, y *La mitología clásica en el arte colonial de México*, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 1968, pp. 23-30. Son también importantes las aportaciones de José Miguel Morales Folguera, *Cultura simbólica y arte efímero en Nueva España*, Junta de Andalucía, España, 1991, pp. 191-198, y Victoria Soto Caba, *Catafalcos reales del Barroco Español. Un estudio de arquitectura efímera*, UNED, Madrid, 1991, pp. 94-101. Finalmente también yo me he ocupado del túmulo imperial en *Los reyes distantes. Imágenes del poder en el México virreinal*, Universitat Jaume I, Castellón, 1995, y en “Túmulo de Carlos V en la ciudad de México”, ficha 49 del catálogo *Los siglos de Oro en los Virreinos de América. 1550-1700*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999.

33 Víctor Mínguez, “Túmulo de Carlos V...”, pp. 253-255. Reproduzco en gran medida este texto a la hora de referirme al túmulo imperial.

dos columnas clásicas sosteniendo un entablamento y un frontón; en el primer cuerpo aparece precisamente la muerte arquera, en el segundo el escudo bicéfalo.<sup>34</sup> Esta muerte arquera no aparece sin embargo en el grabado del túmulo recientemente encontrado por María Adelaida Allo, que en cambio muestra como remate del túmulo un crucifijo. Quizá el esqueleto que vislumbramos en el códice Tlaltelolco esté representando alguno de los jeroglíficos que adornaban el catafalco, pues en cuatro de ellos sabemos que aparecía pintada la Muerte. Hubo asimismo muertes expuestas entre los adornos de los paños negros que cubrían la capilla. También sabemos gracias a la crónica de Cervantes de Salazar, que en los pedestales del segundo cuerpo se situaron cuatro muertes de bulto redondo. Es más, pese a que el grabado oficial muestra como he mencionado un crucifijo en el remate, según Cervantes en realidad había en este lugar otra muerte de bulto, cubierta con la corona imperial. Al margen de que podamos saber algún día cual fue el verdadero remate del túmulo imperial, y qué muerte representa el esqueleto del códice Tlaltelolco –alguna de las de los cuatro jeroglíficos, de las cuatro esculturas del segundo cuerpo, o la que pretendidamente remataba la estructura–, podemos observar en el códice que el esqueleto va armado con un arco.

El discurso simbólico del túmulo de Arciniega fue desarrollado por una serie de jeroglíficos diseñados por el propio Cervantes de Salazar –no reproducidos en la crónica pero sí descritos–, quien, conviene recordar, fue discípulo de Luis Vives y catedrático de retórica de la Universidad de México. La importancia de los jeroglíficos del túmulo imperial obedece a dos razones: son los primeros emblemas pintados de los que tenemos constancia en México, y su fuente de inspiración –como ya advirtió Santiago Sebastián– se halla en el *Emblematum Libellus* de Andrea Alciato, el libro que codifica definitivamente la literatura emblemática, cuya edición *princeps* se había publicado veintinueve años antes, y su primera edición en castellano tan solo once. Pues bien, la emblemata de Alciato incluye dos composiciones referidas a la muerte arquera que pudieron ser tal vez el modelo de la que exhibió el túmulo imperial: el emblema CLIV, *De morte et amore*, muestra a un esqueleto y a Cupido disparando desde el cielo y confundiendo sus dardos tras dormir juntos una noche; y el emblema CLV, *In formosam fato praereptam*, representa al esqueleto castigando a Cupido por haber usado inadecuadamente sus flechas al dar muerte a una mujer joven.

Los adornos efímeros no se limitaron al túmulo. La capilla y el patio del convento franciscano fueron cubiertos de paños negros sobre los que se colgaron escudos imperiales, calaveras y velas. Además se construyeron en madera cuarenta altares para que cuatrocientos sacerdotes pudieran officiar misas permanentemente. Este gran teatro mortuario se completó con los numerosos asientos dispuestos para autoridades e invitados. El día señalado, la gran procesión se dirigió hasta la capilla de San José de los Naturales para asistir a las exequias: en primer lugar iban los indígenas portando sus estandartes;

---

34 Francisco de la Maza, *Las piras funerarias...*, pp. 29-39.

en segundo lugar, los clérigos, las órdenes religiosas, obispos y arzobispo; en tercer lugar el pendón de la ciudad, las armas reales y las insignias imperiales, el virrey, oficiales, caballeros, universidad, alcaldes, comerciantes y ciudadanos; en último lugar, soldados de caballería y una guardia de alabarderos. Es decir, toda la sociedad novohispana radicada en la ciudad de México visitó el Túmulo Imperial, y todos pudieron ver la insistente presencia de la muerte en el catafalco a través de numerosos esqueletos y calaveras, y su representación emblemática más moderna: la muerte arquera.

## OSAMENTAS Y FLECHAS VIRREINALES

A partir del precedente establecido por la presencia de esqueleto arquero en el catafalco de Carlos V, va a ser una constante durante los tres siglos siguientes encontrar en toda Hispanoamérica imágenes artísticas fúnebres presididas por esta tétrica figura armada de arco y flechas. Vamos a continuación a detenernos en algunas que consideramos especialmente importantes.

Destaco en primer lugar la pintura anónima *La muerte arquera* (siglo XVIII, Pinacoteca del Templo de la Compañía de Jesús, Guanajuato), en el que un sonriente esqueleto coronado exhibe sus armas –guadaña, arco, flechas y carcaj– frente a un paisaje diurno, asumiendo sin rivales todo el protagonismo de la composición. En su sencillez es el más interesante retrato del esqueleto armado con dardos de toda la pintura virreinal y su interés iconográfico se acrecienta por situarse sobre dos pequeñas escenas enmarcadas que representan la buena y la mala muerte. Explica Salvador Covarrubias Alcocer que la pintura actuó en su momento como puerta de una de las celdas del colegio jesuítico, como prueban el orificio de la cerradura y las señales de las bisagras. En el reverso de la puerta se observan diez pequeñas escenas pintadas al óleo sobre tabla representando escenas de género que evocan por contraste la alegría de vivir –pinturas de cacería, campesinas y de animales–.<sup>35</sup>

Por lo que respecta a la escultura, la mejor representación probablemente de la muerte arquera la encontramos en la capital del virreinato del Perú. Se trata de la escultura procesional tallada en madera realizada por el fraile Baltasar Gavilán (Convento de San Agustín, Lima), que muestra a la Muerte dispuesta a disparar su flecha, y que según nos cuenta Teresa Gisbert tuvo un gran impacto en Lima durante el siglo XVII, llegando a alumbrada María de Santo Domingo a verla en sus revelaciones.<sup>36</sup> Hay que hacer notar que la muerte arquera será omnipresente en los túmulos dieciochescos alzados en los templos de Lima. Sirvan como ejemplo los grabados y dibujos de las piras limeñas del

35 Salvador Covarrubias Alcocer, “La Muerte Arquera y la Alegría de Vivir”, en Rafael Zafra y José Javier Azanza (eds.), *Emblemática trascendente*, Sociedad Española de Emblemática y Universidad de Navarra, Pamplona, 2011, pp. 241-250.

36 Teresa Gisbert, *op. cit.*, p. 207.

arzobispo Pedro Antonio de Barroeta y Angel (1776), Isabel de Farnesio (1768), arzobispo Diego Antonio de Parada (1781), y Carlos III (1789).<sup>37</sup> Estas imágenes limeñas nos muestran en todos los casos una figura similar que se repite y que nos hace pensar en su reutilización, y que según Ricardo Estabridis Cárdenas corresponde a la escultura aterradora tallada por Baltasar Gavilán.<sup>38</sup> Lo cierto es que la presencia constante de la Muerte en los catafalcos virreinales se resolvió habitualmente por medio de un esqueleto armado bien de guadaña, o bien de arco y flechas, y no será solo en Lima donde encontraremos a la Muerte arquera. Pero sí que es verdad que en Lima se representa permanentemente en la menos usual actitud de disparar, lo que parece confirmar la tesis de Estabridis. En otros lugares lo habitual es que el esqueleto sostenga dardos y/o arco con las manos. Es el caso por ejemplo del túmulo de Felipe V en Quito (1748, Archivo General de Indias).



Figura 4. Baltasar Gavilán *La muerte arquera*, Convento de San Agustín, Lima.

También encontramos al esqueleto arquero en una de las joyas indudables de arte macabro virreinal. Me estoy refiriendo al sorprendente conjunto de pequeñas pinturas al óleo sobre madera unidas por goznes, conocido como el políptico de la Muerte o el políptico de Tepetzotlán (Museo Nacional del Virreinato, Tepetzotlán). Se trata de una obra de carácter popular y mano anónima, realizada en La Nueva España en 1775, como podemos leer en una de las pinturas que constituyen el políptico. La misma tabla que nos indica el año de ejecución nos informa de las iniciales del mecenas, M.A.S., un clérigo muerto ese año a la edad de treinta y siete años. La obra consta de seis hojas, midiendo cada una 18 por 12 centímetros.<sup>39</sup> En cuatro de las hojas está presente la Muerte, representada mediante el inevitable esqueleto. Una de ellas muestra un *Ars moriendi*, con la calavera

- 37 El catafalco de Carlos III es en realidad la misma estructura que se empleó para el túmulo de Isabel de Farnesio, con el mismo programa iconográfico, que había pervivido pues se usaba en la catedral limeña como monumento pascual en Semana Santa. Véase Rafael Ramos Sosa, "Los túmulos de Carlos III en Hispanoamérica. México, Lima, Santiago de Chile y Valparaiso", *Cuadernos de Arte Colonial*, 6, 1990, p. 36.
- 38 Ricardo Estabridis Cárdenas, *El grabado en Lima virreinal. Documento histórico y artístico (siglos XVI al XIX)*, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 2002, pp. 264-266.
- 39 Ha sido estudiado por Gonzalo Obregón, *op. cit.*, p. 37, y Santiago Sebastián, principalmente en *El barroco iberoamericano. Mensaje iconográfico*, Encuentro, Madrid, 1990, pp. 261-264.

arquera acechando al moribundo, que aparece acompañado de un ángel, sacerdote, religiosos y familiares, y el demonio bajo la cama. Dos nuevos emblemas y poemas completan la composición. En otra hoja no aparece el esqueleto armado de flechas, sino de guadaña, pero uno de los diversos objetos emblemáticos y fúnebres que la rodean, es una lengua asaetada. Toda la composición constituye una impactante *vanitas*.



Figura 5. Anónimo, *Político de la Muerte*, 1775, Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán.

## ESQUELETOS ARQUEROS Y JEROGLÍFICOS

Junto a los esqueletos tallados en madera y policromados que adornaban los catafalcos efímeros en las ceremonias de exequias, hay que tener presente asimismo a los que fueron pintados en los jeroglíficos que engalanaban tanto la pira como los paños negros que rodeaban el teatro fúnebre en las capillas y templos elegidos para estas ocasiones. Estos esqueletos pintados presentan más variedad iconográfica que los representados por medio de esculturas, pues el soporte plano permitió integrarlos en escenas narrativas más complejas que la simple representación de la figura ósea armada de guadaña o flechas. Las descripciones de multitud de jeroglíficos efímeros no reproducidos en estampas avallan la presencia constante de la imagen de la Muerte en estas composiciones. Yo voy a referirme ahora tan solo a algunos que sí fueron inmortalizados visualmente en grabados y que muestran a la Muerte arquera. Pertenecen todos al virreinato de la Nueva España, pues las imprentas peruanas no reprodujeron nunca en xilografías o calcografías series de jeroglíficos festivos.

Una serie de jeroglíficos novohispanos de gran relevancia simbólica fue la que adornó el túmulo levantado para las exequias de Carlos II en la catedral de México, celebradas los días 26 y 27 de abril. Son jeroglíficos solares, según un programa iconográfico diseñado por los comisarios de honras Juan de Escalante y Mendoza y José de Luna, oido-



Figura 6. Jeroglífico de Carlos II en la catedral de México, 1701.

que se han adueñado del mundo. No solo muere el monarca, sino que una época acaba con él. *Demit nil mihi: sed orbi* (“no me quita nada a mí: sino al mundo”), reza el lema del jeroglífico.

Ya en el siglo XVIII, y por lo que respecta a la presencia de la Muerte en las imágenes emblemáticas, destaca la serie de jeroglíficos novohispanos diseñada para las exequias de Fernando VI en 1762, de nuevo en la catedral de México.<sup>42</sup> Adornó un catafalco de gran empaque arquitectónico, de orden corintio, planta cuadrada y tres cuerpos. Francisco de la

res ambos de la Real Audiencia, centrado en el eclipse solar como imagen de la muerte del monarca.<sup>40</sup> Todo el libro de exequias, escrito por Agustín de Mora, es una alusión continua a la asimilación del monarca fallecido con “el Sol eclipsado”, empezando por el mismo título de la relación fúnebre.<sup>41</sup>

Uno de estos jeroglíficos solares carolinios reproduce, como ya vimos también en el políptico de Tepotztlán, una escena del *Ars moriendi*: recostado en el lecho un Carlos II agónico recibe los últimos auxilios religiosos por parte de frailes dominicos, mientras que la Muerte, transmutada una vez más en esqueleto arquero y oculto tras la cama, se dispone a atravesar al moribundo con su dardo. En el exterior un grupo de personas contempla el eclipse total, las sombras

40 En mi artículo “La muerte del Príncipe...”, di a conocer la estampa que reproduce el catafalco, y que Francisco de la Maza no pudo localizar, por lo que en su estudio sobre las piras mexicanas afirmó que el catafalco nunca fue grabado. El catafalco solar de Carlos II también ha recibido la atención de José Miguel Morales Folguera, véase su trabajo, “Iconografía solar del túmulo de Carlos II en la Catedral de México”, *Boletín de Bellas Artes*, 18, pp. 235-240. Volví a estudiarlo en *Los reyes solares...*

41 Agustín de Mora, *El Sol eclipsado antes de llegar al zenid. Real pyra que encendió à la apagada luz del Rey N. S. D. Carlos II (...)*, México.

42 Conocemos estas honras fúnebres gracias a la crónica anónima titulada *Lagrymas de la Paz, vertidas en las Exequias del Señor D. Fernando de Borbon por excelencia el Justo Monarca, de los que con tan esclarecido nombre ilustraron la Monarchia Española*. En Mexico, en la Imprenta del Real, y mas Antiguo Colegio de San Ildefonso, año de 1762.



Maza lo calificó como “una de las piras barrocas más interesantes del siglo XVIII”.<sup>43</sup> Se pintó de pórvido y jaspe y se iluminó con numerosas luces. Abundaron en la pira los elementos parlantes: alegorías –las cuatro partes del mundo y las cuatro virtudes cardinales–, jeroglíficos, y escudos imperiales y coronas reales. Bajo la bóveda del primer cuerpo se situó la tumba vacía, y sobre ella las insignias del poder. Una estatua de la Paz, sosteniendo una rama de olivo y apoyada sobre una gran corona real, remataba la espectacular arquitectura, y numerosos jeroglíficos expresaban el dolor por el fallecimiento del monarca español, conocido como “El rey pacífico”. Si en otros fallecimientos dieciochescos regios anteriores quienes lloraban eran las alegorías de la Fama o el águila mexicana, ahora es la Paz la que con su llanto preside la ceremonia.

Los elementos iconográficos más interesantes de la pira fueron cuarenta y tres jeroglíficos fúnebres –grabados para el libro de exequias por Antonio Moreno–, que se situaron en el zócalo y en los pedestales de la estructura arquitectónica.<sup>44</sup> Acompañaban a cada una de estas imágenes epigramas latinos u octavas castellanas. En cada *pictura* aparecen fundamentalmente tres personajes: la Paz, la Muerte y el Rey. La Paz está representada alegóricamente por medio de una ninfa; la Muerte, por medio del inevitable esqueleto; Fernando VI, por medio del árbol del olivo. Cada personaje asume una actitud: la Paz muestra su congoja por el fallecimiento del monarca; la Muerte ejecuta su terrible oficio, utilizando como instrumentos sus habituales flechas, hoces y guadañas –el motivo más frecuente muestra precisamente al esqueleto segando el olivo o intentando derribar el templo de la



Figura 7. Jeroglífico de Fernando VI en la catedral de México, 1762.

43 Francisco de la Maza, *Las piras funerarias...*, p. 97.

44 Santiago Sebastián, “Los jeroglíficos del catafalco mexicano de Fernando VI”, *Arte funerario*, Coloquio Internacional de Historia del Arte, vol. I, México, pp. 231-236; José Miguel Morales Folguera, *Cultura simbólica y arte efímero...*, pp. 244-248; Pilar Pedraza, “La muerte rococó. Arte efímero y emblemática en las exequias reales en Nueva España”, conferencia pronunciada en el curso de otoño *Arte efímero hispanoamericano* en la sede sevillana de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Octubre de 1988.

paz; el rey, por su parte, manifiesta metafóricamente su amor a la paz. La muerte arquera la encontramos en dos de estos jeroglíficos fernandinos: en uno intenta vanamente disparar su flecha al Arco Iris, acompañada de la alegoría de la Envidia; en otro amenaza a un olivo al que abraza el león hispano.

En la iglesia de Santa Prisca de Taxco se conserva una pira piramidal de tres cuerpos, cuyos frentes aparecen decorados por once pinturas –la gran presencia en ellas de insignias del poder nos indica que el túmulo fue diseñado para las honras de un rey–. Las ocho de los dos primeros cuerpos son jeroglíficos dieciochescos; en cambio, las pinturas del cuerpo superior son actualmente composiciones populares de escasa calidad, realizadas en el siglo XIX probablemente para sustituir jeroglíficos perdidos. El túmulo conserva su remate escultórico: un ave Fénix en madera policromada, obvia alusión a la resurrección del difunto. Los ocho jeroglíficos conservados están pintados al temple sobre tela. En cada uno, y dentro de una orla de rocalla, descubrimos la imagen enigmática, acompañada de un lema latino escrito en una filacteria. Los jeroglíficos carecen en cambio de epigrama. Uno de ellos muestra el escudo real y el escudo de México; otro, diversos trofeos militares. Los seis restantes tienen como protagonista a la Muerte, representada por medio del esqueleto, y en dos de ellos con la iconografía arquera: en uno la Fama pregunta con su clarín a una cariacontecida Muerte que ha abandonado sus armas –arco, flechas, hoz y carcaj– donde está su victoria; en el otro la Muerte arquera mata con flechas a un león alusivo a la realeza.



Figura 8. Jeroglífico de la pira de Santa Prisca de Taxco, siglo XVIII.

## LA MUERTE ARQUERA EN LOS PROGRAMAS MURALES

En el convento de la Orden de la Merced de la ciudad de Cuzco, reconstruido tras el terremoto de 1650, se construyó a principios del siglo XVIII una celda de cuatro estancias, conocida como la celda del padre Salamanca, cuyos techos y muros fueron totalmente cubiertos de pinturas al temple. Participaron probablemente dos o tres pintores de la escuela cuzqueña, desarrollando conjuntamente un programa iconográfico contrarreformista y

jesuítico, centrado en diversos temas repartidos por ámbitos: virtudes del monje, iconografía mercedaria, infancia de Cristo, Postrimerías y las tres vías de la vida mística.<sup>45</sup> Fijémonos en las pinturas alusivas a las Postrimerías, ubicadas en la sala penitencial, y que muestran escenas del Purgatorio, Infierno, Muerte y Juicio Final. Uno de los muros está centrado en la meditación sobre la Muerte a través de jeroglíficos, y aquí volvemos a encontrar a la muerte arquera, esqueletos y calaveras. Además, el zócalo de las cuatro habitaciones está decorado con treinta y seis emblemas inspirados en la obra de Pedro de Salas, *Affectos divinos con emblemas sagradas* (Valladolid, 1638), que como es sabido fue la edición española de la importante emblemática flamenca del jesuita Hermann Hugo, *Pia Desideria* (Amberes, 1624), y también alguna de las pinturas de la celda penitencial se inspira en emblemas de Pedro de Salas mostrando a la Muerte tendiendo trampas al alma. El padre Salamanca, un fraile asceta y culto que vivió recluido en su celda hasta la fecha de su muerte en 1737, encontró sin duda en este espacio el escenario adecuado para la meditación más lúgubre.

La más sorprendente representación de las Postrimerías en el virreinato del Perú se halla en la iglesia de Caquiaviri (La Paz, Bolivia), y ha sido estudiada por Teresa Gisbert.<sup>46</sup> Es de autor anónimo –quizá inspirada en una estampa– y está fechada en 1739. Muestra las cuatro estaciones propias de las Postrimerías –Muerte, Juicio, Infierno y Gloria– e inusualmente integra indígenas en las distintas escenas. Presiden la asombrosa composición dos muertes arqueras dispuestas a arrojar sus dardos a sendos agonizantes: la de la izquierda arroja con un arco estrellado una rama de azucenas a un justo que abraza un crucifijo y acompaña un ángel; la de la derecha dispara una saeta zigzagante con un arco flamífero a un moribundo que agoniza rodeado de todos los vicios. Ambos esqueletos se sitúan sobre una *vanitas* formada por coronas, tiaras, capelos, libros y otros objetos, y junto a un cadáver en estado de putrefacción.

Otro asombroso conjunto mural peruano de carácter macabro lo constituyen las pinturas de la iglesia de Huaro, realizadas en 1802 por el pintor Tadeo Escalante. Se trata de un amplio programa iconográfico que incluye de nuevo escenas de las Postrimerías en el sotocoro. Entre estas destaca un gran esqueleto cubierto de capa roja y armado con una guadaña, con una niña dentro de la caja torácica –representación del alma prisionera del cuerpo–, composición inspirada en el emblema octavo del libro tercero de la emblemata ya citada de Hermann Hugo, *Pia Desideria*.<sup>47</sup> Tras este esqueleto, que reina sobre báculos, mitras, coronas y trofeos guerreros, contemplamos otros esqueletos acechando a diversos mortales –enamorados y moribundos– con dardos y guadañas.

45 El último y más completo estudio iconográfico de la celda del padre Salamanca –y que he tomado como referencia– corresponde a José Miguel Morales Folguera, “La celda del padre Salamanca en el convento de la Merced de Cuzco. Guía conceptual de la vida religiosa mercedaria en el altiplano peruano del setecientos”, *Imago. Revista de emblemática y cultura visual*, 1, 2009, pp. 79-97.

46 Teresa Gisbert, *op. cit.*, pp. 208-211.

47 Santiago Sebastián, *El barroco iberoamericano...*, p. 241.



Figura 9. Anónimo, *Postrimerías*, iglesia de Caquiaviri, La Paz, 1739.

## LA MUERTE DE LA MUERTE ARQUERA

Al margen de los libros de exequias, testimonios de las ceremonias organizadas en las honras fúnebres de personajes distinguidos y de las decoraciones a que dieron lugar, se publicaron también en Europa libros ilustrados sobre la Muerte pensados exclusivamente para provocar la meditación del lector. Son relativamente frecuentes desde el siglo XVI. El primero es el que dibujó Hans Holbein y grabó Hans Lützelberger entre 1522 y 1526.<sup>48</sup> Inspirado en éste, se publica en España algunos años después el libro de Hernando de Villarreal, *Imágenes de la muerte traducidas en metro castellano con una breve declaración sobre cada una* (Álcala, 1557).<sup>49</sup> Seguirán otros similares, y es de suponer que varios de ellos cruzaron el Atlántico contribuyendo a difundir entre las élites virreinales la concepción europea –primero humanista, luego barroca– sobre la Muerte.

Inmerso en esta tradición de literatura macabra, en los últimos años del siglo XVIII aparece en México un sorprendente libro ilustrado con estampas que constituye toda una reflexión teórica y visual sobre la muerte barroca: *La Portentosa vida de la Muerte, emperatriz de los sepulcros, vengadora de los agravios del altísimo, y muy señora de la humana naturaleza, cuya célebre historia encomienda a los hombres de buen gusto*

48 Hans Holbein, *La danza de la muerte*. *Códice del Escorial*, París, Melchor y Gaspar Trechsel, 1538.

49 Santiago Sebastián, *Arte y humanismo*, Cátedra, Madrid, 1978, p. 286.

*Fray Joaquín Bolaños (...)*, publicada en la imprenta de los herederos del licenciado José de Jáuregui (México, 1792). Su autor es como indica el título Joaquín Bolaños, hijo de español y nacido en Michoacán, franciscano y predicador apostólico del Colegio Seminario de Propaganda Fide de Guadalupe en Zacatecas, autor de diversas publicaciones entre los años 1792 y 1793.<sup>50</sup>

Se trata de una obra moralizadora, narrada como si fuera una novela e incorporando elementos cómicos, que pretende aleccionar y divertir a la vez. Está ilustrada con dieciocho estampas en aguafuerte, realizadas por Francisco Agüero Bustamante. Cada una de ellas se acompaña de una cita bíblica. Los grabados son de floja calidad, con notables fallos en la representación de la anatomía humana y la perspectiva, pero de indudable interés iconográfico, como ya destacó hace bastantes años Santiago Sebastián.<sup>51</sup> No obstante hay que hacer constar que *La Portentosa vida de la Muerte* es una obra barroca excesivamente tardía, y que por ello no gozará del aplauso de sus contemporáneos, que la considerarán aburrida.<sup>52</sup> En la década de los años noventa del pasado siglo aparecieron en México algunos estudios muy sugerentes sobre *La Portentosa vida de la Muerte*,<sup>53</sup> que reflexionaron adecuadamente sobre esta obra híbrida entre la ficción literaria y el sermón.<sup>54</sup>

Veamos brevemente el contenido del libro de Joaquín Bolaños. Está estructurado en diversos capítulos que narran la vida de la Muerte, como si de un mortal se tratara, desde su nacimiento hasta su fallecimiento: nace en el Paraíso, hija de Adán y Eva, teniendo como abuela a la Concupiscencia, y como padrino a Aristóteles; su primera víctima será Abel; y prolonga su vida paralela a la de la Humanidad hasta concluir sus días en el Juicio Final. Los dieciocho grabados nos muestran la siguiente secuencia: la Muerte ataviada



Figura 10. Joaquín Bolaños, *La Portentosa vida de la Muerte*. Estampa de Francisco Agüero, 1792.

50 María Isabel Terán Elizondo, *op. cit.*, pp. 24-27.

51 Santiago Sebastián, *Contrarreforma y barroco*, pp. 120-121.

52 María Isabel Terán Elizondo, *op. cit.*, p. 37.

53 Destacan el estudio de María Isabel Terán Elizondo citado en notas anteriores, y la edición crítica de Blanca López de Mariscal, *Fray Joaquín Bolaños. La portentosa vida de la Muerte. Edición Crítica*, El Colegio de México, México, 1992.

54 María Isabel Terán Elizondo, *op. cit.*, pp. 20 y 21.

como emperatriz (cetro, corona y manto de armiño); nacimiento de la Muerte en el Paraíso Terrenal mientras Adán y Eva cometen el pecado original; la Concupiscencia –anciana recatada– enseña a andar a la Muerte niña; la Muerte se casa con un pecador en presencia del Diablo; consejo de la Muerte con el Apetito, el Demonio y un tercer personaje no identificado; el túmulo del médico Don Rafael y el dolor de la Muerte; una representación dieciochesca de la cena del rey Balthazar de Babilonia; el profeta Isafas anunciándole al rey Ezequías su pronta muerte; la Muerte y el Diablo acompañando a un agonizante; La Muerte emperatriz entregando un memorial a Dios; la conversión de San Francisco de Borja y la Muerte predicando desde una cátedra; el Diablo contemplando un combate entre la Muerte y un caballero, y al fondo una batalla; la Muerte obteniendo la conversión de Silos, un maestro de la Sorbona; la Muerte derribando una torre; la Muerte disparando un cañón contra una dama asomada a un balcón; la Muerte convirtiendo a fray Antonio Linaz; varios hombres persiguiendo a la Muerte, que corre hacia una tumba abierta; y finalmente, en la última estampa, la muerte de la Muerte.

Pues bien, está última composición es la única de toda la serie en la que la Muerte se acompaña del arco y las flechas. No deja de ser curioso, incluso cómico, el intento del autor por actualizar el arsenal de la Muerte dotándola en otra estampa con un cañón. Sin embargo, a la hora de mostrar su agonía, Muerte recupera sus viejos atributos. Contemplamos en el grabado al esqueleto en una extraña cama en pendiente. Le acompañan, repartidos por la habitación y en la ventana, los emblemas de la fugacidad de la vida con la que hasta ahora había asustado a los mortales: el reloj que vierte los últimos granos de arena, la vela apagada, la trompeta del Juicio, el cometa y la campana. Y pendiendo de la pared, como una panoplia, aparecen la guadaña y el arco y las flechas, que la Muerte parece contemplar con tristeza desde su lecho mortuorio. Llegada la hora de su ocaso, sus armas colgadas ilustran mejor que ninguna otra imagen el final de una construcción simbólica que durante los dos siglos de cultura barroca iberoamericana acechó a españoles, criollos, mestizos e indios desde múltiples soportes artísticos.