

por el arquitecto Francisco Berra, y reformado en el siglo XVIII. Solar de algunos de los nietos de Hernán Cortés, conquistador de México, y de su fiel capitán Francisco de las Casas en las tierras aztecas.

Durante el siglo XVII y después de la conclusión y remodelado de la obras eclesiásticas iniciadas en el siglo XVI, Trujillo cae un largo período de inactividad arquitectónica que se vería agravada a raíz de la campaña de Portugal, pues ésta diezmaría tanto la población como la economía trujillana. En la "villa", el abandono constructivo se traduciría en un proceso arquitectónico regresivo en el que se hacen presentes las primeras ruinas.

Después de la incidencia destructiva de los acontecimientos bélicos del siglo XIX y de las circunstancias del mismo signo que acompañaron a los diferentes procesos desamortizadores, Trujillo inicia durante el último tercio del citado siglo una actividad constructiva y urbanística de gran relieve y excepcional a nivel provincial. Hoy es una población que se caracteriza fundamentalmente por un importante turismo de calidad.

La iconografía de la muerte a través de las postrimerías de Juan Valdés Leal.

Samuel López-Lago Ortiz, Grado en Historia del Arte.



En las paredes laterales del sotocoro de la Iglesia del Hospital de la Caridad (Sevilla) encontramos las que son, sin lugar a dudas, las dos pinturas más destacadas de Valdés Leal, siendo conocidas éstas como *Los Jeroglíficos de las Postrimerías*. Gracias a ellas incluso ha llegado a dársele al sevillano el apelativo de “el pintor de la muerte”. Resultaría demasiado vano realizar un análisis de la rica iconografía de estos cuadros sin hablar de la figura de Don Miguel de Mañara, responsable de la Hermandad de la Caridad, y mecenas del conjunto de las obras que se sitúan en el hospital hispalense. Por tanto, esta obra nos servirá constantemente como apoyo para analizar la obra pictórica.

Miguel de Mañara nació en Sevilla en 1627, en una acomodada familia aristocrática. A lo largo de su vida, participó como caballero en la Orden de Calatrava y también ostentó algunos importantes cargos en la administración. En su Libro de la verdad nos

habla acerca de su singular juventud, pero al quedar viudo, consagrará su destino y fortuna a ayudar a los enfermos de la ciudad. En 1662 entrará a formar parte de la Santa Caridad, y un año más tarde será nombrado hermano mayor de la misma. Mañara conseguirá que la Hermandad apruebe la fundación de un hospital, cuyas tareas absorberán definitivamente su vida hasta tal punto que llegará a abandonar su lujoso palacio Sevillano para trasladarse a unas estancias dentro del propio hospital, donde finalmente murió en 1679.

Su pensamiento acerca de la religiosidad queda recogido en este *Libro de la verdad* que debió escribir durante gran parte de su vida, para que este terminara editándose en 1672. Esta misma concepción la trasladó plenamente el programa iconográfico de la iglesia, que contó con figuras capitales del barroco español como fueron Simón de Pineda, Pedro Roldán, Murillo o Valdés Leal. Es importante tener en cuenta que los Jeroglíficos de las Postrimerías solo adquieren sentido completo cuando son analizados en conjunto con el resto del programa. El texto que recorre el friso del sotocoro y que acompaña visualmente a las pinturas nos habla de la reflexión interior y la espiritualidad, a través de los versículos 34-36 del capítulo 25 del Evangelio de Mateo, correspondiente a las palabras que dedica Cristo a los bienaventurados en el Juicio Final:

TABULARIUM.



Campus virtual

“Escuchad la palabra del Señor: Venid benditos de mi padre, tomad posesión del reino preparado para vosotros desde la creación del mundo porque tuve hambre y me disteis de comer, tuve sed y me disteis de beber, peregriné y me acogisteis, estaba desnudo y me vestisteis, enfermo y me visitasteis, preso y vinisteis a verme” (Mt 25:36)

No resulta difícil intuir, que dentro del contexto de estas representaciones, esto viene a significar que en el juicio solo alcanzarán la salvación quienes hayan practicado obras de misericordia. Este mensaje, puramente literario y alejado del simbolismo que abundará en la plástica de los dos cuadros que conforman los Jeroglíficos.

IN ICTU ÓCULI

Analizando las pinturas en el sentido occidental (izquierda-derecha) vemos primero la obra conocida como *In ictu óculi*. En ella podemos observar como irrumpe en la escena la muerte, representada como un esqueleto que se comporta con actitud humana.

La primera personificación de la muerte en el contexto cristiano la tenemos en el Nuevo Testamento: *Pero Dios le resucitó* (a Jesús) *de entre los muertos, liberándolo de la agonía de la muerte, porque era imposible que la muerte para mantener su control sobre él.* (Hechos 2:24).

La muerte será representada en forma humana, como una momia o un esqueleto animados, desde la

época del gótico¹. Será a partir de los siglos XIII y XIV cuando esta forma esquelético - cadavérica termine imponiéndose como alegoría de la muerte. En muchas ocasiones no será solo el esqueleto, sino que se encuentra recubierto con una fina piel adherida al mismo que da un aspecto casi de momia. Debido al desconocimiento anatómico imperante en la época, habitualmente se trata de representaciones toscas, con una anatomía pobremente esbozada.²

Con el tiempo, representación del esqueleto irá alcanzando niveles más altos de exactitud anatómica, hasta llegar a representaciones muy acertadas científicamente hablando como las que podemos observar en Valdés Leal. En su *Discurso sobre los principios del arte del dibujo* Benvenuto Cellino insta a su discípulo a dibujar el hueso sacro con mucho cuidado, pues “es sumamente bello”³.

Porta bajo su brazo izquierdo un ataúd y una mortaja, y sujeta con la mano una guadaña. El ataúd y la mortaja son objetos tradicionalmente relacionados con el mundo funerario occidental. En cuanto a la guadaña, encontramos una gran repetición en el contexto de las personificaciones de la muerte. Puede ser entendido como “*atri-*

buto de la Muerte, que se refiere al carácter igualitario e indiscriminatorio de la misma, así como a su acción tajante e irresistible: las vidas son segadas. Se generaliza la guadaña empuñada por un esqueleto a partir del siglo XV, siendo un tópico de la iconografía mortuoria barroca.”⁴ y algunos autores lo ponen en relación con un atributo de Saturno, como alegoría de la muerte, siendo este su punto de conexión⁵. En este sentido explicará Ripa como en las Sagradas Escrituras encontramos como en las profecías del Profeta Amós, más concretamente en el capítulo octavo, se le aparece la muerte con “*uncinum pomorum ego video*” que viene a significar “yo veo una garrocha para frutos”. Así, las representaciones que además de la tradicional azada muestran una garrota quedarían legitimadas documentalmente. Esta doble arma le serviría según la interpretación de Ripa: “*Pues así como la guadaña siega el heno y las hierbas más cortas que crecen cercanas a la tierra, mediante lo cual se representan las gentes pobres, de baja alcurnia y extracción, así también la garrocha se utiliza para derribar de los árboles los frutos y manzanas que crecen en las ramas más altas, que parecen estar seguras y prote-*

¹ REVILLA, F., Diccionario de iconografía y simbología. Madrid, Akal 2009.

² DUARTE GARCÍA, I., “Representaciones de la muerte en la Edad Media y el Renacimiento” en *Ars Medica: Revista de estudios médico humanísticos*. Vol. 8. nº 8.

³ MÂLE, E., *El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII*. México, Fondo de Cultura Económica, 1952.

⁴ REVILLA, F., Diccionario de iconografía y simbología. Madrid, Akal 2009.

⁵ PÉREZ-RIOJA, J.A., Diccionario de símbolos y mitos. Madrid, Tecnos, 1980.



In Ictu Oculi, Valdés Leal

*gidas de todo daño. con lo que vienen a simbolizarse los ricos y los que ostentan los puestos de mayor importancia y dignidad, que se mantienen con todas las comodidades posibles*⁶.

El hecho de que afecte a todos sin importar su condición social, que es visto en Ripa con este simbolismo con la hierba, será aún más patente en otros contextos que veremos con posterioridad.

Con la zurda, apaga una vela, con lo cual termina con la luz existente en la estancia. Virgilio realiza en su *Eneida* numerosas personificaciones de la muerte, algunas de ellas relacionadas con el fuego.

Mucho novillo en cerco arder se mira,

Híspidos cerdos, víctimas sin tasa

Traídas de los campos: hierro fuerte

Las rinde al fuego y las consagra a Muerte

(Virgilio, *Eneida* XLI.)

También en las bucólicas encontramos la frase “*Demisere neci; nunc casum lumine lugent.*” que viene a significar: “Lo enviaron a la muerte; ahora lo lloran privado de la luz”. Cesare Ripa en su *Iconología*⁷ atribuye este texto a la *Eneida*, pero lo cierto es que pertenece a las *Bucólicas*⁸.

Lucrecio fue un gran difusor de la filosofía epicúrea latina. En sus poemas, marcados por un fuerte carácter filosófico-didáctico, pretendía librar el alma del hombre de la angustia provocada por diversos temas, combatiendo el miedo a lo desconocido mediante el conocimiento, para liberar al hombre del miedo a los dioses y a la muerte⁹ con el fin último de alcanzar la felicidad. En su libro V (que trata sobre las cosmogonías) habla de “*Dulcia linquebant lamentis lumina vitae*” que según la traducción de Ripa quiere decir “*Con lamentos dejaban la dulce luz de la vida*”. Según Ripa también se representa la muerte con una espada en la mano, con actitud amenazante, sosteniendo en la otra una llama de fuego. Esto viene a significar que la llama corta y separa lo mortal de lo inmortal, abrasando con esta llama los sentidos, y reduciendo el cuerpo a cenizas. Con la misma mano izquierda también señala la inscripción que da nombre al cuadro, y que encontramos en la primera epístola de San Pablo a los Corintios (capítulo 15 versículo 52):

In momento, in ictu oculi in novissima tuba, canent in tuba, et mortui resurgent incorrupti, et nos immutabimur.

“Mirad –dice el apostol- Os revelo un misterio: No moriremos todos, mas todos seremos transformados. En un instante, en un pestañear de ojos al toque de la trompeta final pues sonará la trompeta y los muertos resucitaran incorruptibles y nosotros seremos transformados. En efecto, es necesario que este ser

⁶ RIPA, C. *Iconología*. Madrid, Akal, 2007. p. 99.

⁷ RIPA, C. *Iconología*. Madrid, Akal, 2007. p. 99.

⁸ ESPINOSA POLIT, A. (trad.), *Virgilio en Versos Castellanos*. México. Editorial Jus. 1965. p. 245.

⁹ BRAVO BANDERAS, L. “Notas para una intuición: Lucrecio, *De Rerum Natura*” *Paradigma*, vol.8, 2009, p.32-35.

*corruptible se vista de incorruptibilidad; y que este ser mortal se vista de inmortalidad*¹⁰.

La referencia que hace San Pablo al pestañear de ojos puede tener que ver con las numerosas referencias bíblicas a que la muerte significa un largo sueño, o el hecho de estar dormido. A continuación reproducimos dos referencias.

“Dicho esto, les dijo después: Nuestro amigo Lázaro duerme; mas voy para despertarle. Dijeron entonces sus discípulos: Señor, si duerme, sanará. Pero Jesús decía esto de la muerte de Lázaro; y ellos pensaron que hablaba del reposar del sueño. Entonces Jesús les dijo claramente: Lázaro ha muerto.”

(Juan 11:11-14)

“Por lo cual os decimos esto en palabra del Señor: que nosotros que vivimos, que habremos quedado hasta la venida del Señor, no precederemos a los que durmieron. Porque el Señor mismo con voz de mando, con voz de arcángel, y con trompeta de Dios, descenderá del cielo; y los muertos en Cristo resucitarán primero.”

(Tesalonicenses 4:15-16)

Lo que pretende principalmente esta composición es alertarnos de que la muerte llega en un abrir y cerrar de ojos, en cualquier momento, extinguiendo la vida inexorablemente y con ella, todos los placeres mundanos de los cuales el hombre goza mientras dura su existencia, pero que le son arrebatados al terminar su vida terrenal. Esta lectura de los objetos mundanos no ha de tenerse solo de lo físico, sino también del poder o el conocimiento. Trata de reflejar el desengaño existencial y universal propio de la época en que se realizó. Para colmo, la alegoría de la muerte pisa el globo terráqueo, a modo de verdadero triunfo sobre todo aquello que habita en la tierra. Las primeras manifestaciones del triunfo de la muerte tienen su origen en Italia, posiblemente inspiradas por el poema del mismo nombre, escrito por Petrarca hacia 1369. Relata la muerte de su musa Laura, que

falleció en 1348, por culpa de la peste negra. En el *Triumphus Mortis II* veremos como *“Laura intenta con sus dulces palabras convencer al poeta de las bienaventuranzas existentes después de la muerte, animándolo para que deseche de sus pensamientos la creencia popular de que esta es solamente miedo y sufrimiento.”*¹¹

La crítica acerca del poder civil y eclesiástico se hace patente en el hecho de que, sobre el sepulcro aparezca una cruz patriarcal, una tiara, una mitra, un báculo, un capelo cardenalicio, un cetro, una corona y una cadena con el toisón de oro, junto a varias telas que bien podrían ser de los opulentos ropajes que portaban los altos grados eclesiásticos o gobernantes.

Ripa nos hablará de la representación de la muerte de Camillo de Ferrara (1580-1618¹²), que nos muestra un ser antropomorfo del que solo vemos su osamenta, sus músculos y nervios. *“Se trataba, al parecer, de una imagen de pequeño formato, una especie de retrato de camarín, tan atroz y escalofriante que aquellos que luego lamentaron su contemplación lo consideraron sin ningún género de duda copia fidedigna del original. Aunque el cuadro ya no existe —a mí, desde luego, no me consta, poseemos dos descripciones precisas que permitirían identificarlo con facilidad.”* siendo una de ellas la de Ripa.¹³

Además de este horripilante aspecto, veríamos como se encontraba rodeada de pompa en forma de un manto brocado con oros. En la cabeza, una máscara para que no se le reconociese, debido a las mil caras que esta presenta. Hablará también de la importancia de la muerte. Añadirá Camilo al cráneo de la muerte una corona de laurel, con lo que demuestra su mandato perpetuo sobre los mortales. Como atributos, también encontramos en su mano derecha

¹⁰ MORENO MENDOZA, A. “La iconografía de la iglesia sevillana del Hospital de la Santa Caridad: nuevas anotaciones” en Cuadernos de arte e iconografía, ISSN 0214-2821, Tomo 13, N.º. 26, 2004, págs. 489-511

¹¹ LÓPEZ MÁRQUEZ, A. M. “Historia de las traducciones españolas de los *Triumphus* de Petrarca (siglos XVI- XX)” en *AdVersus*, VIII, 19-20, diciembre 2010 - junio 2011:93-119.

¹² TICOZZI, S., *Dizionario degli architetti, scultori, pittori: intagliatori in rame ed in pietra, coniatori di medaglie, musicisti, niellatori, intarsiatori d'ogni età e d'ogni nazione*, Volúmenes 3-4 (Google eBook)

¹³ HERRERA, J. M. El rostro de la muerte consultado el 4 de abril de 2013 en [<http://www.elimparcial.es/cultura/el-rostro-de-la-muerte-21590.html>]

un cuchillo y una vara de olivo, con el referente simbólico de que las comodidades siempre vienen entremezcladas con la muerte.

En la espalda encontramos un bor-dón de peregrino, que contiene co-ronas, mitras y sombreros, que podrían ser una referencia a que la muerte afecta a los tres estamentos de la sociedad (reyes, clero y esta-do llano); libros e instrumentos musicales: como referencia a lo efímero del arte y la literatura; cadenas de caballero, alianzas matrimoniales y joyas; adornos mundanos. Por lo cual vemos que la representación de la alegoría de la muerte rodeada de objetos de los diversos estratos sociales, libros, arte, e instrumentos era algo habitual en la época.

Para la identificación de los libros seguimos la recopilación de Valdivieso donde se apunta a que los títulos y autores de los mismos son: “*Pompa introitus honori sere-nissimi príncipes Ferdinandi Aus-traci Hispaniarum Infanti...*”. Editado en Amberes en 1641. Este libro tiene una página abierta donde aparece un arco triunfal, dibujado por Rubens y llevado a plancha de grabado por Theodor van Thulden. Este arco fue levantado en Amberes en Honor del cardenal Infante don Fernando de Austria tras los triunfos que acontecieron en la batalla de Nordlingen. “*Comentarios del Profeta Isaías*” de León de Castro, editado en Lyon durante 1608; “*Los comentarios de Santo Tomás*” de Francisco Suárez, editados en Salamanca en 1570; “*Historia de la vida y hechos del Emperador Carlos V*” de Prudencio de Sandoval; “*Historia Natural*” de Plinio. El hecho de que sean estos textos de un carácter tan poliédrico (Autoridad imperial, pilares eclesiásticos y grandes obras histórico-científicas) no hace más que reforzar esta idea de lo efímero de la gloria en cualquiera de sus vertientes.

En cuanto a aspectos compo-sitivos, Valdés Leal maneja con una maestría sin igual la capacidad de integrar en un lienzo de medio punto una composición marcadamente triangular, compuesta por la muerte y los elementos alegóricos. El fondo, inmerso en una profunda penumbra, acentúa los elementos estructurales de la composición. La gama cromática entre la cual se mueve el cuadro comprende tona-lidades entre los blancos y ocre y el negro, que se rompen violentamente con la utilización puntual de rojos y rosados. Tras esta reflexión que realiza Valdés Leal acerca de lo

repentina que puede llegar a ser la muerte, esta compo-sición dialoga con la que tiene en frente.

Algunas de las connotaciones sim-bólicas del negro las apunta Helíade: “*La «muerte» corres-ponde generalmente –en el nivel operatorio- al color negro que to-maban los ingredientes, a la ni-gredo. Y la reducción de las sustancias a la materia prima, a la masa confusa, la masa fluida, in-forme, que corresponde –en el nivel cosmológico- a la situación primordial, al caos. La muerte representa la regresión a lo amorfo, la reintegración del Caos.*”

FINIS GLORIAE MUNDI

Hablamos del *Finis Gloriae Mundi*, que se centra esta vez en un tema mucho más escatológico. Se abre ante el espectador una cripta donde aparecen varios cadáveres, carcomidos por los más nauseabundos insectos, y que esperan petrificados el Juicio Divino. Valdivieso relaciona este hecho con la referencia que encontramos en el “*Discurso de la Verdad*” de Mañara (Capítulo IV). “*Mira una bóveda entre ella con la consideración y ponte a mirar a tus padres o tu mujer, si la has tenido, a los amigos... mira qué silencio, no se oye ruido, sólo el roer de las carcomas y gusanos tan sólo se percibe*”¹⁴.



¹⁴ VALDIVIESO, E., Juan de Valdés Leal. Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 1988. p. 224.



Finis Gloriarum Mundi

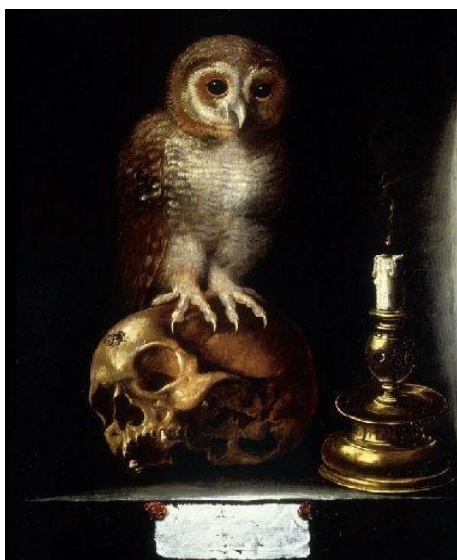
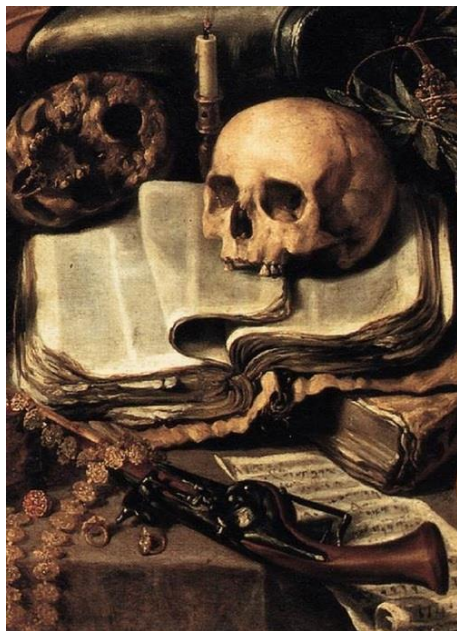
En primer término, rodeado de sabandijas, aparece un obispo perfectamente reconocible por los ropajes que porta, propios de la liturgia, y que se encuentra en un inquietante estado de momificación que sirve de regocijo a gusanos, lombrices y cucarachas. Junto a él, en un plano compositivo ulterior, le acompaña un caballero de Calatrava (identificable por el símbolo que porta), orden a la que perteneció Miguel de Mañara, y que probablemente aparezca aquí como una anticipada representación de su defunción. En palabras de Santiago Sebastián “en el siglo XVII la imagen del cadáver en avanzado estado de putrefacción pretenden dar al arte funerario un mayor realismo que, en ocasiones, llega a ser verdaderamente escalofriante y macabro.”¹⁵ En este sentido,

podemos poner en relación la aparición de una alta dignidad eclesiástica y un caballero con el ideal de las danzas de la muerte. Estas son representaciones donde encontramos vivos y muertos de cualquier tipo de estrato social, de manera que expresan una idea alegórica, moral o satírica a modo de “*sucesión de texto e imágenes presididas por la Muerte como personaje central – generalmente representada por un esqueleto, un cadáver o un vivo en descomposición – y que, en actitud de danzar, dialoga y arrastra uno por uno a una relación de personajes habitualmente representativos de las más diversas clases sociales*”¹⁶ Procedente de la época tardome-

¹⁵ SEBASTIÁN, S., Contrarreforma y Barroco. Lecturas iconográficas o iconológicas. Madrid, Alianza editorial, 1989.

¹⁶ INFANTES, V. Las Danzas de la Muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII- XVII), pág. 21

dieval, posiblemente tuviese su origen en la región francogermánica y se fuese extendiendo.



A continuación, reproducimos algunos estratos procedentes de una adaptación moderna del poema de la danza macabra, pero basado en el esquema y el lenguaje medieval.¹⁷

¹⁷ Modernización del poema de la danza macabra, consultado el 5 de abril de 2013 en [<http://www.biblioteca-antologica.org/wp-content/uploads/2009/09/ANÓNIMO-Danza-de-la-muerte1.pdf>]

Muerte: *Yo soy la muerte cierta a todas criaturas que son y serán en el mundo durante. Demando y digo: O hombre, ¿por qué curas de vida tan breve en punto pasante?.*

Respecto al obispo.

DICE EL OBISPO

*Mis manos aprieto, de mis ojos lloro,
¿por qué soy venido a tanta tristura?*

*Yo era abastado de plata y de oro,
de nobles palacios y mucha holgura;*

*ahora la muerta, con su mano dura
tráeme en su danza medrosa sobejo
Parientes, amigos, ponedme consejo
que pueda salir de tal angostura.*

DICE LA MUERTE

*Obispo sagrado, que fuiste pastor
de ánimas muchas por vuestro pecado
a juicio iréis ante el Redentor,
y daréis cuenta de vuestro obispado.*

*Siempre anduvisteis de gentes cargado,
en corte de rey y fuera de iglesia;
mas yo zurciré la vuestra pelleja.*

Venid caballero, que estáis armado.

En el caso del caballero.

DICE EL CABALLERO

*A mí no parece ser cosa guisada
que deje mis armas y vaya danzar
a tal danza negra, de llanto poblada*

*que contra los vivos quisiste
ordenar.*

*Según estas nuevas conviene dejar
mercedes y tierras que gané del rey;*

*pero, a la fin, sin duda no sé
y después veréis cómo ponen freno
a los de la vanda que roban lo ajeno.*

*¡Danzad, abad gordo, con vuestra
corona!*



Acompañan la peculiar fauna del cuadro un murciélago y una lechuza, con connotaciones simbólicas más evidentes que los anteriores, que aparentemente solo pretenden dotar de una atmósfera desagradable al cuadro. Respecto al primero, una leyenda atribuye al murciélago la virtud de no dejar conciliar el sueño, de aquí que en determinados contextos simbolice el ánimo vigilante¹⁸. La segunda, fue en tiempos griegos el emblema de Atenea, después adquirió connotaciones esotéricas, manteniéndose después como atributo del sueño, la muerte y la noche.

*cuál es la carrera que habré de
llevar*

DICE LA MUERTE

*Caballero noble, ardido y ligero
haced buen semblante en vuestra
persona.*

También ha sido considerada como ave de mal agüero¹⁹.

De la parte superior de la composición surge el elemento alegórico principal del cuadro, una mano de Cristo (llaga post-crucifixión incluida) y envuelta en un fulgor de carácter místico que sostiene una balanza, con las leyendas:

Ni más: acompañada de los símbolos de los pecados capitales, principales culpables de la condena del alma humana.

Ni menos: acompañado de los símbolos tradicionales de oración, penitencia y caridad. Estos son, concretamente: un corazón con el anagrama de Jesús, un Breviario, una cadena, unas disciplinas, un pan, un cilicio y un crucifijo.

Se establece así un equilibrio entre los pecados y las virtudes plasmado en la rectitud de la balanza. Depende así de nosotros y nuestras acciones que esta termine decantándose por los lados de la

*No es aquí tiempo de contar dinero;
oíd mi canción por qué modo se
entona.*

Aquí vos haré correr la ataona,

condenación o la salvación. Este hecho también tiene su explicación en el “*Libro de la Verdad*” de Mañara, más concretamente en el capítulo XXVII: “*Ruégote ahora hermano que con máximo juicio te pongas en medio de estos montes tan opuestos... Libre albedrío tienes y elige... porque has de morir y al salir tu alma de tu cuerpo, en que ahora habita, te tomarán estrecha cuenta*”²⁰

OTRAS CONNOTACIONES SIMBÓLICAS²¹

Los griegos colocaron a la muerte como una divinidad. Su mitología decía que era hija de la noche, la cual la concibió sin la participación de ninguna otra divinidad. Se la entendía como hermana del sueño y enemiga implacable de la especie humana y también de los inmortales.

Hesíodo y otros poetas griegos hablaban de que su residencia se situaba en el tártaro. Sin embargo, Virgilio la sitúa en la puerta de los

¹⁸ PÉREZ-RIOJA, J.A., Diccionario de símbolos y mitos. Madrid, Tecnos, 1980.

¹⁹ REVILLA, F., Diccionario de iconografía y simbología. Madrid, Akal 2009.

²⁰ VALDIVIESO, E., Juan de Valdés Leal. Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 1988. p. 224.

²¹ JOAQUÍN BASTÚS, V., Diccionario histórico enciclopédico. Impresores Roca. 1831.

infiernos. Poco se sabe del culto que se le tributaba. Solo conocemos que los helenos y los lacedemonios la veneraban como una divinidad, y como dice Pausanias, sus estatuas se situarían cerca de las del Sueño (su hermano).

Los romanos elevaron altares a la muerte, pero donde principalmente fue venerada fue en la Fenicia y en Hispania. Parece ser que los fenicios levantaron un templo en la isla de Gadir, pero parece ser que no subsistió mucho tiempo.

Hesíodo dijo de ella que tenía “*un corazón de hierro y entrañas de bronce*”. Los griegos la solían representar bajo la figura de un niño negro con pies torcidos, y acariciado por su madre la noche. A veces los pies se ven solo cruzados, en una posición similar a la que se encuentran los pies de los cuerpos que reciben sepultura.

Horacio, en la oda 18, la presupon con unas alas negras y armada con una red, que arroja sobre la cabeza de sus víctimas para apresarlas.

En otros monumentos antiguos, podemos encontrar a la muerte con un aspecto pálido y consumido, ojos cerrados y cabeza cubierta con un velo, teniendo una hoz en la mano.

Los etruscos, por otra parte, muestran a la muerte con un aspecto horrible que nada tiene que ver con los precedentes grecorromanos. La encontraremos con cabeza de górgona, como un monstruo fabuloso llamado *voltar* similar a un lobo rabioso...

Las ofrendas a esta divinidad son el ajo, el ciprés, el gamón y el gallo, ya que parece que el gallo interrumpe el silencio en los se-

pulcros. Entre sus atributos, destacamos las alas, la antorcha apagada o una urna sepulcral con una mariposa. También una rosa marchita.

BIBLIOGRAFÍA

BRAVO BANDERAS, L. “Notas para una intuición: Lucrecio, *De Rerum Natura*” *Paradigma*, vol.8, 2009, p.32-35.

DUARTE GARCÍA, I., “Representaciones de la muerte en la Edad Media y el Renacimiento” en *Ars Medica: Revista de estudios médico humanísticos*. Vol. 8. nº 8.

ESPINOSA POLIT, A. (trad.), *Virgilio en versos castellanos*. México. Editorial Jus. 1965. p. 245.

HERRERA, J. M. El rostro de la muerte consultado el 4 de abril de 2013 en:

[<http://www.elimparcial.es/cultura/el-rostro-de-la-muerte-21590.html>]

INFANTES, V. *Las Danzas de la Muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII-XVII)*, pág. 21

JOAQUÍN BASTÚS, V., *Diccionario histórico enciclopédico*. Impresores Roca. 1831.

LÓPEZ MÁRQUEZ, A. M. “Historia de las traducciones españolas de los *Triumph* de Petrarca (siglos XVI- XX)” en *AdVersus*, VIII, 19-20, diciembre 2010 - junio 2011:93-119.

MÂLE, E., *El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII*. México,

Fondo de Cultura Económica, 1952.

Modernización del poema de la *Danza Macabra*, consultado el 5 de abril de 2013 en:

[<http://www.biblioteca-antologica.org/wp-content/uploads/2009/09/ANÓNIMO-Danza-de-la-muerte1.pdf>]

MORENO MENDOZA, A. “*La iconografía de la iglesia sevillana del Hospital de la Santa Caridad: nuevas anotaciones*” en *Cuadernos de arte e iconografía*, ISSN 0214-2821, Tomo 13, Nº. 26, 2004, págs. 489-511.

PÉREZ-RIOJA, J.A., *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid, Tecnos, 1980.

REVILLA, F., *Diccionario de iconografía y simbología*. Madrid, Akal 2009.

RIPA, C. *Iconología*. Madrid, Akal, 2007.

SEBASTIÁN, S., *Contrarreforma y Barroco. Lecturas iconográficas o iconológicas*. Madrid, Alianza editorial, 1989.

TICOZZI, S., *Dizionario degli architetti, scultori, pittori: intagliatori in rame ed in pietra, coniatori di medaglie, mosaicisti, niellatori, intarsiatori d'ogni età e d'ogni nazione*, Volúmenes 3-4 (Google eBook).

VALDIVIESO, E., *Juan de Valdés Leal*. Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 1988.