



GORKA LÓPEZ DE MUNAIN
MIRIAM BELTRÁN VALIENTE

La cultura de
la muerte entre
el Medievo y la
Modernidad

~ ESPAÑA MACABRA

ESPAÑA MACABRA

DESPERTA FERRO

EDICIONES

GORKA LÓPEZ DE MUNAIN
MIRIAM BELTRÁN VALIENTE

ESPAÑA MACABRA

La cultura de la muerte entre
el Medievo y la Modernidad



ESPAÑA MACABRA

La cultura de la muerte entre el Medievo y la Modernidad
Gorka López de Munain y Miriam Beltrán Valiente

© de esta edición:

España Macabra

Desperta Ferro Ediciones SLNE

Paseo del Prado, 12, 1.º derecha

28014 Madrid

www.despertaferro-ediciones.com

ISBN: 979-13-990788-7-9

D.L.: M-2821-2026

Diseño y maquetación: Raúl Clavijo Hernández

Coordinación editorial: Isabel López-Ayllón Martínez

Pertenecen a los autores las imágenes que aparecen en las páginas 17, 19, 21, 22, 25, 26, 27, 29, 31, 35, 43, 44, 48, 49, 54, 63, 65, 66, 67, 69, 70, 76, 77, 83, 84, 86, 87, 88 (arriba), 91, 92, 95, 96, 98, 103, 109, 114, 115, 138, 145, 177, 190, 193, 194, 195, 196, 204, 206, 209, 211, 212, 214, 224-227. El resto aparecen acreditadas convenientemente.

Imagen de cubierta: Detalle del emblema IX de *Emblemas morales de don Iuan de Horozco y Couarruuias*, impreso por Alonso Rodríguez, en Zaragoza, 1604.

Primera edición: marzo 2026

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita reproducir algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47).

Todos los derechos reservados © 2026 Desperta Ferro Ediciones. Queda expresamente prohibida la reproducción, adaptación o modificación total y/o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento ya sea físico o digital, sin autorización escrita de los titulares del Copyright, bajo sanciones establecidas en las leyes.

Impreso por: Grupo Jomagar

Impreso y encuadernado en España – *Printed and bound in Spain*

Índice


Agradecimientos	6
Introducción. El velo de lo macabro	8
1 <i>Omnia mors aequat</i> : bailando en un mundo crepuscular	14
2 Macabra santidad: sangre, dolor y reliquias	58
3 <i>Vanitas</i> : imágenes de una vida teñida por el desengaño	124
4 Espacios de lo macabro: osarios, criptas y pudrideros	172
Epílogo. La muerte como forma de vida	216
Bibliografía	228
Índice analítico	235

Agradecimientos

Son muchas las personas e instituciones que han intervenido de un modo u otro en la confección de un libro de estas características. Quienes firmamos estas últimas palabras hemos recorrido muchos museos, iglesias y lugares recónditos de España, llamando a puertas que no sabíamos si nos abrirían, importunando aquí y allá a quienes tenían las llaves de alguna ermita perdida, suplicando al personal de los museos un poco más de tiempo para que pudiéramos conseguir la fotografía que necesitábamos... Pero también ha habido quienes nos han aportado referencias que desconocíamos, libros que han enriquecido algún aspecto del contenido o que han colaborado de manera desinteresada haciendo fotos o enviándonos información. Por todo ello, la lista que a continuación detallaremos será inevitablemente incompleta, por lo que queremos desde aquí transmitir nuestro agradecimiento a quienes están en ella nombrados y a quienes, por despiste u olvido, no están, pero saben que han sido parte de esta aventura.

En primer lugar, queremos dar las gracias a nuestras familias y amigos por su paciencia y apoyo incondicional, por confiar en nosotros y aguantar nuestras ausencias y momentos de estrés, por sus valiosos consejos y, sobre todo, por su amor sin reservas (algo confirmado tras observar que durante muchos meses hemos vivido rodeados de imágenes de cuerpos incorruptos, huesos disparejos y cadáveres encurtidos). Nuestros hijos tienen aquí un sitio muy especial, pues les hemos robado más que un poco de su tiempo con nosotros para dedicárselo al estudio de unos cuantos esqueletos.

En segundo lugar, toca agradecer a quienes nos han enviado imágenes, libros o han contribuido con datos que desconocíamos. Aquí están Aintzane Erkizia, Isabel Mellén, Patricia González Gutiérrez, Paul Koudounaris, Mariano Moret, Cristina Aransay Saura, Cédric Ackermann, Luis Vives-Ferrándiz Sánchez, Carlos Manso, Juan José López Casero, Pedro Javier Cruz, José Manuel Tomé, Pablo Jardón, Tina de la Rúa, Fernando Quiles, Enrique Muñoz Nieto, Ignacio Jáuregui, Juanma Moreno, Francisco Pérez Inogés, María del Carmen Sánchez Mateos, José Ramón Marcaida, Mercedes Sanz de Andrés, Xulia Santiso, Isaac González Gordo, Juan Antonio Bermejo das Neves, José Antonio Gárate, Carlos Martí-



nez, Gonzalo Castro, Eugenio Belgrano, Jesús Manuel Losa, Miguel García Marbán, Manuel Mosquera Cobián, José Luis Pascual Melgosa, Pedro Manuel Fernández Muñoz, María José Amigo (Arte Rioseco), Alberto Moro, David Gestoso Morote, María Polo, Adolfo Rubio Pascual-Muerte, Manuel y Santiago (sacristanes de la Catedral de Segovia), y Bernardo Santiago (que la tierra te sea leve, maestro).

También a las instituciones que nos han abierto sus puertas, que nos han prestado imágenes o que han contribuido con información de distinto tipo, como el Ayuntamiento de Morella, el Ayuntamiento de Ateca, los cabildos de la Catedral de Salamanca, la Catedral de Burgos, la Catedral de Segovia, la Catedral de León y la Catedral de Zaragoza, la Colegiata de San Luis de Villagarcía de Campos, el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, el Patronato del Monasterio de Santa M.^a La Real de Nájera, el Archivo de Álava/Arabako Artxiboa, el Archivo Municipal de Pamplona, el Museo Diocesano de Arte Sacro de Vitoria-Gasteiz, el Servicio de Restauración de la Diputación Foral de Álava, el Museo de Bellas Artes de Álava, el Museo de Valladolid, el Museo Nacional de Escultura de Valladolid, el Museo de Segovia, el Museo de Belas Artes da Coruña, la Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, el personal del Castillo de Javier, la Biblioteca Nacional de España, la parroquia de Santa María de la Victoria de Málaga, la parroquia de San Miguel de Oñate, el Museo de San Francisco de Medina de Rioseco, la parroquia de San Miguel y San Julián de Valladolid, la Cofradía Penitencial de la Sagrada Pasión de Cristo de Valladolid, la Real Hermandad del Santo Entierro de Sevilla, el Museo de las momias de Quinto, el Museo de Historia de la Ciudad de Girona y la parroquia de Santa María Madgalena de La Torre de Esteban Hambrán.

Reservamos un agradecimiento muy especial al equipo de Desperta Ferro, en especial a Alberto y a Isabel, que han confiado desde el principio en este proyecto y que han sabido cuidar todos los detalles para lograr que este libro que sostienes en tus manos sea hoy una realidad.

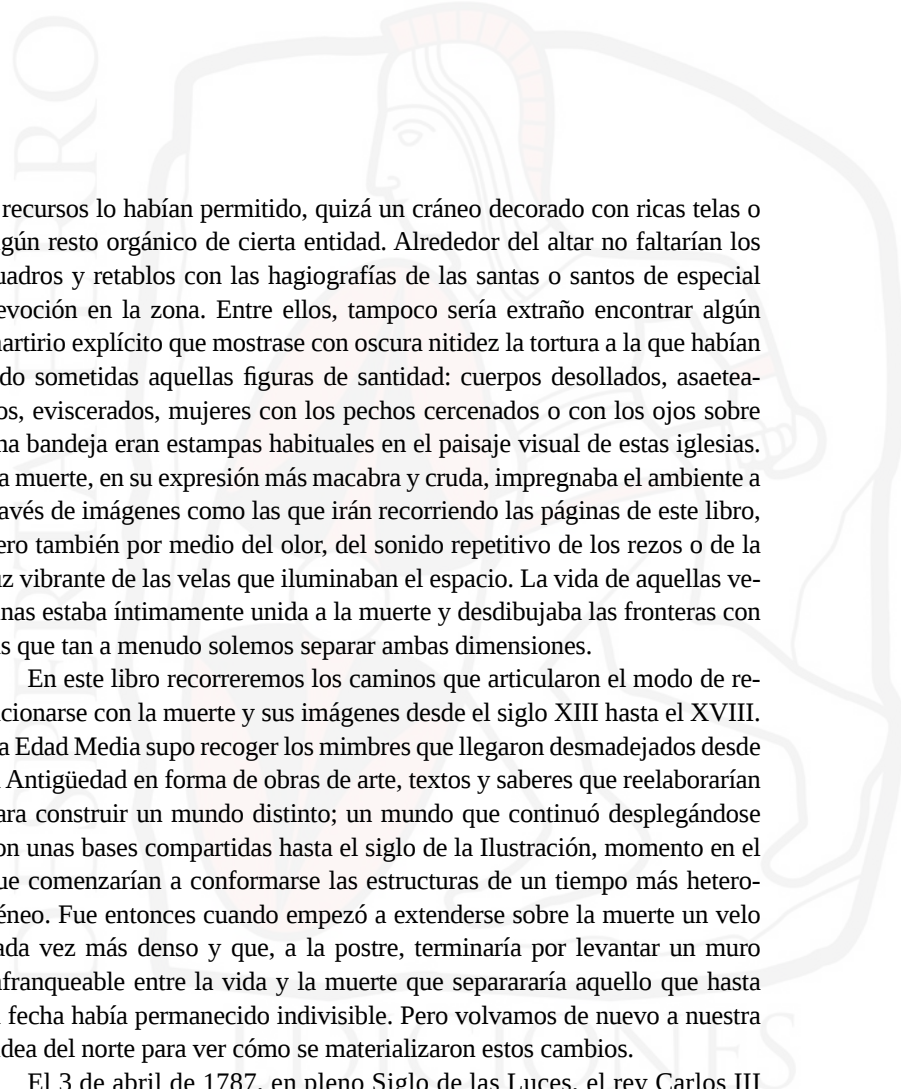
Introducción

El velo de lo macabro

Viajemos por un instante a inicios del siglo XVIII, a una pequeña iglesia de un pueblo cualquiera del norte peninsular. Seguramente en el exterior del templo aún quedarían algunas antiguas estelas de época medieval apoyadas sobre los muros. Cruces, formas geométricas e inscripciones desgastadas convivían con la maleza que las ocultaba en primavera y que dejaba que se entrevieran con la entrada del invierno. Lo más probable es que las vecinas y vecinos que viesan esas piedras a diario ni reconocieran ya la escritura ni supiesen interpretar las imágenes que las decoraban, pero habían decidido respetarlas. Los lazos con el pasado se cuidaban porque otorgaban prestigio, sobre todo cuando se remontaban a tiempos brumosos y casi legendarios. Pero había otro motivo: aquellas piedras recordaban el destino que de un modo inevitable les aguardaba y del que no había modo de escapar. Como un sencillo *memento mori* [recuerda que morirás], su mera presencia modularía el ambiente de la localidad y establecería una relación con la muerte estrecha y recurrente.

Atravesado el umbral del templo, el peso de la muerte se sentía de un modo mucho más intenso. El suelo encajonado que pisaban era, en realidad, el cementerio del pueblo, por lo que atravesar la nave suponía caminar directamente sobre las sepulturas de sus antepasados. Las mujeres eran quienes ocupaban los espacios centrales, donde descansaban los restos de distintos miembros del hogar, mientras que los hombres se agolpaban en los bancos corridos de los muros perimetrales. Sobre un pequeño banquito situado encima de los bloques de piedra, ellas se sentaban a rezar y, si correspondía, encendían unas cerillas destinadas a iluminar simbólicamente la memoria de quien ocupase en aquel momento sus oraciones. Recordar a sus difuntos era, también, recordar que sus vidas eran finitas y que sus huesos, antes o después, acompañarían a los que yacían resecos bajo el enlosado o se amontonaban de manera caótica en el osario.

Si entre los vecinos se encontraba alguien con capacidad para levantar una capilla propia, entre el mobiliario litúrgico habría más de una reliquia. En función de la capacidad económica de sus promotores podría ser un pequeño huesecillo enmarcado en un sencillo relicario o, si sus contactos



y recursos lo habían permitido, quizá un cráneo decorado con ricas telas o algún resto orgánico de cierta entidad. Alrededor del altar no faltarían los cuadros y retablos con las hagiografías de las santas o santos de especial devoción en la zona. Entre ellos, tampoco sería extraño encontrar algún martirio explícito que mostrase con oscura nitidez la tortura a la que habían sido sometidas aquellas figuras de santidad: cuerpos desollados, asaeteados, eviscerados, mujeres con los pechos cercenados o con los ojos sobre una bandeja eran estampas habituales en el paisaje visual de estas iglesias. La muerte, en su expresión más macabra y cruda, impregnaba el ambiente a través de imágenes como las que irán recorriendo las páginas de este libro, pero también por medio del olor, del sonido repetitivo de los rezos o de la luz vibrante de las velas que iluminaban el espacio. La vida de aquellas vecinas estaba íntimamente unida a la muerte y desdibujaba las fronteras con las que tan a menudo solemos separar ambas dimensiones.

En este libro recorreremos los caminos que articularon el modo de relacionarse con la muerte y sus imágenes desde el siglo XIII hasta el XVIII. La Edad Media supo recoger los mimbres que llegaron desmadejados desde la Antigüedad en forma de obras de arte, textos y saberes que reelaborarían para construir un mundo distinto; un mundo que continuó desplegándose con unas bases compartidas hasta el siglo de la Ilustración, momento en el que comenzarían a conformarse las estructuras de un tiempo más heterogéneo. Fue entonces cuando empezó a extenderse sobre la muerte un velo cada vez más denso y que, a la postre, terminaría por levantar un muro infranqueable entre la vida y la muerte que separaría aquello que hasta la fecha había permanecido indivisible. Pero volvamos de nuevo a nuestra aldea del norte para ver cómo se materializaron estos cambios.

El 3 de abril de 1787, en pleno Siglo de las Luces, el rey Carlos III emitió una Real Cédula por la que se prohibían los enterramientos en las iglesias –salvo para los patronos y religiosos–, e instaban a las localidades a que construyesen los cementerios en zonas apartadas. En una circular de principios del siglo XIX se recomendaban los «parajes bien ventilados, y cuyo terreno por su calidad sea el más a propósito para

absorber los miasmas pútridos, y facilitar la pronta consunción, desecación de los cadáveres, evitando aún el más remoto riesgo de filtración o comunicación con las aguas potables del vecindario». El cuidado de la higiene en favor de la salud pública fue una de las grandes preocupaciones de este periodo, especialmente sensible por las epidemias que habían asolado algunas regiones y que comenzaban a relacionarse con la mala gestión de las sepulturas de las iglesias. Poco a poco, pues estas transformaciones nunca son inmediatas, ya que suponen romper con tradiciones profundamente enraizadas, el paisaje se fue modificando con la construcción de nuevos cementerios a las afueras de los núcleos de población. Con frecuencia se aprovechaba alguna ermita que por diversos avatares había quedado desligada del pueblo; esto dibujaba entre ambos mundos —el de los vivos y el de los muertos— un camino sagrado que se recorrería en momentos señalados. Sin embargo, este cambio, tal vez uno de los más visibles, no era sino un paso más dentro de un proceso de mayor calado.

Al sacar a los muertos de la iglesia, los usos de estas cambiaron para siempre y, con ello, el papel de las imágenes macabras que hasta entonces habían cumplido una función mnemotécnica y devocional. Por un lado, la muerte dejó de ocupar una dimensión pública para encerrarse en un espacio cada vez más privado e íntimo; y, por otro, una nueva relación con las imágenes del pasado hizo que los cuadros de martirios, los frescos de esqueletos danzantes o los Cristos con gesto agónico paulatinamente se reconvirtieran en bienes culturales. Ese velo que, como decíamos, se iba tornando cada vez más opaco, se ciñó sobre las imágenes macabras y las relegó a un espacio de incomodidad e incompreensión. De ahí que no sea extraño que muchas de ellas las encontremos hoy en las sacristías acumulando polvo, reconvertidas en piezas con las que nadie sabe muy bien qué hacer y despojadas de la capacidad para movilizar las emociones de la que habían gozado siglos atrás. ¿Significa todo esto que hemos ocultado la muerte o que hemos roto los vínculos que antaño teníamos con ella y que de forma tan elocuente se expresaban a través de la estética macabra? En absoluto, pese a que se haya convertido en un mantra muchas veces enunciado. Simplemente, la naturaleza de estos vínculos ha cambiado y se han adaptado a una nueva sociedad.

La muerte sigue acompañándonos, ocupando ahora otros espacios muy presentes en nuestra cotidianidad. Consumimos cine gore o de terror, géneros donde lo macabro y la violencia extrema ocupan una centralidad absoluta. Los cuerpos lacerados o en descomposición de las pinturas barrocas o los tratados ilustrados sobre los distintos tipos de crucifixión palidecen frente a películas como *Blood Feast* (1963), *The Evil Dead* (1981) o *La Pasión de Cristo* (2004). El extraordinario aumento de documentales y *pódcasts* de *True Crime* o la existencia de

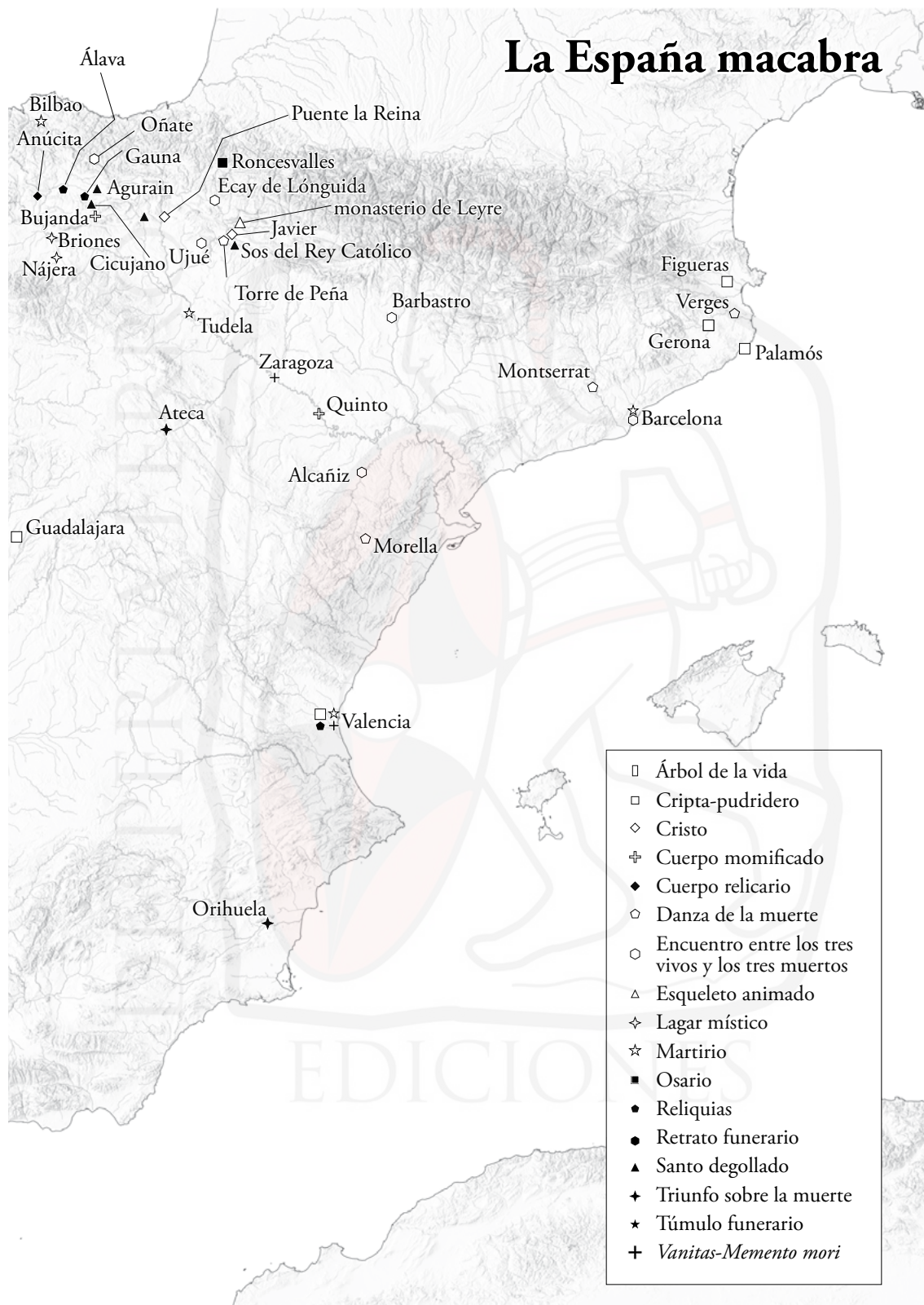
rutas guiadas a cementerios cada vez más documentadas y profundas demuestran que en nuestra sociedad la muerte y sus expresiones visuales siguen presentes y despiertan interés desde muy distintas ópticas. En un tiempo alejado ya de aquel Siglo de las Luces que inició este proceso de cambio, vivimos una época perfecta para volver la vista hacia esas imágenes macabras que, desde ese lugar de olvido al que han sido desplazadas, siguen exhibiendo su poder para reconectar con la muerte por otras vías sorprendentes e inesperadas. ¿Pueden todavía hoy unos relicarios polvorientos o un oscuro cuadro con una *vanitas* apelar a nuestras emociones o suscitar una reflexión?

La iglesia con la que arrancábamos estas líneas ha dejado de ser un espacio en el que explorar el sentido de la vida y de la muerte del modo en el que antaño se hacía. Aquel mundo se ha diluido en otro más complejo e interconectado, donde no resulta fácil discernir los vectores que, de un modo pautado e incluso ritualizado, regían estos temas dentro de una comunidad. Sería demasiado ambicioso (e incluso presuntuoso) decir que este libro busca ocupar ese espacio. Sin embargo, algo de todo ello subyace entre las motivaciones que nos impulsaron a emprender este viaje. Nos interesaba la estética macabra, pero también el modo en el que nos hemos relacionado con las imágenes que nos enfrentaban a indagar en los límites de la vida. De ahí que este libro no haya sido concebido como un mero repertorio o un catálogo comentado de imágenes macabras. Alrededor de unos grandes bloques temáticos hemos seleccionado aquellas obras que nos parecían más representativas y que nos permitían articular los argumentos con mayor solidez. Una pregunta sobrevolará los siguientes capítulos: ¿por qué se puso un énfasis tan marcado en crear imágenes sangrientas y crudas en lo formal y de tono melancólico en lo emocional? Para intentar responderla será preciso recorrer multitud de iglesias, criptas, museos o pudrideros, algunos conocidos y otros mucho más recónditos, pero habrá que esperar al final de este camino para alcanzar alguna respuesta satisfactoria. Inevitablemente, ha sido mucho (muchísimo) lo que ha quedado fuera, pero confiamos en que este libro sirva de estímulo para seguir transitando estos lugares. Si fuese así, nuestro objetivo estaría más que satisfecho. Descorramos, pues, el velo de lo macabro.

EDICIONES



La España macabra



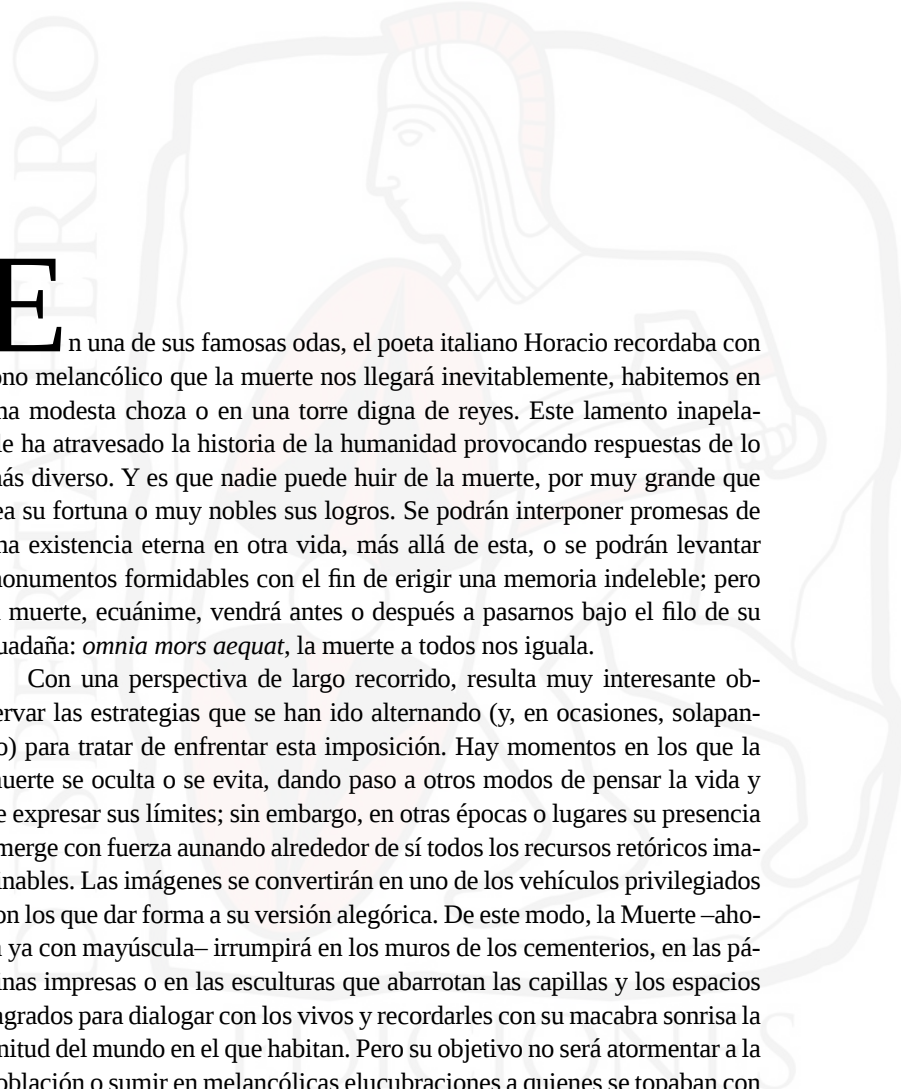
1

Omnia mors aequat:
bailando en un mundo crepuscular



¿Dónde están, hijo, tantos emperadores, reyes, condes, barones, prelados?
¿Dónde está Alejandro que fue dueño del mundo?

Ramón Llul, *Doctrina pueril*, 1274-1276.



En una de sus famosas odas, el poeta italiano Horacio recordaba con tono melancólico que la muerte nos llegará inevitablemente, habitemos en una modesta choza o en una torre digna de reyes. Este lamento inapelable ha atravesado la historia de la humanidad provocando respuestas de lo más diverso. Y es que nadie puede huir de la muerte, por muy grande que sea su fortuna o muy nobles sus logros. Se podrán interponer promesas de una existencia eterna en otra vida, más allá de esta, o se podrán levantar monumentos formidables con el fin de erigir una memoria indeleble; pero la muerte, ecuánime, vendrá antes o después a pasarnos bajo el filo de su guadaña: *omnia mors aequat*, la muerte a todos nos iguala.

Con una perspectiva de largo recorrido, resulta muy interesante observar las estrategias que se han ido alternando (y, en ocasiones, solapando) para tratar de enfrentar esta imposición. Hay momentos en los que la muerte se oculta o se evita, dando paso a otros modos de pensar la vida y de expresar sus límites; sin embargo, en otras épocas o lugares su presencia emerge con fuerza aunando alrededor de sí todos los recursos retóricos imaginables. Las imágenes se convertirán en uno de los vehículos privilegiados con los que dar forma a su versión alegórica. De este modo, la Muerte –ahora ya con mayúscula– irrumpirá en los muros de los cementerios, en las páginas impresas o en las esculturas que abarrotan las capillas y los espacios sagrados para dialogar con los vivos y recordarles con su macabra sonrisa la finitud del mundo en el que habitan. Pero su objetivo no será atormentar a la población o sumir en melancólicas elucubraciones a quienes se topaban con alguna de sus representaciones. Cuando nuestros miedos se acrecientan necesitamos plasmarlos en imágenes para enfrentarlos, pues solo así seremos

Página anterior: *La dama* (ca. 1526), Danza de la Muerte diseñada por Hans Holbein y grabada por Hans Lützelburger. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

capaces de diluir y controlar su poder. A finales del siglo XIV, los signos de crisis y agotamiento hicieron necesario activar este mecanismo, lo que desplegó una estética de lo macabro sin precedentes.

En el año 1347 se expandió por toda Eurasia y el norte de África una epidemia de peste bubónica absolutamente devastadora que cercenó las vidas de cantidades ingentes de población. A menudo se ha considerado este acontecimiento como uno de los grandes catalizadores de esta corriente tétrica que irrumpió en las artes en una cronología similar. Pero no debemos olvidar que muchos de los reinos europeos estaban librando desde hacía tiempo largas batallas, las crisis económicas amenazaban con tornarse sistémicas y el siglo había comenzado con un periodo de hambrunas. Por ello, era inevitable que el ambiente que se respiraba tuviese un sentir agrio y brumoso. Sin embargo, como veremos en este capítulo, las sociedades del pasado fueron extraordinariamente ricas y diversas y no es posible caracterizarlas de un modo unívoco. Mientras que en un pequeño castillo navarro se pintaban los muros de un lúgubre oratorio con esqueletos danzantes, en otros puntos del reino se leía con pasión la poesía cortesana y se decoraban las capillas de la catedral con retablos llenos de color y de brillo. Además, como tendremos ocasión de ampliar en el apartado de cierre del libro, lo macabro muchas veces no era sino un recurso orientado a expresar su contrario: enfatizar la promesa de salvación.

Algunas obras de este periodo alcanzarán unas cotas de crudeza visual nunca vista hasta ese momento. Cuerpos desollados, gusanos saliendo por los orificios de una piel ya reseca, montañas de huesos y calaveras, sudarios roídos que apenas cubren los cuerpos de esqueletos en avanzada fase de putrefacción... son solamente algunos de los detalles de muchas de las obras producidas en este instante histórico. No extraña que Huizinga dijera en su famoso *El otoño de la Edad Media* que «no hay época que haya impreso a todo el mundo la imagen de la muerte con tan continuada insistencia como el siglo XV». Sin embargo, como suele ser habitual, cuando ahondamos en los pormenores del periodo vemos que las cosas son más complejas. Mientras se levantaban estas impactantes obras, se escribieron también tratados que proponían una respuesta esperanzada y serena a la inevitable desintegración física. Será, por tanto, en el cruce de estos vectores en apariencia divergentes donde debemos poner el foco para aproximarnos a las emociones que dieron forma a este periodo y que, en última instancia, serán las que nos ayuden a entender el porqué de las obras que después comentaremos con más detalle.

En la segunda mitad del siglo XV, las imprentas europeas comenzaron a poner en circulación unos libros conocidos popularmente como el *Arte de bien morir* (*Ars moriendi*) que tenían como objetivo guiar los últimos instantes de quienes estaban a punto de exhalar su último aliento. Hubo dos versiones, una extensa compuesta por seis capítulos y una más corta ela-



Escena de la Tentación a la desesperación, de la edición del *Arte de bien morir* (ca. 1479-1484), de Pablo Hurus, Zaragoza. Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

borada con un sentido más práctico. Esta edición reducida se acompañaba con frecuencia de grabados muy expresivos y su éxito fue tan llamativo que se convirtió en el más difundido de los libros xilográficos. Esta expansión, como recuerda Rebeca Sanmartín, motivó «un deseo de uniformización de las creencias y una sistematización de las prácticas religiosas» que hacen de este manual una herramienta indispensable para comprender las actitudes bajomedievales ante la muerte. En el taller zaragozano de los hermanos Hurus se prepararon las once xilografías que acompañaron los textos de diversas ediciones. Este repertorio gráfico contribuyó de manera decisiva a su difusión e impacto, ya que permitía que la obra llegara a un público diverso y que su mensaje se transmitiera de un modo mucho más directo.

En todas las estampas de la serie el moribundo está postrado en su cama, rodeado de diversos personajes que van guiando el sentido del relato. Se pone un especial énfasis en las tentaciones demoniacas con cinco grabados que, de forma alternada, muestran a diablillos tratando de incitar al *moriens* a que pierda la fe, sea vanidoso o se distraiga del camino que le llevará a morir bajo la gracia divina. El resto de los grabados está formado por las fuerzas celestiales que combatirán cada una de las tentaciones con la presencia de ángeles, santos, la Trinidad o la propia Virgen. Finalmente, la última imagen nos muestra el desenlace positivo de esta refriega, con el difunto acompañado de figuras de santidad que contemplan cómo dos ángeles elevan su alma hacia el cielo. A los pies de la cama, unos demonios se agitan impotentes asumiendo su derrota.

La publicación en formato de libro ilustrado de este *Arte de bien morir* hizo que el mensaje circulara de una manera imposible de lograr con los medios previos a la invención de la imprenta. En cualquier caso, las líneas maestras de este pensamiento estaban ya fijadas, por ejemplo, en las grandes portadas de las abadías que se estaban levantando en el vibrante siglo XII. Cuando una mujer o un hombre acudían ante el inmenso tímpano de la abadía francesa de Santa Fe de Conques, las imágenes con las que se topaban expresaban un sentir muy similar. En el dintel, una inscripción en latín rezaba: «Pecadores, si no cambiáis vuestras costumbres, sabed que sufriréis un juicio temible». Las consecuencias de una vida alejada de este mandato se plasmaban en una avalancha de figuras diabólicas encargadas de atormentar a todos aquellos que no habían superado el juicio divino. A un lado, en una composición ordenada y reposada, los bienaventurados acudían gozosos para contemplar a la divinidad; al otro lado, en unos registros caóticos y agitados, Satán y sus malignos ayudantes de aspecto grotesco torturaban con violencia a caballeros, monjes o concubinas que habían llevado una vida licenciosa. Todo este intrincado modo de transmitir la doctrina cristiana de la salvación de las almas encontrará, un siglo después, una nueva vía de expresión más directa y sencilla, sin dejar nunca de lado los tópicos clásicos con los que abríamos el capítulo y que seguirán acompañándonos en el resto de los apartados que lo componen.

Las producciones bajomedievales creadas bajo una estética macabra convivieron con las obras escritas donde la agonía final discurría librando un difícil combate en el que el moribundo saldría victorioso si se aferraba a la fe y era capaz de desterrar sus tentaciones. La muerte era un tránsito que se encaraba con valentía y esas versiones alegóricas que hoy tanto nos sorprenden debemos enmarcarlas también dentro de ese mismo espíritu. Ante el fin de los días no se lamentaban con vacuas especulaciones, sino que ponían todos los recursos a su alcance para lograr la ansiada salvación. Además, muchas de estas obras de tintes macabros se harán con un fin moralizante para advertir a los vivos sobre la importancia de reorien-



Detalle del tímpano de la abadía de Santa Fe de Conques (s. XII), Francia.

tar sus actos terrenales de modo que, en el umbral entre ambos mundos, sean los ángeles quienes carguen con su alma y no los traviesos diablillos que, de forma insistente, harán lo posible para arrastrarla al infierno. Este espíritu se expresa con elocuencia en el *Compendio de la fortuna* de Fray Martín de Córdoba, escrito hacia mediados del siglo XV, donde anima al lector a no temer su final, «pues non puede ser mucho amargo lo que en tan breve momento se faze; non puede ser mucho amargo lo que una vez acontece, non has de morir sinon una vez; non debe ser amargo lo que se faze por ley».

Las imágenes que irán apareciendo a lo largo de este capítulo evidencian, sin duda alguna, que la muerte inquietaba y generaba miedo. Pero su presencia masiva, espolcada por las guerras y las pestes, no hizo que este pánico aumentase, sino que, por el contrario, motivó la creación de estrategias para enfrentarla y vencerla. Por eso, como hemos visto con el *Ars moriendi*, era necesario que esta se mostrase con toda su objetiva crudeza. En los grabados de este libro vemos al moribundo atravesar etapas de agonía, amortiguadas con otras de consuelo, pero el último grabado anticipa visualmente el sentido positivo del desenlace. Aquí se observa con nitidez el poder de las imágenes: la plasmación visual del resultado

alimentaría la fe en su verdadera consecución. A través de la lectura y de la visualización atenta de este repertorio de figuras, el moribundo se identificaría plenamente con el protagonista de la obra, cuyo destino se hallaba escrito y sellado. Del mismo modo, la decoración de un oratorio privado o un sepulcro con imágenes de estética macabra ponía rostro al enemigo, permitiendo así librar la batalla que despejaría el sendero hacia la salvación.

EL ENCUENTRO ENTRE LOS TRES VIVOS Y LOS TRES MUERTOS

El muro del cementerio de Otxandio (Vizcaya) nos recibe con una advertencia inquietante: «Lo que sois fuimos nosotros y lo que somos seréis, cuando menos lo penséis». De forma sucinta y directa, los muertos allí enterrados nos recuerdan la futilidad de la vida, ante la que solo proponen una salida: «rogad por nos, y lo haremos por vos». Esta inscripción, presente en innumerables cementerios con todo tipo de fórmulas y variantes, recoge en realidad una tradición que se remonta hasta la Antigüedad clásica y que tuvo en la Edad Media un reverdecer extraordinario con el relato del *Encuentro entre los tres vivos y los tres muertos*.

En los albores del Medievo comenzaron a esculpir en algunas lápidas funerarias un texto muy similar al del cementerio vizcaíno: «Yo era lo que eres, tú serás lo que soy». De nuevo, la misma meditación en la que una voz del pasado con aires de autoridad retorna o emerge para recordarnos que el fin de la vida está próximo y nada podemos hacer para evitarlo. Su sencillez y plasticidad semántica (pues podía al mismo tiempo sumirnos en una melancólica reflexión sobre la muerte o exhortarnos a disfrutar de la vida el tiempo que podamos) explica el éxito que tendrá en los siglos venideros, dando origen a largos poemas medievales e inspirando imágenes de gran impacto visual. A partir del siglo XIV, estas representaciones se propagarán con fuerza, tal vez impulsadas por un contexto de crisis inevitablemente marcado por la peste negra que asoló la Europa medieval, pero es necesario recordar que las ramificaciones que confluyeron en la estética macabra tan propia de estos siglos tenían unas raíces mucho más profundas. Desde los tempranos siglos del románico aparecen imágenes de la Muerte acechando a los vivos, como puede verse en los relieves superiores de la fachada del monasterio de Leyre, en Navarra. Un extraño transido con barba agarra con actitud amenazante las manos de una joven conformando una estampa que bien podríamos interpretar como la plasmación visual del tópico horaciano citado al inicio del capítulo.

Los cementerios han sido tradicionalmente el espacio privilegiado para propiciar este tipo de cavilaciones en torno a la muerte y sus implicaciones. Las lápidas, tuvieran o no un texto que orientase el sentido de

estos pensamientos, certificaban con su mera presencia el destino que a todos nos aguarda. Además, desde los relatos más antiguos, estos lugares han sido también escenario de apariciones fantasmales. El historiador romano Julio Obsecuente (s. I d. C.) narraba en su *Libro de los prodigios* cómo se pudo ver en Fesule «una multitud congregada con túnicas lúgubres y rostros pálidos que luego deambulaban entre los sepulcros». Los encuentros con cadáveres y fantasmas son constantes en la literatura tanto antigua como medieval, y casi siempre estos retornados se mezclan con el mundo de los vivos para pedir un favor o para advertir sobre algún acontecimiento que está por venir. Figuras como Gregorio Magno emplearán estos recursos en sus textos doctrinales para explicar la importancia de



Placa situada en el exterior del cementerio de Otxandio, Vizcaya.

Imagen de la Muerte (s. XII) en la fachada del monasterio de San Salvador de Leyre, Navarra.



las plegarias en favor de la salvación de las almas. En el siguiente relato, recogido en sus *Diálogos*, nos habla de un hereje arrepentido que clama por redimir sus pecados:

Cuando era joven y aún llevaba una vida secular, escuché de los ancianos acerca de Pascasio, diácono de la Iglesia romana [...]. Según aquéllos, Pascasio era un hombre de vida muy santa: era un espléndido salvador de almas, amaba a los pobres y él mismo era muy humilde y austero. Durante una discusión acalorada que se suscitó entre el clero sobre quién era más digno de ser obispo de Roma, si Lorenzo o Símaco, el diácono Pascasio apoyó a Lorenzo en su candidatura al obispado y, a pesar de que su candidato fue expulsado más tarde por común consenso, Pascasio mantuvo su opinión hasta el día postrero [...]. Mucho tiempo después, Germano, obispo de Capua, fue por consejo médico a unos baños públicos a fin de recuperar su salud. Cuando se disponía a entrar en el baño, halló a Pascasio de pie entre los vapores del agua caliente, como si hubiera estado esperándolo. A pesar del miedo que sintió Germano, le preguntó qué hacía él en aquel lugar, a lo que Pascasio respondió: «La única razón por la que estoy atado a este lugar como castigo es que tomé partido por Lorenzo en contra de Símaco. Por eso, te imploro que reces por mí ante el Señor. Conocerás si tus plegarias han sido escuchadas cuando vuelvas aquí y no me encuentres ya». Tras esto, el santo varón Germano comenzó a ofrecer preces devotas tal y como se le había solicitado. Cuando a los pocos días regresó a los baños, ya no encontró a Pascasio, puesto que al no proceder su pecado

de la malicia sino de la ignorancia, le fue posible purgar su pecado una vez muerto.

Este contexto y este marco de pensamiento, donde toparse con un fantasma era algo perfectamente posible, son fundamentales para entender las imágenes que recorrerán este apartado. Una particular sensibilidad hacia lo mágico y hacia los encuentros con lo insólito será el aglutinante que mezcle los ingredientes que hemos ido apuntando: las exhortaciones horacianas, la reflexión sobre la vida y la muerte presente en lápidas tanto antiguas como medievales o la visión de seres fantasmales convergerán a mediados del siglo XIII para crear el relato del *Encuentro entre los tres vivos y los tres muertos*. Hasta ese momento, la meditación sobre la finitud de la vida se había transmitido por medio de escuetos versos, de indudable poder evocador, pero carentes de detalles o escasamente vinculados a determinadas clases sociales. Por ello, la clave del éxito del *encuentro* residirá en su poder narrativo, que desbordaba en textos o en imágenes lo que hasta el momento no había sido más que una sucinta frase.

El encuentro tiene una estructura muy sencilla en su origen. Sin embargo, con el paso de los años, sobre ella se irán sumando detalles y nuevos protagonistas para enriquecer el relato. En una de sus versiones escritas más antiguas, Baudoin de Condé (s. XIII), trovador de la corte de Margarita de Flandes, describe el encuentro de tres jóvenes de la alta nobleza con tres cadáveres en distintos grados de putrefacción. Ante esta macabra visión, el primero se gira presa del pánico, mientras que el segundo observa sus cuerpos descompuestos y medita sobre la posibilidad de hallarse ante una señal divina; finalmente, el tercero elabora una reflexión más profunda y de cariz moralizante sobre la decadencia y la decrepitud de la vida humana. Los muertos también participan del diálogo y serán quienes ofrezcan mayor profundidad al relato: el primero de ellos recita la frase que centra el sentido del encuentro: «lo que vosotros sois, fuimos / y lo que nosotros somos, seréis»; el segundo recuerda que la muerte llega por igual a los ricos y a los pobres; el tercero, finalmente, insiste en que no hay escapatoria posible a la muerte y anima a los jóvenes a obrar en positivo y a rezar a Dios para lograr su salvación.

De este modo, tanto en Francia como en Italia, sea en sus versiones escritas o en sus correlatos visuales, la leyenda fue ganando popularidad y aceptación. Del encuentro más o menos estático, que aparece en los primeros ejemplos italianos, se avanza hacia una escenificación más dialogada y compleja, llena de matices. En función de la zona o de las ubicaciones, los muertos y los vivos se mostrarán con actitudes diversas, evidenciando la libertad con la que se empleó este relato. Mientras que en unos casos se pone el énfasis en la podredumbre que asola el mundo y el camino pecaminoso por el que se ha de transitar (ahondando así en



Detalle del *Triunfo de la muerte* (ca. 1340), atribuido a Buonamico Buffalmacco. Camposanto monumental de Pisa, Italia. © RM Volmer.

el tópico del *contemptu mundi* o desprecio del mundo), en otros el peso descansa en una reflexión sobre la vacuidad de los placeres mundanos y la finitud de la vida en la tierra (más próxima al tema de la *vanitas*). Como es lógico imaginar, por lo general estas imágenes se emplearon en lugares relacionados con la muerte de un modo u otro: capillas funerarias, camposantos, ilustraciones en la parte del oficio de difuntos de los libros de horas, etc. Uno de los ejemplos más desarrollados de esta iconografía se halla en el camposanto de Pisa, donde aún se conserva el *Triunfo de la muerte* atribuido a Buonamico Buffalmacco. En este enorme fresco, una comitiva de damas y nobles ricamente vestidos y que disfrutaban de una placentera jornada de caza en el bosque se topa de pronto con tres cadáveres en distintos estados de putrefacción. Junto a ellos, un monje barbado extiende una filacteria a través de la cual invita a los jóvenes a meditar sobre el sentido de sus opulentas vidas: «si tu espíritu se halla bien despierto, poniendo aquí tu vista entera, vencerás la vanidad y depondrás el orgullo». Debemos, por tanto, imaginar el impacto que tendría un conjunto así en un cementerio, de ahí que, si bien algunas de las imágenes que veremos en este capítulo estén lejos de su emplazamiento original, siempre debemos hacer el esfuerzo de reconstruir las condiciones y el espacio para el que fueron concebidas.

De los numerosos encuentros producidos en distintos puntos de los reinos peninsulares a nuestros días, solo han llegado siete en condiciones



de conservación dispares. Sin embargo, su riqueza y la especificidad de algunos de sus detalles hacen sospechar que estos conjuntos no sean más que una muestra ínfima —y no sabemos cómo de representativa— de una realidad que debió ser extraordinaria y de la que apenas nos ha quedado rastro. El más antiguo de todos los encuentros, pintado en el primer cuarto del siglo XIV, se sitúa en el atrio del Castillo de los Calatravos de Alcañiz (Teruel), donde tres caballeros bien pertrechados se topan de bruces con unos esqueletos conservados de manera fragmentaria. En una cronología similar se pintó el encuentro de la iglesia navarra de Santa María de Ujué, donde aún hoy pueden verse los jinetes junto a unos cadáveres igualmente desdibujados. También presenta un delicado estado de conservación el encuentro pintado de Ecay de Lónguida, pero su testimonio permite comprobar la insistencia de esta iconografía en suelo navarro. Los ejemplos pictóricos terminan con el conjunto de San Juan y San Pablo de Peñafiel, trasladado al Museo de Valladolid, donde el esquema del encuentro vuelve a repetirse en sus fundamentos básicos, evidenciando cómo para el siglo XIV esta escena estaba perfectamente asentada y fue empleada en numerosos templos, siempre dentro de programas iconográficos relacionados con capillas o espacios funerarios.

En su versión escultórica, en la iglesia de Santa María del Mar se conserva un pequeño ejemplar de mediados del siglo XIV que ocupa la totalidad de un capitel situado en las arquerías ciegas de la fachada. Aquí los vivos caminan con vestimentas togadas en un entorno boscoso hasta encontrarse con los tres cadáveres que se ubican en el otro extremo de la cesta. En el Museo Diocesano de Barbastro-Monzón descansa otro fragmento de un jinete que en su día formó parte del sepulcro de Guillem de Montcada, señor de Fraga, quien falleció hacia el año 1326. Por desgracia, durante la Guerra Civil este sepulcro fue destruido, pero gracias a los restos conservados y a las fotografías antiguas realizadas con

Detalle del *Encuentro entre los tres vivos y los tres muertos* (s. XIV), procedente de San Juan y San Pablo de Peñafiel, reubicados en el Museo de Valladolid. Junta de Castilla y León.

Detalle del *Encuentro entre los tres vivos y los tres muertos* (mitad s. XIV). Basílica de Santa María del Mar, Barcelona.



anterioridad, al menos se pudo documentar su existencia. Tanto el caso de Fraga como el de Oñate, que ahora comentaremos con más detalle, son realmente extraordinarios, ya que son los únicos encuentros europeos esculpidos en un sepulcro.

Con el paso del tiempo, el encuentro se fue consolidando y nunca perdió la esencia de su relato, pero eso no impidió que se fuesen sumando nuevos elementos, personajes o filacterias con datos específicos. En algunos conjuntos ingleses, los muertos se presentan ante los vivos diciendo que son sus abuelos, lo que suma un grado de especificidad que demuestra lo asentada que estaba para entonces esta fórmula. Sin embargo, también operó un proceso de simplificación sumamente interesante que nos ha dejado algunos ejemplos que podrían integrarse a la perfección dentro de esta misma familia de imágenes. Es el caso de las sorprendentes contraventanas de la Muerte y la Vida custodiadas en el Museo de Segovia, fechadas en la segunda mitad del siglo XVI.

Aquí la historia se mezcla con la leyenda para dar forma a un relato de lo más original. Según el historiador Diego de Colmenares (1586-1651), durante la Guerra de las Comunidades de Castilla el alcázar segoviano estuvo férreamente sitiado por los comuneros, quienes tenían retenidos en su interior al bando favorable al emperador. En plena tensión, un importante mercader llamado Diego de Riofrío decidió enviar a un criado con una yunta de bueyes para que arasen unos terrenos que se hallaban próximos al alcázar. Los sitiados, sometidos a un hambre extrema y con los víveres a punto de agotarse, vieron pasar a los animales y aprovecharon aquella ocasión para hacer una escapada fugaz y capturar a las bestias



Contraventana de la Muerte y la Vida (segunda mitad s. XVI). Museo de Segovia.

para alimentarse. Este hecho les permitió ganar tiempo y recuperar las energías que tanto empezaban a escasear. Los comuneros, al enterarse de lo ocurrido, montaron en cólera y sacaron con violencia a Diego de Riofrío de su casa. Cuando subían con él por la calle del Berrocal en dirección a la cárcel, una mujer desde su ventana gritó a la multitud instando a que ahorcaran al traidor. En el momento en el que la tensión era máxima, otro grupo mejor intencionado abrió rápidamente la cárcel e introdujo en ella al condenado. Después de este suceso la calle del Berrocal pasó a llamarse calle de la Muerte y la Vida, como todavía hoy se la conoce.

La tradición vincula este suceso con unas contraventanas que proceden de una casa derribada en esta misma calle a mediados del siglo XIX. Con independencia de que estas tablas tuvieran algún tipo de relación con los acontecimientos sufridos por Diego de Riofrío, lo cierto es que se trata de un ejemplar muy poco habitual y que ha sobrevivido al paso del tiempo de manera casi milagrosa. Las tablas se han clavado a la contraventana con unos gruesos clavos, por lo que es muy probable que procedan de algún otro conjunto y se reaprovecharan en algún momento imposible de precisar. En una de las tablas aparece la Muerte personificada, cubierta con una toca y señalando con una de sus manos a su interlocutora. En el otro extremo, una joven mujer bellamente peinada y ataviada con un camafeo en su pecho levanta su mano izquierda a modo de saludo. La advertencia que se deduce del gesto de la Muerte, sumada a la actitud de la mujer y al aspecto bello y sofisticado con el que se ha representado, traen de inmediato a la mente los versos que nos han acompañado a lo largo de este apartado: «Lo que eres, fui, lo que soy, serás». La falta de datos nos

impide saber con certeza la ubicación y contexto original de esta magnífica pieza, pero sin duda las imágenes se hallan en la órbita moralizante de los encuentros analizados y de las danzas, mucho más desarrolladas, que luego comentaremos.

El encuentro de Oñate

El ejemplo mejor conservado y visualmente más impactante entre los encuentros es el que hoy se conserva en la cripta o enterrorio de los condes de la iglesia de San Miguel Arcángel de Oñate (Guipúzcoa). Allí descansa el imponente sepulcro de alabastro que mandó construir Pedro Vélaz de Guevara II (1352-1414) cuando intuyó que sus últimos días estaban próximos. Se trata de una obra ricamente decorada en todos sus laterales con escenas de cierta complejidad iconográfica relacionadas con la vida de Cristo. Muchas de estas imágenes fueron ideadas a partir de fuentes apócrifas y no son habituales en las artes del momento, lo que nos indica que estamos ante un programa concebido por su comitente de un modo deliberado y reflexivo. Pedro Vélaz fue un hombre poderoso que supo desenvolverse con soltura en los ambientes cortesanos tanto de Castilla y León como de Navarra. Escribió un buen número de cantigas y decires, algunos de los cuales se incluyeron en el *Cancionero de Baena*, en los que narra sus desventuras amorosas y demás asuntos de palacio más o menos frívolos. Sin embargo, en sus últimos decires cambió el tono y comenzó a escribir sobre la mala conciencia que empañaba sus pensamientos y se mostró abiertamente arrepentido por una vida licenciosa y entregada a las vanidades:

Asy desta guissa mi coraçón llorae arde llama que yaze ascondida
que mis obras tales fueron fasta agora
onde la mi alma está mal trayda.
Será venturosa quien a Dios adora,
assy lo propongo fazer en mi vida
con buenas enmiendas, temiendo la ora
cuando mandará tañer de acogida.

Pedro Vélaz, sobre todo en su última etapa, mantuvo una estrecha relación con el monarca navarro Carlos III, de quien recibió importantes regalos e incluso fue gratificado con un viaje a Francia en 1404, por lo que no hay duda de que debía conocer perfectamente el encuentro tanto en sus versiones escritas como en su representación. En suelo galo se habían producido para entonces ejemplares de gran belleza, como el que decora el Salterio (ca. 1349) de Bona de Luxemburgo, duquesa de Normandía y esposa del rey Juan II de Francia, donde unos caballeros se topan con

DESPERTA FERRO



Libro completo [aquí](#)

EDICIONES

La muerte siempre ha generado angustia, miedo e incertidumbre. Es inevitable, impredecible y, por encima de todo, indomable. Sin embargo, los seres humanos tenemos a nuestro alcance una herramienta poderosa y que no hemos dejado de utilizar a lo largo de los siglos: las imágenes. Con ellas podemos materializar nuestros miedos, exorcizarlos e incluso escenificar el destino que nos aguarda más allá de la vida. *España macabra. La cultura de la muerte del Medievo a la Modernidad* recorre las diversas estrategias con las que las personas nos hemos enfrentado a la muerte a través de una amplia selección de obras de arte medievales y modernas, tratando así de responder a una pregunta que no dejará de sobrevolarnos: ¿por qué se puso un énfasis tan marcado en crear imágenes sangrientas y crudas en lo formal y de tono melancólico en lo emocional?

Gorka López de Munain y Miriam Beltrán Valiente buscan desentrañar los mecanismos de lo macabro, comprender qué hay detrás de los cuerpos lacerados, las vísceras desparramadas o los borbotones de sangre que han salpicado las pinturas de *vanitas* o las esculturas de los santos mártires a lo largo de la historia. Para ello, hemos propuesto un viaje por la España más macabra, atravesando claustros, capillas, conventos, museos y cementerios tras los ecos de una estética que, a través de mecanismos cambiantes y refractarios a una definición cerrada, sigue agitando nuestras emociones. Veremos así cómo, de manera inesperada, el recurso a lo macabro terminará por encima de todo siendo una llamada de esperanza:

Ubi est, mors, victoria tua?, «¿Dónde está, muerte, tu victoria?».

ISBN: 979-13-990788-7-9



9 791399 078879

P.V.P.: 34,95 €