

*Como te ves yo me vi, como me ves te verás.
Ruega a Dios por mí y en el cielo me hallarás.*
Un túmulo-catafalco en la ermita de Nuestra
Señora de la Encina en Abraveses de Tera
(Zamora): vigencia de una iconografía medieval
a inicios del siglo XIX

*Como te ves yo me vi, como me ves te verás. Ruega a Dios por mí y
en el cielo me hallarás.* A catafalque in the hermitage of Nuestra
Señora de la Encina in Abraveses de Tera (Zamora):
validity of a medieval iconography in early XIX century

JOSÉ LUIS HERNANDO GARRIDO
UNED. Centro Asociado de Zamora

RESUMEN

En la ermita de Nuestra Señora de la Encina en Abraveses de Tera (Zamora) se ha conservado un túmulo-catafalco de inicios del siglo XIX. Posee cuatro cuerpos cúbicos ornados con relieves tallados y policromados. El plafón inferior está figurado con tres demonios y otros tres condenados que son devorados por una arcaizante boca de Leviatán. Es una milagrosa supervivencia iconográfica que arranca de la Edad Media. En el cuerpo inmediatamente superior del túmulo de Abraveses, una Virgen del Carmen con escapularios pendientes de sus manos asiste a media docena de ánimas del purgatorio. Magistral armatoste –empleado durante las misas de difuntos– por atemporal y escalofriante, pues en su cimera y sobre el cubo más alto (sobre un tercero efigiando la Gloria), un desafiante esqueleto sujeta una guadaña con la diestra y una azadilla en su mano izquierda. El trabajo presenta además una cama muy popular de inicios del siglo XIX con un epígrafe alusivo a las postrimerías modernas (memoria, muerte, juicio, infierno y gloria) y un remate de túmulo funerario pintado de similar cronología con un viejo jeroglífico copiado de las exequias realizadas en honor a Felipe IV (1605-1665) conservados en el *Museo Etnográfico de Castilla y León* (Zamora).

PALABRAS CLAVE: Iconografía medieval y moderna, Juicio Final, Boca de Leviatán, monumentos funerarios, Purgatorio, Postrimerías, Castilla y León.

ABSTRACT

In the little chapel of Our Lady de la Encina in Abraveses de Tera (Zamora) has maintained a tomb-coffin of the early nineteenth century. It has four cubic bodies

adorned with reliefs carved and painted. The lower ceiling is featured with three demons and three convicts who are devoured by an archaic mouth of Leviathan. It is a miraculous survival iconographic start of the Middle Ages. In the body immediately above the tomb of Abraveses, a Virgin of Carmen with outstanding hands scapulars attend six souls in purgatory. This artefact –employee during the Mass for the dead– for timeless and chilling, because in its summit and the highest cube (about a third with the Glory), a skeleton holding a scythe with the right hand and on his left hand a hoe. This paper presents also a very popular bed early nineteenth century with a title alluding to the Last Things in late modern (Memory, Death, Judgment, Hell and Heaven) and a neat burial mound chronology painted like an old copy of the funeral hieroglyphic made in honor of Philip IV (1605-1665) kept in the *Museo Etnográfico de Castilla y Leon* (Zamora).

KEYWORDS: Medieval and Modern Iconography, Judgment, Mouth of Leviathan, Funerary Monuments, Purgatory, Last Things, Castile and Leon.

“En lo poco que me resta de vida viviré con mi hija, pensando en Dios, haciendo buenas obras y preparándome a una buena muerte, para que todas mis culpas me sean perdonadas el día del juicio. Maldito sea el dinero que me ha hecho merecer este castigo, y bendito mil veces el que me ha dado esta lección. Si no hubiera pasado así; ¿cómo me presentaría yo delante de Dios el día de la muerte? Él me diría: “Has pasado la vida reuniendo dinero, en vez de ocuparte en hacer buenas obras y en servirme y glorificarme: pues ahora veremos si con tus sacos de plata y oro sobornas al demonio para que no te atormente y a las llamas del infierno para que no te quemem.” Más vale así; pobre y desnudo entraré en el reino de los cielos, y por estas penas que ahora paso tendré allí eternos goces. Dios me hizo rico y él me hace pobre: cúmplase su santa voluntad”
[Benito PÉREZ GALDÓS, *Rosalía*, ed. de Alan Smith, Madrid, 1984 (ca. 1872)]

“La muchacha lo miró atónita. No era raro, por cierto, que su padre le propusiera cuestiones de doctrina: siempre había vigilado el obispo a su hija en este punto con atención suma. Pero ¿qué ocurrencia repentina era ésta, ahora, al despertarse? Lo miró con recelo, meditó un momento; respondió: “La oración y las buenas obras pueden, creo, ayudar a las ánimas del purgatorio, señor.” –Sí, sí arguyó el obispo–, sí, pero... ¿a los condenados? Ella movió la cabeza: – ¿Cómo saber quién está condenado, padre? El teólogo había prestado sus cinco sentidos a la respuesta. Quedó satisfecho; asintió. Le dio licencia, con un signo de la mano, para retirarse. Ella titubeó y, en fin, salió de la pieza”
[Francisco AYALA, *Los usurpadores*, ed. de Carolyn Richmond, Madrid, 1992 (1949-50), p. 215]

En la ermita zamorana de Nuestra Señora de la Encina en Abraveses de Tera se ha conservado un curioso túmulo-catafalco de inicios del siglo XIX, se trata de una obra popular debida al carpintero y ensamblador Guillermo de Benavente. Posee cuatro cuerpos cúbicos ornados con relieves tallados y policromados. El plafón inferior está figurado con tres demonios de grandes orejas, carnudos, barbados y de cabellos llameantes, más tres condenados que son devorados por una arcaizante boca de Leviatán [fig. 1]. Es una milagrosa supervivencia iconográfica que arranca de la Edad Media [figs. 2-5]¹. El hábito de representar el infierno como una gran boca deglutidora arranca en la miniatura irlandesa del siglo X, aunque se convirtió en motivo muy usual e hipnotizante a la hora de figurar la condenación eterna (p. ejem. en el tímpano de Santa Fe de Conques, fechado hacia 1130, tras la que se esconden la caldera de los condenados y los tormentos infernales), el descenso de Cristo a los infiernos (la *anástasis* que vemos en una metopa de Artaiz (Navarra)) o la boca-infierno cerrada por un ángel (Salterio de Winchester), arque-



Fig. 1. Boca de Leviatán. Túmulo-catafalco de inicios del siglo XIX en la ermita de Nuestra Señora de la Encina en Abraveses de Tera (Zamora).

¹ José Luis HERNANDO GARRIDO, “*Plurima mortis imago*: del románico al gótico a través de la iconografía del juicio final en la pintura medieval de la Ribera del Duero”, *Biblioteca. Estudio e Investigación*, nº 24 (2009), p. 208; id., “Vida cotidiana. Ciclos, ritos y creencias”, en 913-1230. *Reino de León. Hombres, mujeres, poderes e ideas*, dir. de Gerardo Boto Varela, León, 2010, pp. 269-270. Para el cuadro de ánimas de 1770 conservado en la parroquia de Tamariz de Campos y que reproduce igualmente la boca de Leviatán vid. Ma Victoria ARRATIA MARTÍN, *Las ánimas del purgatorio en la provincia de Valladolid, una devoción popular*, Valladolid, 1998, pp. 96-97.

Como te ves yo me vi, como me ves te verás. Ruega a Dios por mí y en el cielo me hallarás



Fig. 4. Boca de Leviatán. Juicio Final en la Portada de la Majestad de la colegiata de Toro (Zamora). Fines del siglo XIII.



Fig. 5. Boca de Leviatán. Juicio Final en el túmulo de Inés de Castro. Iglesia del monasterio de Alcobaça (Portugal). Ca. 1358-1367.



Fig. 6. Boca de Leviatán. Juicio Final en las pinturas murales de la iglesia de La Loma (Valdeolea, Cantabria). Ca. 1500. Cliché invertido.



Fig. 7. Boca de Leviatán. Juicio Final en las pinturas murales de la ermita de Santa Eulalia en Barrio de Santa María (Palencia). Medios del siglo XIII.

La imagen del infierno abriendo su boca para devorar a los pecadores tendrá una larga perduración en época moderna en la Península e Iberoamérica [en la *Adoración del nombre de Jesús* de El Greco sin ir más lejos (*National Gallery* de Londres)]². A decir verdad, las imágenes renacentistas y barrocas del infierno son las heredadas de siglos anteriores que estaban perfectamente arraigadas en el imaginario colectivo: demonios aterradores con pies de chivo, cuernos de fauno, alas de murciélago, colas de felino y tridentes en mano (otras veces disfrazados de serpientes, dragones u otros seres fantásticos) y condenados ardiendo directamente sobre las brasas o cociéndose en el interior de orondos calderos de matanza. Los retablos de ánimas levantinos de Borbotó y Cortes de Arenoso, de inicios del siglo XVI, personifican a los siete vicios capitales sumergidos en el denso cocido de una caldera alimentada por la boca de Leviatán.

A partir de época moderna (desde los infiernos de la Biblia de Ávila, el Beato de San Andrés de Arroyo, la portada del Juicio Final de la catedral de Tudela, la portada de la Majestad de la colegiata de Toro, el túmulo de Inés de Castro en la iglesia del monasterio de Alcobaca, el Juicio Final del Misal de Santa Eulalia de la

² Vid. Fernando GUTIÉRREZ BAÑOS, "La pintura gótica en la Corona de Castilla en la primera mitad del siglo XV: la recepción de las corrientes internacionales", en *La pintura gótica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares*, coord. de M^a del Carmen Lacara Ducay, Zaragoza, 2007, pp. 117-118; Luis A. GRAU LOBO, "Murales góticos de la provincia de León: perfil a propósito de algunas novedades", *Brigecio*, n^o 7 (1997), pp. 132-133 y 140-142. Para las pinturas de la ermita de Santa Eulalia en Barrio de Santa María (Palencia) vid. Francesc Xavier MINGORANCE I RICART, "Juicio final y castigos infernales. Las pinturas murales de la iglesia de Santa Eulalia de Barrio de Santa María (Palencia)", en *Actas del II Curso de Cultura Medieval. Alfonso VIII y su época*, coord. de Jaime Nuño González, Aguilar de Campoo, 1990, Madrid, 1992, pp. 271-294. Los conjuntos de Matamorisca o La Loma fueron estudiados por Santiago Manzarbeitia Valle (*La pintura mural medieval en torno al Alto Campoo*, Palencia, 2001). Vid. además Francesc MASSIP. "El infierno en escena: presencia diabólica en el teatro medieval europeo y sus pervivencias tradicionales", *Euskera. Euskaltzaindiaren lan eta agiriak. Trabajos y Actas de la Real Academia de la Lengua Vasca*, 44/1 (1999), pp. 239-265; Mónica DOMÍNGUEZ TORRES, "Imágenes de dos reinos. Las interpretaciones del juicio universal en el orbe hispánico del seiscientos", *Archivo Español de Arte*, LXXV (2002), pp. 293-334; Paulino RODRÍGUEZ BARRAL, "Purgatorio y culto a los santos en la plástica catalana bajomedieval", *Locus Amoens*, 7 (2004), pp. 35-51; id., "Los lugares penales del más allá. Infierno y purgatorio en el arte medieval hispano", *Studium Medievale. Revista de Cultura visual-Cultura escrita*, n^o 3 (2010), pp. 103-129; Pedro Luis HUERTA HUERTA, "Las visiones infernales: Pecados, pecadores y tormentos", en *Poder y seducción de la imagen románica*, Aguilar de Campoo, 2006, pp. 104-105; Nora M. GÓMEZ, "La representación del Infierno Devorador en la miniatura medieval", *Memorabilia*, 12 (2009-2010), pp. 269-287; Margarita VILA DA VILA, "Orígenes medievales de las representaciones barrocas del infierno y del paraíso", en *Entre cielos e infiernos. Memoria del V Encuentro Internacional sobre Barroco*, Pamplona, 2011, pp. 63-74; C. Teresa GISBERT y G. Andrés DE MESA, "Los grabados, el "Juicio Final" y la idolatría indígena en el mundo andino", en *Entre cielos e infiernos...*, pp. 17-42; Paola CORTI BADÍA, Fernando GUZMÁN SCHIAPPACASSE y Magdalena PEREIRA CAMPOS, "El Juicio Final de Parinacota", en *Entre cielos e infiernos...*, pp. 115-124; id., "La pintura mural de la iglesia de Santiago de Curahuara de Carangas como patrón iconográfico de la iglesia de la Natividad de Parinacota", en *Entre cielos e infiernos...*, pp. 125-132.; José Javier LÓPEZ DE OCÁRIZ, "La iconografía del infierno en las pinturas medievales", en *Los caminos de la exclusión en la sociedad medieval: pecado, delito y represión. XXII Semana de Estudios Medievales, Nájera, 2011*, coord. de Esther López Ojeda, Logroño, 2012, pp. 338-339.

seo barcelonesa o la anástasis del retablo del convento del Santo Sepulcro de Zaragoza de Jaime Serra), los tormentos irán especializándose según los pecados capitales, alcanzando un meticuloso muestrario socioprofesional, que hacia el siglo XVIII se especializa en la crítica de costumbres de concepción mucho más avanzada y existencial porque el peor demonio es el hombre, el peor fuego el racional y el peor infierno el de aquí abajo. Desde la estricta observancia, sacudirse sentimientos, pasiones y otras perversas especies resultaba verdaderamente difícil, pero a partir del siglo XVIII, los creyentes de corazón –como antes libraban cautivos– se embarcaron ahora en rescatar almas encadenadas en el purgatorio mediante sufragios para acabar cuanto antes con sus sufrimientos ígneos y la condenación eterna³.

En el cuerpo inmediatamente superior del túmulo de Abraveses, atalaje perfectamente desmontable, una Virgen del Carmen coronada, con escapularios pendientes de sus manos asiste a media docena de ánimas del purgatorio (un par de ellas tonsuradas) [fig. 8]. Magistral armatoste –empleado durante las misas de difuntos– por atemporal y escalofriante, pues en su cimera y sobre el cubo más alto



Fig. 8. Virgen del Carmen intercediendo por las ánimas del purgatorio. Túmulo-catafalco de inicios del siglo XIX en la ermita de Nuestra Señora de la Encina en Abraveses de Tera (Zamora).

³ Cinta CANTERLA GONZÁLEZ, “El cielo y el infierno en el imaginario español del siglo XVIII”, *Cuadernos Dieciochistas*, 5 (2004), pp. 86 y ss.; RODRÍGUEZ BARRAL, *op. cit.*, pp. 118-119 y 123-124.

Como te ves yo me vi, como me ves te verás. Ruega a Dios por mí y en el cielo me hallarás

(sobre un tercero efigiando la Trinidad [fig. 9]), un desafiante esqueleto sujeta una guadaña con la diestra y una vulgar azadilla (en lugar del convencional reloj de arena) en su mano izquierda [fig. 10]⁴.



Fig. 9. Trinidad-Gloria. Túmulo-catafalco de inicios del siglo XIX en la ermita de Nuestra Señora de la Encina en Abraveses de Tera (Zamora).



Fig. 10. Esqueleto en cimera. Túmulo-catafalco de inicios del siglo XIX en la ermita de Nuestra Señora de la Encina en Abraveses de Tera (Zamora).

⁴ Vid. reproducción en Javier SAINZ SAIZ, *Ermitas y romerías de la provincia de Zamora*, 2002, p. 13.

Semejante catafalco capaz de ponernos los pelos de punta ilustra poderosamente los tres ámbitos dictados tras el juicio individual (infierno, purgatorio y gloria por este orden, desde el inframundo al paraíso) y encarna una clara función didáctica y catequizante. Tendría su precedente en el llamado “túmulo-muerte” conservado en el santuario de Nuestra Señora de la Carballeda en Rionegro del Puente (Zamora), que fuera labrado y pintado por Tomás Montesino en 1722 para la cofradía de los Falifos y que servía para celebrar los “lunes de Carballeda” en memoria de los hermanos cofrades difuntos⁵, acogiendo las mismas escenas que en Abraveses de Tera [figs. 11-14]. Otros esqueletos procedentes de tales monumentos funerarios, se han conservado en el templo zamorano de San Juan de Puerta Nueva (obispado de Zamora) y en Carbajales de Alba.



Fig. 11. Boca de Leviatán. Túmulo-catafalco en el santuario de la Virgen de la Carballeda en Rionegro del Puente (Zamora). Ca. 1722.

Pero también hubo artilugios similares en tierras burgalesas, nos consta la existencia de una pieza pareja en Pedrosa del Río Urbel (nos constaba, pues el grueso de ellas desaparecieron tras ser proscritas por el concilio Vaticano II de 1963), un mueble en el que “tras un enrejado de madera, arden, en terribles llamas de rojo carreteril, unos hombres barbados y calvos y unas mujeres con alegre desnudez de bañistas, que no hacen más que mirar a las telarañas del techo. Encima coronan unos blandones negros con velas amarillas y un esqueleto “de tamaño natural” con la clásica guadaña en la mano –Todo esto “toma vida” el día de los

⁵ Cf. José Manuel SUTIL PÉREZ, en *La Séptima Iglesia. Las Edades del Hombre*, Astorga, 2000, pp. 97-99 (envía al *Archivo Histórico Diocesano de Astorga*, 14/4, caja 7, *Libro de cuentas 1703-1750* de la cofradía de los Falifos en Rionegro del Puente); José Ángel RIVERA DE LAS HERAS, *La estampa religiosa popular en la provincia de Zamora*, Zamora, 2006, pp. 114-120.

Como te ves yo me vi, como me ves te verás. Ruega a Dios por mí y en el cielo me hallarás



Fig. 12. Virgen del Carmen intercediendo por las ánimas del purgatorio. Túmulo-catafalco en el santuario de la Virgen de la Carballeda en Rionegro del Puente (Zamora). *Ca.* 1722.



Fig. 13. Trinidad-Gloria. Túmulo-catafalco en el santuario de la Virgen de la Carballeda en Rionegro del Puente (Zamora). *Ca.* 1722.

Santos –vuelve a decir el cura–. Por medio de velas que se encienden desde dentro, las llamas parecen de verdad, y puesto en medio de la iglesia a todos los vecinos amedrenta. Por el monumental catafalco hay más tibias y calaveras, pintadas en dorado sobre fondo negro. Y algunas inscripciones que dicen cosas terribles no

con muy buena ortografía: “Considera tu alma mía/ que así te verás algún día./ Aquí yacen sumergidas/ las almas de tus hermanos,/ padres, amigos y extraños/ por sus faltas cometidas”⁶. Pasaje que nos recuerda la entrada a los camposantos mirandeses de Águas Vivas y Duas Igrejas: “Repara e se consideres o estado em que eu estou eu já foi quem tu es e tu serás o quem eu sou”⁷.



Fig. 14. Esqueleto en cimera. Túmulo-catafalco en el santuario de la Virgen de la Carballeda en Rionegro del Puente (Zamora). Ca. 1722.

⁶ Vid. Eduardo DE ONTANÓN, “Un pueblo de la “España negra” [1932]”, en Ignacio Fernández de Mata y Juan Carlos Estébanez Gil, *Estampa de Burgos. Artículos de Eduardo de Ontañón en la revista Estampa (1928-1936)*, Burgos, 2006, p. 98.

⁷ *O culto sagrado na Terra de Miranda. Museu da Terra de Miranda*, Miranda do Douro, p. 18.

Escasa información se dispone sobre este tipo de estructuras tan apabullantes que representaban al difunto cuyo cuerpo no podía estar presente en el interior del templo. Sabemos que en 1865 Juan Rodríguez Carretero, carpintero y escultor riosecano, se comprometía a ejecutar un nuevo túmulo-catafalco para la cofradía de ánimas adscrita a la parroquial de Santa María, en la misma data, ajustaban además una cierta cantidad en pago por la instalación del artefacto cada vez que se realizaba una nueva ceremonia, lo cual es indicativo de que el adecentamiento y puesta en escena del monumento resultaba operación seria y comprometida⁸.

Sabemos que la capilla del deán Diego Vázquez de Cepeda (†1525), alzada en el convento de San Francisco de Zamora contigua a la capilla mayor, fue un proyecto espectacular contratado en 1521 por Rodrigo Gil de Hontañón (y más tarde por Juan Gil de Hontañón y Ardoin de Avineo) y que originó un largísimo pleito publicado antaño por Martí y Monsó. La capilla funeraria –que se pensó además como sede de la cofradía penitencial de la Vera Cruz– estaba rodeada por “once cabañas” que albergaban escenas de la vida de Cristo (Anunciación, Nacimiento, Circuncisión, Negación de San Pedro, Ecce Homo, Crucifixión, Sepulcro, Resurrección, Ascensión, San Miguel y la muerte y el Juicio Final) encargadas al imaginero Gil de Ronza (procedente de la ciudad flamenca de Ronse). Las esculturas estaban compuestas “a lo natural” en madera policromada (sólo las figuras secundarias del Juicio Final poseían casi un metro de altura). De tan singular y lujoso conjunto sólo se ha conservado un Ecce Homo (en el convento del Tránsito de la capital), un Cristo yacente (en el convento de Santa Clara) y un esqueleto descarnado arropado con un sudario y portando una trompeta correspondiente a la muerte (*Museo Nacional de Escultura* de Valladolid) que nos recuerda el “esqueleto de la muerte” de la Capilla Dorada o de Todos los Santos de la Catedral Nueva salmantina fundada por el arcediano de Alba y canónigo Francisco Sánchez Palenzuela (ca. 1525) [figs. 15 y 16]⁹. Para Felipe Pereda una de las razones que justifi-

⁸ Cf. Jesús Félix PASCUAL MOLINA, “Las cofradías de ánimas en Medina de Rioseco (1553-1953)”, en *Cultura y Arte en Tierra de Campos. I Jornadas Medina de Rioseco en su historia*, coord. de Ramón Pérez de Castro y Miguel García Marbán, Valladolid, 2001, pp. 531-533.

⁹ Juan José MARTÍN GONZÁLEZ, “En torno al tema de la muerte en el arte español”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* [en adelante *BSAA*], XXXVIII (1972), pp. 267-285; Santiago SEBASTIÁN, *Contrarreforma y barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, Madrid, 1981, pp. 100-104; Pierre CIVIL, “Le squelette et le cadavre: aspects iconographiques de la peur de la mort en Espagne aux XVIe et XVIIe siècles”, en *La peur de la mort en Espagne au Siècle d’Or. Littérature et iconographie*, ed. de Augustin Redondo, París, 1983, pp. 33-51; Antonio URQUÍZAR HERRERA, “El horizonte funerario y los límites de la apreciación estética. La promoción diferida en el encargo de la obra artística durante el barroco”, pp. 224-230, ed. electrónica en <http://www.upo.es/depa/webd-huma/areas/arte/3cb/documentos/017f.pdf>. (consulta efectuada en agosto de 2011. Para los “esqueletos de la muerte” sepulcros de Salamanca, la capilla de los Fajardo de la catedral de Murcia (1507) y el *Museo Catedralicio Diocesano* de León (amén del alucinante esqueleto tañendo la vihuela que acompaña la salida de Adán y Eva del Paraíso en la capilla funeraria de los Benavente (ca. 1544-46) en Santa María de Mediavilla de Medina de Rioseco y su inédita correspondencia en el sepulcro de María Rodríguez de Castro (†1573) –obra de los escultores trasalpinos Bartolomé Carlone

can la originalidad del esqueleto en San Francisco de Zamora pudo haber sido la procedencia nórdica de los artistas allí activos, además de su posible inspiración en el Misterio de Mons (muy cercano a Ronse), gran representación que integró una aparatosa escenografía teatral y se celebró a inicios del mes de julio de 1501 insta-



Fig. 15. Gil de Ronza. *La muerte* (procedente del convento de San Francisco de Zamora). Museo Nacional de Escultura de Valladolid. Ca. 1525.



Fig. 16. *Memento mori*. Capilla Dorada o de Todos los Santos de la Catedral Nueva de Salamanca. Ca. 1525.

y Angelo Bagut— en la iglesia parroquial de San Juan Bautista de Palenzuela (Palencia) [fig. 16]) vid. M^a José RODRÍGUEZ ASTUDILLO, “Lenguaje de las postrimerías. El espacio salmantino: Capilla Dorada de la Catedral Nueva y juicio final de la Catedral Vieja”, *Salamanca. Revista de Estudios*, n^o 57 (2009), pp. 151-157. Vid. además M^a José REDONDO CANTERA, *El sepulcro en España en el siglo XVI. Tipología e iconografía*, Madrid, 1987, p. 223; Pepe REY, “La alegoría musical de la muerte en la España de los siglos XVI y XVII”, fragmento de la ponencia *Mujeres Tañedoras* presentada en el STIMU (*Stichting voor Muziekhistorische Uitvoeringspraktijk*), Instituto Cervantes de Utrecht, 2008, en <http://www.veterodoxia.es/2010/11/muerte-alegoria-musical> (consulta efectuada en agosto de 2011).

Como te ves yo me vi, como me ves te verás. Ruega a Dios por mí y en el cielo me hallarás

lando sus *mansions* en la plaza de la ciudad valona. Rivera de las Heras indicaba además que en la capilla del deán pudieron haber tenido hueco el Cristo de la Laguna (pieza que terminó en manos de la cofradía de la Santa Vera Cruz de Zamora y está conservada en *Museo de Semana Santa*) y el gran San Cristóbal que aún podemos contemplar en la iglesia de San Sebastián de Toro¹⁰.



Fig. 17. Bartolomé Carlone y Angelo Bagut. Imagen de la muerte tañendo una vihuela. Sepulcro de María Rodríguez de Castro (†1573) en la iglesia parroquial de San Juan Bautista de Palenzuela (Palencia).

¹⁰ Cf. José Ángel RIVERA DE LAS HERAS, *En torno al escultor Gil de Ronza*, Zamora, 1998, pp. 25-39 y 106-109.

En la capilla zamorana del deán Diego Vázquez de Cepeda, la Ascensión de Cristo a los cielos y el Juicio Final compartían el mismo nicho o “cabaña”. El paraíso, con la *deesis* rodeada por querubines y ángeles músicos, aparecía a la izquierda; y el infierno, que: “echa a manera de syerpe [la boca de Leviatán] donde esten muchos diablos y encima de la boca del Ynfierno estan unos peñascos llenos de diablos pequeños que no fazen sino traer almas y llevarlas y entre esta dicha boca y la puerta del parayso estan muchos angeles e diablos unos que lleban las animas para una parte e otros que las lleban para otra...”, a la derecha. Se trataba de una mansión dúplice muy frecuente en el teatro de la época, con actores que, al representar la Ascensión, se elevaban por el doble escenario hasta sentarse en una silla a la derecha del Padre o que circulaban –disfrazados de demonios– por una viga horizontal saliendo por la boca del infierno¹¹. En el testamento del deán se alude al sepulcro de Cristo como “monumento”, aunque el monumento de Semana Santa fue común a muchos templos hispanos, haciendo referencia a alguna arquitectura efímera o a un altar preparado *ex profeso*¹².

Semejante tramoya nos recuerda los monumentos de la ermita de la Encina en Abraveses de Tera y el catafalco del santuario del santuario de la Virgen de la Carballeda (y a lo sumo, el catafalco conservado en la Santísima Trinidad de Atienza). Y puestos a imaginar, si retenemos los frescos conservados en el oratorio dei Disciplini en Clusone (Bérgamo) y datados en 1485, cuyo tema central es el sentimiento de la muerte concebido como un sermón iconográfico de clara tradición franciscana (criticando con dureza la ostentosis manifiesta de las clases más pudientes y la decadencia de los viejos órdenes sociales), apreciaremos que los menores mantuvieron un discurso icónico muy cercano a las ruedas de la fortuna y las populares danzas de la muerte (en el templo italiano citado, directamente influido por San Bernardino de Siena y el *Cantico di Frate Sole* de San Francisco de Asís: uno de los letreros reza: “Gionto per nome chiamata morte/ ferisco a chi tocharà la sorte;/ non è homo chosì forte/ che da mi non pò schapare”, recordando el poema de San Francisco: “Laudate sie mi Signore/ per sora nostra morte cor-

¹¹ Felipe PEREDA ESPESO, “Escultura y teatro a comienzos del siglo XVI: La Capilla del Deán Diego Velázquez de Cepeda”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid*, VI (1994), pp. 186-188. Para la obra de la capilla vid. además José NAVARRO TALEGÓN, “Memoria histórica”, en *El convento de San Francisco. Memoria histórica. Intervención arqueológica y Rehabilitación arquitectónica*, Zamora, 1998, pp. 16-22.

¹² Al respecto hacia épocas más recientes vid. Antonio BONET CORREA, “La arquitectura efímera del barroco en España”, *Norba. Arte*, n.º 13 (1993), pp. 23-70; M^a Jesús QUESADA, “El monumento de Semana Santa de la catedral de Segovia”, *Estudios Segovianos*, n.º 101 (2001), pp. 303-320; Julen ZORROZOA SANTISTEBAN, “El monumento de Semana Santa de Santa María de Bermeo (Bizkaia)”, *Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, n.º 21 (2002), pp. 257-272; José Ignacio CALVO RUATA y Juan Carlos LOZANO LÓPEZ, “Los monumentos de Semana Santa en Aragón (siglos XVII-XVIII)”, *Artigramma*, n.º 19 (2004), pp. 95-137; M^a Mercedes SANZ DE ANDRÉS, “El túmulo en las ceremonias fúnebres celebradas en la catedral de Segovia (Siglos XV-XX)”, *Estudios Segovianos*, n.º 111 (2012), pp. 399-429.

Como te ves yo me vi, como me ves te verás. Ruega a Dios por mí y en el cielo me hallarás

porale/ de la qualle nullo homo vivente/ pò scampare”), donde la muerte está caracterizada por su igualdad e ineluctabilidad, pues la danza abarca todos los oficios, edades y estados, desde el emperador y el papa (parece representar al franciscano Sixto V) a las gentes más humildes, dejando sitio además para una procesión de disciplinantes que evoca nuestros amortajados de Bercianos de Aliste [figs. 18-20]¹³. Un resto de pintura mural conservado en la sala capitular del convento franciscano de Morella refiere una perfecta *vanitas*: un rey, una reina, el papa, un cardenal, un obispo, un franciscano y un dominico danzan con las manos entrelazadas alrededor de un cadáver depositado sobre un sepulcro. Han perdurado otros restos pictóricos con danzas de la muerte en el castillo de Javier (Nava-



Fig. 18. Fresco en el oratorio dei Disciplini. Clusone (Bérgamo). Ca. 1485.

¹³ Mario GENNERO, “Elementos franciscanos en las danzas de la muerte”, *Thesaurus*, XXXIX (1974), pp. 181-185. Vid. además Ana M^a ÁLVAREZ PELLITERO, “La Danza de la Muerte entre el sermón y el teatro”, *Bulletin Hispanique*, 93 (1991), pp. 13-29; Maxim P. A. M. KERKHOF, “Notas sobre las danzas de la muerte”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, nº 13 (1995), pp. 175-200; Celia RODRÍGUEZ PELAZ, “La danza de la muerte en los impresos navarros de los siglos XVI y XVII”, *Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, nº 18 (1999), pp. 275-317. Sobre los disciplinantes hispanos vid. José-Andrés CASQUERO FERNÁNDEZ, “Las Cofradías de la Cruz: proceso histórico y ritual”, en *El Árbol de la Cruz. Las cofradías de la Vera Cruz. Historia, Iconografía, Antropología y Patrimonio*, Zamora, 2009, pp. 45-60 y 186-187.



Fig. 19. Detalle de fresco en el oratorio dei Disciplini. Clusone (Bérgamo). Ca. 1485.



Fig. 20. Amortajados en Bercianos de Aliste (Zamora). Cliché de Ángel Quintas de la década de 1960. *Filmoteca de Castilla y León* (Salamanca).

rra), mientras que el tema macabro del “Encuentro de los tres vivos y los tres muertos” está documentado en San Pablo de Peñafiel (*Museo de Valladolid*), el castillo de Alcañiz, la portada occidental de Santa Maria del Mar de Barcelona, el sepul-

cro de Pedro de Guevara en Oñate y un sepulcro destruido procedente de Fraga (Huesca). Consta documentalmente que también hubo “Encuentros” de similar mal fario en el claustro de la catedral de León y el convento de Santa Eulalia de Pamplona (desaparecido en 1521)¹⁴.

Las momias o esqueletos vivientes de raigambre gótica como los vistos en los monumentos de Abraveses y Rionegro aparecen además en manifestaciones pictóricas de cronología hispanoflamenca desperdigadas por la Galicia rural (pinturas murales desplegadas siempre sobre el muro norte, el siniestro reino del demonio, del frío septentrión y las tinieblas): Nuestra Señora da Ponte en Arante (Ribadeo, Lugo), Santa María de Cuiña (Oza dos Ríos, Coruña), Santa María de Abades (Silleda, Pontevedra), Santa María de Mosteiro (Guntín, Lugo) y San Julián de Moraime (Muxía, Coruña). En el caso de Moraime, un esqueleto dispara sus flechas –también era una forma simbólica de representar el azote de la peste– hacia las personificaciones de los siete pecados capitales (a sus pies, varios objetos aluden a la *vanitas* y las riquezas mundanas: tres coronas de oro y una espuela, dos pares de tijeras abiertas y cerradas se refieren a la muerte como cortadora del hilo de la vida y una pequeña balanza adelanta la *psicostasis* o pesaje de las acciones morales que está por llegar), mientras que en el resto de los casos gallegos, la imagen de la muerte se relaciona con episodios relativos a la Infancia, Pasión, Muerte y Resurrección de Cristo, el Juicio Final o imágenes de santos, vírgenes y mártires. El esqueleto de Cuiña es el único que no dispara sus flechas, sino que porta una yacija bajo el brazo derecho mientras con la mano izquierda agarra una guadaña y una pala de enterrador. Señalaba Alicia P. Suárez-Ferrín que “la espantosa visión de la muerte es empleada por la iglesia con una finalidad didáctica, admonitoria, en el marco de una religiosidad que ha llegado a ser calificada como “cristianismo del

¹⁴ Salvador CLARAMUNT, “La danza macabra como exponente de la iconografía de la muerte en la Baja Edad Media”, en *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media*, ed. de Manuel Núñez Rodríguez y Ermelindo Portela Silva, Santiago de Compostela, 1988, pp. 93-98; Francesc MASSIP I BONET, “La mort en dansa: anàlisi de les comparses catalanes de la mort en el context europeu. De la dansa del vius (Morella) al ball dels morts (Verges): un recorregut de cinc segles”, *Revista d’Etnologia de Catalunya*, nº 17 (2000), pp. 127-128; id., “La muerte en danza: lo macabro en el arte, el teatro y la fiesta popular en la península ibérica”, *Prospero. Rivista di Letterature Straniere Comparatistica e Studi Culturali*, XV (2009), pp. 11-27; Francesca ESPAÑOL BERTRÁN, “El encuentro de los tres vivos y los tres muertos y su repercusión en la Península Ibérica”, en *Estudios de Iconografía medieval española*, coord. de Joaquín Yarza Luaces, Bellaterra, 1984, pp. 53-153; *Lo macabro en el gótico hispano*, Madrid, 1992; Ángela FRANCO MATA, “Encuentro de los tres vivos y los tres muertos y las Danzas de la muerte bajomedievales en España”, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 20 (2002), pp. 173-214; Francesc MASSIP y Lenke KOVÁCS, *El baile. Conjuro ante la muerte. Presencia de lo macabro en la danza y la fiesta popular*, Ciudad Real, 2004; id., “Les franciscains et le genre macabre: les Dances de la Mort et la prédication”, *European Medieval Drama*, 8 (2004), pp. 91-105; Uli WUNDERLICH, “Der tan zum den toten in sarg-zeugnisse für einen begräbnisritus in Spanien”, en *Grabkunst und Sepulkralkultur in Spanien und Portugal. Arte funerario y cultura sepulcral en España y Portugal*, ed. de Barbara Borngässer, Henrik Karge y Bruno Klein, Frankfurt, 2006, pp. 475-493; M^a José RODRÍGUEZ ASTUDILLO, *Lo macabro en el gótico. Nuevas aportaciones*, tesis doctoral dir. por Margarita Ruiz Maldonado, Universidad de Salamanca, 2007, pp. 202-249.

miedo” (Delumeau) o “ascetismo macabro” (Saugnieux)”¹⁵. No dudamos que los mendicantes, sobre todo franciscanos, tuvieron mucho que ver con el desarrollo de semejantes prácticas (en la capilla cenobítica de la Venerable Orden Tercera de San Francisco de Palencia o la capilla de los Huesos de San Francisco de Évora, donde aparece la inscripción: “Nos ossos qve aqvi estamos pelos vossos esperamos”), que se mantuvieron perfectamente arraigadas hasta fechas recientes, como apreciamos en el hábito de empotrar calaveras en los muros de los templos (once cráneos infantiles formando una cruz en Gordaliza del Pino), pórticos y atrios de iglesias y ermitas o la entrada a los camposantos (en el templo de La Asunción de La Alberca rinden culto a las benditas ánimas del purgatorio)¹⁶.

Entre las colecciones del *Museo Etnográfico de Castilla y León* se ha conservado un fragmento de un túmulo funerario (monumento o catafalco) correspondiente a un ceremonial memorialístico que parece datar de inicios del siglo XIX [fig. 21]¹⁷. Se trata de un remate en madera policromada, con forma de pináculo, de claro simbolismo tectónico (la pirámide evocando a la muerte) [fig. 22], pieza de notable enjundia emblemática tan afecta al barroco, está ilustrada con un reloj de arena alado (adoptado como logotipo por una famosa marca relojera suiza en 1889) sobre un par de tibias cruzadas más el epígrafe: “VENIT HORA/ Si consideras,/ la vida Doce./ lustros que el so[l]/ dora No tiene[n]/ mas que vna ora”. Alusión jeroglífica (la nº 39 original) a las cultas exequias realizadas en honor al rey Felipe IV (Valladolid, 8-IV-1605/Madrid, †17-IX-1665) en el convento de la Encarnación, cuyo atrio se adornó con jeroglíficos y epitafios en loor del monarca difunto: “Rey Planeta”, generador de la garantía dinástica en la persona de su hijo Carlos II, prototipo de gobernador cristiano, “nuevo Cristo” y modelo de virtudes morales y militares: “el rápido paso de



Fig. 21. Fragmento de túmulo funerario en madera policromada de inicios del siglo XIX. *Museo Etnográfico de Castilla y León* (Zamora).

¹⁵ Alicia P. SUÁREZ-FERRÍN, “*Ab Aquilone Mors*. Sobre la orientación simbólica de las imágenes góticas de la muerte triunfante en el interior de las iglesias gallegas (estudio revisado, corregido y aumentado)”, *Anuario Brigantino*, nº 26 (2003), pp. 339-372.

¹⁶ Vid. además Miguel A. ABRAIRA PÉREZ, “La muerte de cara y la cara de la muerte. Empotramiento y exposición de cráneos humanos en tres recintos sagrados rurales de la provincia de Lugo. Análisis cultural”, *Gallaecia*, nº 24 (2005), pp. 335-367.

¹⁷ Donación de D. Jerónimo Cendoya Alonso y nº inv. 2002/007-001 c (158 x 23,5 cm.). Vid. reproducción fotográfica en *Enseres. Museo Etnográfico de Castilla y León. Zamora*, Madrid, 2002, p. 180.

Como te ves yo me vi, como me ves te verás. Ruega a Dios por mí y en el cielo me hallarás

la vida alcanza incluso al Rey Sol”. El túmulo real, en forma de pomposo baldaquino barroco de planta octogonal y ochavado, fue trazado por Sebastián Herrera Barnuevo en el crucero del templo conventual madrileño, alcanzando a la linterna.



Fig. 22. *Speculum Humanae Vitae*. Tapiz de inicios del siglo XVII conservado en el Museo de Bellas Artes de La Coruña.

La pieza conservada en el *Museo Etnográfico de Castilla y León* fue una imagen de gran popularidad, probablemente copiada de alguna ilustración calcográfica como la abierta por el grabador de cámara (y escultor real) Pedro de Villafranca, reproducida en el libro de Pedro Rodríguez de Monforte *Descripción de las honras que se hicieron a la Catholica Mag(esta)d. de D. Phelippe Quarto Rey de las Españas y del Nuevo Mundo en el Real Convento de la Encarnación que de orden de la Reyna Nuestra Señora como superintendente de las Reales Obras dispuso D. Baltasar de Ribera Marqués de Malpica* (Madrid, Francisco Nieto, 1666) [fig. 23]¹⁸. Pedro de Villafranca realizó nueve jeroglíficos de profundo simbolismo, encabezados con frases latinas extraídas de la Biblia, hacen referencia a la fragilidad, vanidad y brevedad de la vida del monarca, si bien insistiendo en la clave de la sucesión dinástica. Felipe IV, cuarto de los Austrias hispanos, Nuevo Salomón y astro-rey (*foveo lustrum*)¹⁹, marcha con destino a un mundo mejor pues tiene asegurada la eternidad celestial.

En Salamanca, un entorno geográfico cercano a la pieza custodiada en el *Museo*, las exequias luctuosas en memoria del rey alcanzaron especial brillantez pues fueron celebradas por la ciudad del Tormes (cuyos jeroglíficos se debieron a los catedráticos José Núñez de Zamora, Pedro de Quirós y Diego de la Serna, empleando una estructura tumular basada en una custodia de Juan de Arfe), la universidad (Francisco de Roys) y en el seno de la capilla de fundación real de San Marcos. Pero semejante *topos* sobre la fugacidad de la vida y la vanidad de los bienes terrenales seguirá usándose en otras exequias reales de los siglos XVII y XVIII, perdurando dinásticamente desde los Austrias hasta los Borbones y calando hasta las clases más adineradas²⁰.

¹⁸ Cf. *Speculum humanae vitae. Imagen de la muerte en los inicios de la Europa Moderna*, Coruña, 1997, nº 48; José Javier AZANZA LÓPEZ, “Los jeroglíficos de Felipe IV en la Encarnación de Madrid como fuente de inspiración en las exequias pamplonesas de Felipe V”, en *Emblemata aurea. La emblemática entre el arte y la literatura del Siglo de Oro*, ed. de Rafael Zafra y José Javier Azanza, Madrid, 2000, p. 52; Enrique VALDIVIESO, *Vanidades y desengaños en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 2005, pp. 120-121.

¹⁹ Virgilio BERMEJO VEGA, “Acerca de los recursos de la iconografía regia; Felipe IV, de rey sol a nuevo Salomón”, *Norba. Arte*, 12 (1992), pp. 163-183.

²⁰ Vid. además José M^a DE AZCÁRATE, “Datos sobre los túmulos de la época de Felipe IV”, *BSAA*, XXVIII (1962), pp. 289-296; SEBASTIÁN, *op. cit.*, pp. 107-110; M^a Adelaida ALLO MANERO, “Iconografía funeraria de las honras de Felipe IV en España e Iberoamérica”, *Cuadernos de Investigación Histórica. Historia*, VII (1981), pp. 73-96; id., “Honras fúnebres de Felipe IV en Salamanca”, *Cuadernos de Investigación. Historia*, VIII (1982), pp. 33-52; id., “Aportación al estudio de las exequias reales en Hispanoamérica. La influencia sevillana en algunos túmulos limeños y mejicanos”, *ADHTA de la UAM*, I (1989), pp. 121-137; id., “La mitología en las exequias reales de la Casa de Austria”, *De Arte*, 2(2003), pp. 145-164; M^a del Carmen CAYETANO MARTÍN, Pilar FLORES GUERRERO y Cristina GALLEGU RUBIO, “El Concejo de Madrid y las honras fúnebres en memoria del rey don Felipe IV, año 1665”, *Hispania Sacra*, nº 72 (1983), pp. 723-738; Victoria SOTO CAVA, “Teatro y ceremonia: algunos apuntes sobre las exequias barrocas”, *Revista de la Facultad de Geografía e Historia*, nº (1988), p. 111-138; José Manuel BAENA GALLÉ, “En torno a las exequias de Felipe IV en Sevilla”, *Laboratorio de Arte*, 8 (1995), pp. 385-392; M^a Adelaida ALLO MANERO y Juan Francisco ESTEBAN LORENTE, “El estudio de las exequias reales de la monarquía hispana: siglos XVI, XVII y XVIII”, *Artigrama*, nº 19 (2004), pp. 39-94; M^a Jesús MEJÍAS ÁLVAREZ, “*Pyras philipicas*. Los



Fig. 23. Grabado de Pedro de Villafranca ilustrando la obra de Pedro Rodríguez de Monforte, *Descripción de las honras que se hicieron a la Catholica Mag(esta)d. de D. Phelippe Quarto Rey de las Españas y del Nuevo Mundo en el Real Convento de la Encarnación que de orden de la Reyna Nuestra Señora como superintendente de las Reales Obras dispuso D. Baltasar de Ribera Marqués de Malpica*, Madrid, Francisco Nieto, 1666.

túmulos de Felipe III y Felipe IV erigidos en la ciudad de Écija”, *Laboratorio de Arte*, 18 (2005), pp. 193-200; Luis Javier CUESTA HERNÁNDEZ, “Mexico insigne honras celebra a su rey: algunas precisiones sobre el ceremonial fúnebre de la dinastía de los Austrias en la Nueva España”, *Via Spiritus*, 15 (2008), pp. 111-136; Francisco Miguel RUIZ CABELLO, “Testimonio y circunstancia de las honras fúnebres por el rey Felipe IV en la Villa de Pilas”, *Asociación Provincial Sevillana de Cronistas e Investigadores Locales. Anuario de Estudios Locales*, nº 3 (2009), pp. 5-12; Lourdes AMIGO VÁZQUEZ, “El espectáculo de las postrimerías. Exequias reales en Valladolid durante los siglos XVII y XVIII”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, 45 (2010), pp. 43-60; Luis Javier CUESTA HERNÁNDEZ, “La otra fiesta: las exequias de los Austrias en el Virreinato de la Nueva España”, en *La fiesta. Memoria del IV Encuentro Internacional sobre Barroco*, Pamplona, 2011, pp. 87-100.

Las exequias de Felipe IV se celebrarían también en la ciudad de Roma: en el palacio del Quirinal, la basílica de Santa María la Mayor, o las iglesias de Santiago de los Españoles de la plaza Navona, San Carlo del Corso o los dominicos de la Minerva²¹, en Nápoles²², Toledo, Valencia, Sevilla, Écija, Lorca o la universidad de Oviedo.

En el *Museo Etnográfico de Castilla y León* se conservan otros dos remates en madera policromada con forma de pináculo (forman conjunto con el anteriormente descrito) ilustrados con sendas calaveras y un par de tibias cruzadas y los epígrafes²³: “O mverte que/ hamarga es/ tu memoria.” (nos recuerda el *Eclesiástico* (XLI, 1) rememorado por fray Luis de Granada en *De la oración y consideración*) y “Fin de el Hom/bre Mverte Se/pulcro y juicio”. Se ve a las claras que incorporan mensajes más comprensibles y populares que los difundidos en los doctos grabados de Pedro de Villafranca, aunque no menos sentidos e intimidatorios (en la línea del “todo fenece en este mundo” de San Alfonso María Ligorio). Este tipo de arquitecturas funerarias tienen su origen en las *capellardentes* trasalpinas de madera, aunque imitando materiales más nobles como la piedra y el bronce. Fueron retomadas por los Borbones, creando prototipos de máquina escenográfica generalizados en la España de los siglos XVII y XVIII: en forma de templete de planta circular o poliédrica, ascienden a la manera de torres, guardando las cánones de la *ordenatio* clásica e incorporando ínfulas de custodias procesionales (la fe es sustituida por la muerte y la eucaristía por el féretro). La tumba es concebida como un microtemplo que encierra relojes alados, esqueletos, calaveras, tibias cruzadas y cirios perecederos. El monumento se engalana además con emblemas, jeroglíficos y epitafios moralizantes aludiendo a la fugacidad de la vida²⁴.

En otras localidades zamoranas, además del toque de campanas, el catafalco del día de difuntos era cubierto con una tela negra sobre el que campeaba un esqueleto con guadaña (a veces un cráneo con algunos huesos apañados en un osario) [figs. 10 y 14]. La costumbre del catafalco monumental se documenta en otras regiones aledañas como la Alcarria, donde quedaba instalado con cuatro hachones de cera en el crucero del templo durante las novenas de ánimas, festividades de

²¹ Víctor Manuel MÍNGUEZ CORNELLES, “Arte efímero y alegorías: la *Iconología* de Ripa en las exequias romanas de Felipe IV”, *Ars Longa. Cuadernos de Arte*, nº 1 (1990), pp. 89-97.

²² Víctor Manuel MÍNGUEZ CORNELLES, “Exequias de Felipe IV en Nápoles: la exaltación dinástica a través de un programa astrológico”, *Ars Longa. Cuadernos de Arte*, nº 2 (1991), pp. 53-62.

²³ Nº inv. 2002/007-001 a y b (156 x 23,5 y 150 x 23,5 cm.).

²⁴ Rosa M^a SALAZAR FERNÁNDEZ, “El grabado y las arquitecturas efímeras. Cinco ejemplos de cenotafios sevillanos del siglo XVIII”, *Laboratorio de Arte*, 5 (1993), pp. 78-79. Vid. Además Federico REVILLA, “Dos túmulos valencianos del siglo XVIII”, *Ars Longa. Cuadernos de Arte*, 2 (1991), pp. 63-67. Sobre el panteón de los Condes de Benavente en la iglesia de la Virgen de la Victoria de Málaga (1691-1700), con relieves en yeso de esqueletos y cuerpos putrefactos envueltos en sudarios portando guadañas y relojes de arena, espejos y trombones para acompañar la danza macabra vid. Alfonso RODRÍGUEZ DE CEBALLOS, “Capillas funerarias españolas del barroco: variaciones sobre el modelo de El Escorial”, en *Grabkunst und Sepulkralkultur in Spanien und Portugal...*, pp. 441-459.

todos los fieles difuntos y misas solemnes de difuntos cofrades. Sobre el catafalco vestido de negro podían colocar un alba y una casulla negra en cuyo cuello aparecía una calavera con un bonete, de las mangas del alba salían además los muñones de los huesos²⁵. Menos tétrico y más habitual era considerar populares hachas con velones a modo de tenebrario y varas de cofradías de ánimas representando calaveras o personajillos en cueros amenazados por el fuego (con bendición y obsequio de bollos y vino de la panera de la cofradía de Ánimas de la Piedad durante la cuarta dominica de Cuaresma en Milles de la Polvorosa (Zamora))²⁶. Caro Baroja sacaba a colación la célebre “muerte de Ateca” guardada en un armario de la sacristía, se trata de un esqueleto engarzado en alambres que porta un escapulario al cuello y data del siglo XVII, era citado Madoz en su *Diccionario* y se colocaba en medio de la iglesia el día de los difuntos. Otro esqueleto procesiona en un paso la noche del Viernes Santo portando una guadaña. Por tierras bilbilitanas aún se dice “Parece la muerte Ateca” cuando una persona está muy desmejorada y tiene mal color²⁷.

A falta de disposiciones testamentarias al fallecimiento de un vecino, eran obligadas las misas de difuntos, los novenarios, los cabos de año y las reuniones domésticas para rezar los machacones “relojes del purgatorio” dirigidos por una *rezadora*.²⁸ Trascurrido un tiempo del óbito, las mujeres de la familia (*doloridas* u *ofrenderas* en tierras zamoranas), arrodilladas ante el hachero (la sepultura del pavimento en tiempos), aún ofrecían un cestillo con pan o un *bodigo* u *oblada*, un jarro de vino y los correspondientes cirios para alumbrar el camino hacia ultratumba durante las más importantes festividades del año²⁹. A fin de cuentas, para el cristianismo, la muerte constituía el verdadero nacimiento hacia el más allá. Juan Francisco Blanco refería la visita de Guillaume Manier a Mayorga de Campos en 1726, cuando comentaba que las mujeres disponían sobre las sepulturas candelillas y panes de difuntos de una libra que, una vez bendecidos por el cura, entregaban como limosna –socorrida caridad– a los pobres, costumbre bien documentada desde tiempos medievales en otros ámbitos hispanos: Baleares, Pallars-Ribagorça, Vizcaya y la Montaña cantábrica (que consignó el canónigo Bacci en sus periplos de 1768-80) o las tierras de Burgos (Isar, Cañizar, Villanueva de Argaño y Hornillos del Camino), donde algunos arcones familiares dispuestos para posar los velo-

²⁵ Cf. Mariano MARCO YAGÜE, “Ritos, historias, costumbres, objetos y cosas en torno a los difuntos”, *Cuadernos de Etnología de Guadalajara*, nº 42 (2010), pp. 11-44.

²⁶ Emiliano PÉREZ MENCÍA, *Valles de Benavente. Fiestas y tradiciones*, Benavente, 2007, pp. 127-133.

²⁷ Julio CARO BAROJA, “Los “zamarrones””, en *Del viejo folklore castellano. Páginas sueltas. Segunda edición*, Valladolid, 1988, p. 257.

²⁸ Cf. Rafaela GARCÍA, “Reloj del Purgatorio”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* [en adelante *RDTP*], I (1944-45), pp. 366-368; Antonio LORENZO VÉLEZ, “Fuentes documentales de algunos temas seriadios profanos-religiosos”, *Revista de Folklore*, nº 20 (1982), pp. 61-68.

²⁹ Como muestra el botón de Luis Manuel MEDIAYILLA DE LA GALA, “Actitudes y manifestaciones populares frente a la muerte, en la comarca de “La Peña” (Palencia)”, *Revista de Folklore*, nº 292 (2005), pp. 131-141.

nes de aniversario y el pan en el interior de los templos recibían el nombre de “sepulturas”³⁰. El culto a las benditas ánimas del purgatorio estaba en el punto de mira, pues la liberación de semejante confinamiento dependía del rigor aplicado por los familiares del difunto a la hora de ofrecer oraciones y limosnas que aseguraran su redención definitiva y, su temida aparición, como esperanzadas almas en pena, ponía sobre aviso del incumplimiento de sus mandas³¹.

Citamos antes una tradición tan popular como la del uso del uso del escapulario, símbolo material de devoción mariana por excelencia [figs. 8 y 12]³². Con todo, el escapulario invoca a la Virgen del Carmen, amén de reflejar las diferentes corrientes doctrinales que han pautado la historia de la iglesia. En origen, su uso resultaba restringido a determinadas órdenes religiosas, si bien, con el paso del tiempo, fue utilizado por laicos de toda índole y condición. A decir verdad, el escapulario es un emotivo trocito de hábito conventual, reducido en tamaño y simplificado en forma como mortaja en miniatura.

La orden carmelitana se introdujo en Castilla a inicios del siglo XIV, utilizando el pasaje de la aparición de la Virgen a Simón Stock como *leit-motiv* del escapulario (es célebre un relieve de 1630 del retablo mayor del convento del Carmen Calzado de Valladolid tallado por Gregorio Fernández), pues tal entrega libraba al santo del fuego eterno por el denominado “privilegio sabatino” (la Virgen eximía del purgatorio a todos los miembros de la cofradía de la orden el sábado después de la muerte): “Recibe, amadísimo hijo, el Escapulario de tu orden, señal de mi confraternidad, privilegio para tí y todos los carmelitas; todo el que muera con él se librará del fuego eterno. He aquí la señal de salvación, salvación de los peligros, alianza de paz y pacto sempiterno”; más la *Bula sabatina* de Juan XXII (1322): “Yo, Madre de las gracias, bajaré el sábado después de su muerte y libraré a todos los que se encuentren en el purgatorio y los llevaré al monte santo de la vida eterna”³³.

³⁰ Juan Francisco BLANCO, *La muerte dormida. Cultura funeraria en la España tradicional*, Valladolid, 2005, pp. 68-69. Vid. además Gabriel LLOMPART, “Pan sobre la tumba”, *RDTP*, XXI (1965), pp. 96-102.

³¹ Julio CARO BAROJA, *Análisis de la cultura. Etnología, historia, folklore*, Molina de Segura, 2012, pp. 215-218. Vid. además Ana TAUSIET CARLÉS, “Gritos del más allá. La defensa del purgatorio en la España de la Contrarreforma”, *Hispania Sacra*, 57 (2005), pp. 81-108. Raquel TORRES JIMÉNEZ, “El castigo del pecado: excomunión, purgatorio, infierno”, en *Los caminos de la exclusión en la sociedad medieval...*, pp. 245-307; M^a TAUSIET CARLÉS, “Felices muertos, muertos desdichados. La infernalización del purgatorio en la España moderna”, *Estudis. Revista de Historia Moderna*, nº 38 (2012), pp. 9-32.

³² “Una como estola mui ancha, que pende por delante y por detrás, y en medio tiene una abertúra en redondo capáz para que por ella pueda entrar la cabéza: y desta forma son los escapularios que visten muchos Religiosos: como Dominicos, Mercenários, Carmelitas, Trinitarios, etc. Llámase también Escapulario el que trahen las personas Segláres, y se compone de dos piezas pequeñas cuadradas de algun género de lana, las quales penden de dos cintas, que están unidas y cosidas en las puntas de las dos piecécitas cuadradas, y con ellas se cuelgan del cuello y trahen sobre los hombros pendientes por delante y por las espaldas” (*Diccionario de Autoridades* (1726-1737)).

³³ Vid. ARRATIA MARTÍN, *op. cit.*, pp. 60-63; M^a Antonia HERRADÓN FIGUEROA, “El escapulario: insignia de devoción mariana”, *Anales del Museo Nacional de Antropología*, VIII (2001), pp.

Como te ves yo me vi, como me ves te verás. Ruega a Dios por mí y en el cielo me hallarás

El general carmelita Juan Bautista Rossi donó más de 200.000 escapularios en su visita a España y Portugal (1566-1567), mientras que el hábito carmelitano se impuso como procurador de indulgencias y socorrida mortaja hacia el más allá. Tomó nuevos bríos entre las hermandades de la Venerable Orden Tercera de Nuestra Señora del Carmen y las misiones del padre carmelita Francisco de Paula Tarín por Madrid, Sevilla, Almería, Cáceres, Cádiz, Linares, Porcuna y Valdepeñas y, hasta se publicaron revistas como *El Santo Escapulario* (Osuna en 1904 y Jerez de la Frontera en 1926), cambiando su cabecera en 1939 por la del *Escapulario del Carmen: revista de reflexión cristiana editada por los carmelitas de la Bética*, alcanzando su cenit durante la posguerra, cuando la Virgen del Carmen fue reforzada en su patronazgo de las gentes del mar y Leopoldo Eijo y Garay –obispo de Madrid-Alcalá– proclamó el 13 de mayo como día del escapulario, el marqués de Lozoya (entre 1939 y 1951 ocupó la dirección general de Bellas Artes) se declaraba ferviente portador del escapulario –considerado librea de María celestial– y los conventos carmelitas de Onteniente, Consuegra, Plasencia y Madrid elaboraron insignias textiles a todo trapo.

El padre Marcelino del Niño Jesús indicaba que los escapularios debían ser de lana, nada de sedas, linos ni algodones, confeccionados de dos piezas rectangulares en color atezado, pardo, café o negro, cosidos a cintas o cordones, llevando día y noche una pieza sobre el pecho y otra sobre la espalda sin ser necesario portarlo a raíz de carne, pues el picor del sayal resultaba de lo más mortificante, lo cual motivaría su sustitución por una medalla –decreto de Pío X en 1910– dado que los pujantes escotes eran del todo inadecuados para pañitos tan bastos.

Otros devotos escapularios marianos fueron los cerúleos de la Bienaventurada Virgen María Inmaculada (el *escapulario azul*, que recibió Úrsula Benincasa –fundadora de la orden de las oblatas de la Inmaculada Concepción– en Nápoles a comienzos del siglo XVII), muy popularizado a raíz de la proclamación del dogma inmaculadista en 1854, el blanco (de la Merced) y otros más minoritarios (el escapulario negro de los Servitas o Siervos de María con la Virgen de los Dolores y la del Perpetuo Socorro, icono oriental muy popular en Roma, venerado desde 1866 en la iglesia de San Mateo de los padres redentoristas (una orden fundada por Alfonso María de Ligorio (1696-1787), confesor, obispo y doctor de la iglesia, beatificado en 1816 y canonizado en 1839). La imagen del Perpetuo Socorro –canónicamente coronada con toda solemnidad en Granada en 1927– gozó de gran popularidad, fundando una asociación pía en 1871, que fijó su sede en su templo romano, siendo elevada a la categoría de archicofradía por parte de Pío IX en 1876. En Madrid se fundó en 1839 la *Corte de María*, con la misión de visitar por turno todas las imágenes de la capital, fue elevada a archicofradía en 1847.

145-197; M^a del Rosario FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, *Xoias tradicionais do Museo Provincial de Lugo. 1. Ourivería devocional*, Lugo, 2009, pp. 69-81.

Existieron además escapularios vinculados a advocaciones marianas locales o comarcales: Nuestra Señora del Tránsito en Zamora, Nuestra Señora de Monte Toro en Menorca, Núrria en Cataluña o Lourdes en el sur de Francia. Pero también al Sagrado Corazón de Jesús, al Santo Cristo de Limpias y otros santos: San Antonio de Padua, San Francisco, Santa Clara, Santa Teresa o San Rafael con Tobías niño de la mano. Muy apreciados como mágicos amuletos contra la mala muerte, pero también como antidotos contra las tormentas, inundaciones, guerras, accidentes, enfermedades, epidemias, viajes y situaciones peligrosas, especialmente solicitados para los niños pequeños –en el dijero y junto a cruces, medallas y evangelios durante la ceremonia del bautizo– y mujeres en estado y parturientas.

La colección permanente del *Museo Etnográfico de Castilla y León* exhibe una cama que parece datar de inicios del siglo XIX, está compuesta en madera de pino policromada en rojo, amarillo, negro y verde (a la usanza de los pintores de carros, con unas dimensiones de 192 x 129 x 195 cm. de alt)³⁴. Lo más curioso de la pieza destinada al descanso es que aún resabios cultos (patas traseras talladas en forma de luengos cuellos y testas de cisne característicos del mueble fernandino)³⁵ y populares (la imagen *naïf* de San Miguel en la cimera del cabecero rematado en frontón).

El San Miguel, blandiendo una espada, que aparece coronando la cama es sumamente curioso, porque un epígrafe sito en el cabecero flanqueado por una pareja de toscos angelotes orantes que revolotean los sueños y pesadillas de los durmientes (la imagen de la izquierda parece recompuesta) reza: “TEN CRISTIANO EN LA MEMORIA, MUERTE, JUICIO, INFIERNO, GLORIA. NUNCA PECARAS” [fig. 24] (sobre el símbolo de la cruz, junto a las cinco llagas de Cristo, una corona de espinas y un Sagrado Corazón ceñido por una corona de espinas), se trata en realidad de la alusión expresa a las cuatro postrimerías del catecismo católico (los novísimos)³⁶, además de clara referencia al simbolismo psicopompo del

³⁴ Procede de un comercio anticuario de Sahagún (León) y fue reproducido en Carlos PIÑEL SÁNCHEZ, *El mueble en la tradición rural*, Zamora, 2000, pp. 10 y 40-41; *Enseres. Museo Etnográfico de Castilla y León...*, p. 296.

³⁵ Similar a las de una cama representada en un exvoto popular pintado en 1882 por Domingo Blas de la Fuente, natural de Santiagomillas, conservado en el santuario del Santo Cristo de los Milagros de Tabuyo del Monte (León), cf. José Manuel SUTIL PÉREZ, “Las corrientes de la religiosidad popular reflejadas en las artes plásticas. Los exvotos”, *Memoria Ecclesiae. XVI. Actas del XIV Congreso de la Asociación de Archiveros de la Iglesia en España (Primera Parte)*, Barcelona, 1998, Oviedo, 2000, p. 576.

³⁶ “Matemática golosa, la Muerte se bebe el signo más de la libertad y el signo menos de la inocencia esclava. Sin ánimo de contradecir la hermenéutica de los novísimos o postrimerías del hombre, esta oración, mal llamada fúnebre, en obsequio de las leyes, os invita a recordar que tener frío es dejar de interpretar, y os exhorta a contemplar la muerte sin la avaricia del temor, enarbolando en la presente ceremonia nuestros apetitos mundanos y nuestros anhelos efímeros, con la actitud de las madres que levantan a sus retoños al paso del monarca” (Ramón LÓPEZ VELARDE, *Oración fúnebre [El minuterero]*, México, 1990 (1919), nº 11); “Florón, español justo, hacía coger ratones en dos molinos que tenía y luego los soltaba en una sala espaciosa donde echaba gatos, para sólo ver

arcángel³⁷. Lo más peliagudo del asunto es que tal despliegue iconográfico se trazara sobre un tálamo matrimonial, cosas piadosas de la invitación a la meditación. Pero es innegable que la cama resultaba pieza inseparable en las estampas modernas que ilustraban el *ars moriendi*, escenario de unción y confesión postrera como parte del sacramento de la penitencia, que incitaba al pecador en peligro de muerte a expresar su confianza en la resurrección gracias al sacrificio de la cruz³⁸.

Bajo la imagen de San Miguel dispuesto entre brotes vegetales, el cabecero – con columnillas estriadas rematadas por capiteles vegetales y mínimos áticos en los laterales– se decora con un copón flanqueado por dos palomas, otra pareja angelical alada, genuflexa y orante, sendos rostros inscritos en el interior de medallones, un par de esquemáticas manos abiertas, las iniciales “M” y “S” de los dueños y otros asuntos florales.

El contundente mensaje escrito sobre el cabecero del lecho –todo un mazazo antilíbido– nos recuerda algún aforismo moderno instalado en la entrada a los camposantos, en Montamarta (Zamora) se puede leer: “Aquí se acaba el reino de la vanidad/ y empieza la senda de la eterna verdad” o algún caso gallego: “El destino del cuerpo aquí lo veis,/ el del alma será según obréis”; “Todo el tiempo que vivimos/ hacia el morir caminamos,/ rodeando si velamos,/ atajando si dormimos”³⁹.

con la fiereza que aquel animal casero embestía al ratón y cómo les despedazaba entre sus unas y sepultaba en sus entrañas. Y preguntándole su esposa que de aquel entretenimiento qué sacaba, la respondió así: “Amiga mía, contemplo en la acción de estos animales la infernal crueldad con que los demonios se entregan en un alma que sale de la cárcel del cuerpo, condenada a las perpetuas llamas.” ¡Oh, español santo, imítente todos los hombres! pues tu entendimiento penetra los cielos para que haciéndolo así no pierdan la memoria de las postrimerías o novísimos para que el hombre sea siempre imagen de su Hacedor y no imagen de su enemigo, el demonio, que sólo procura pierda el hombre lo que ya perdió él y quede hecho tarasca” (Francisco SANTOS, *Las tarascas de Madrid*, Madrid, 1976 (1665), pp. 263-264).

³⁷ Vid. Máximo GARCÍA FERNÁNDEZ, “Atractivo historiográfico de las postrimerías. Repertorio bibliográfico en el Antiguo Régimen”, *Investigaciones Históricas. Época Moderna y Contemporánea*, 13 (1993), pp. 71-94; Silvia ALONSO PÉREZ, “Las postrimerías a través de los textos”, *Archivum. Revista de la Facultad de Filología. Homenaje a la memoria de Emilio Alarcos Llorach*, 46-47 (1996-1997), pp. 7-28; Emilio MITRE FERNÁNDEZ, “La muerte primera y las otras muertes: un discurso para las postrimerías en el Occidente Medieval”, en *Ante la muerte: actitudes, espacios y formas en la España medieval*, coord. de Jaime Burell i Cardona y Julia Pavón, Pamplona, 2002, pp. 27-48; Fernando MARTÍNEZ GIL, “Acuérdate de tus postrimerías y no pecarás jamás. Las implicaciones del modelo de la buena muerte”, *Historia Social*, 58 (2007), pp. 23-46; María TAUSIET CARLÉS, “La batalla del bien y el mal: “Patrocinio de ángeles y combate de demonios””, *Hispania Sacra*, nº 123 (2009), pp. 137-138; Gabriela SIRACUSANO, “¿No escuchas? ¿No ves? Interacciones entre la palabra y la imagen en la iconografía de las Postrimerías”, en *Entre cielos e infiernos...*, pp. 75-84.

³⁸ Vid. Juan Manuel MONTEROSO MONTERO, “Postrimerías y devociones. Lecturas iconográficas de un lienzo perteneciente al *Museo das Peregrinacións* de Santiago de Compostela”, *Semata. Ciencias Sociais e Humanidades*, monográfico dedicado a Muerte y ritual funerario en la historia de Galicia, coord. de Antón R. Rodríguez Casal y Domingo L. González Lopo, nº 17 (2006), pp. 363-384, en esp. 375-379.

³⁹ Cf. Estanislao FERNÁNDEZ DE LA CIGONA NÚÑEZ, “Introducción a los aforismos exteriores de los cementerios de Galicia y Castilla y León”, en *Gregorio Fernández: Antropología, historia y estética en el barroco*, coord. de José Luis Alonso Ponga y Pilar Panero García, Valladolid, 2008, pp. 145-146.



Fig. 24. Epígrafe aludiendo a las postrimerías. Cabecero de cama en madera tallada y policromada de inicios del siglo XIX procedente de Sahagún (León).
Museo Etnográfico de Castilla y León (Zamora).

Pero más allá del susto que ahora nos provoca leer semejantes mensajes, la proliferación de escritos sobre el tema de las postrimerías en época moderna fue muy importante, publicados en obras doctrinales y de práctica piadosa como guías de confesores, descripciones de las estancias ultraterrenas en forma de horrores del averno y excelencias de la luz celestial y guías del buen morir acogiéndose al *Iuste*

iudex o haciendo hueco a la *Oración de la Emparedada* (que llegaba a librar a quince parientes difuntos del purgatorio)⁴⁰, es un decir, además de tratados, manuales y recopilaciones.

Hasta el siglo XVIII, la muerte era constantemente mentada en vida, de modo que relojes, esqueletos, calaveras y hoces, amén de los tópicos sobre la equidad de la muerte, todo ello haciendo referencia a la fugacidad de la vida, resultaban pautas icónicas de primer orden (son espeluznantes el barco con el Árbol de la Vida de las pinturas murales del Patio de los Evangelistas del monasterio de San Isidoro del Campo (Santiponce, Sevilla), el cuadro con el Árbol de la Vida de Ignacio para la capilla de la Concepción de la catedral de Segovia y los célebres pudrideros de Valdés Leal en el Hospital de la Caridad de Sevilla por encargo de Miguel de Mañara)⁴¹.

Al cabo, todavía decimos coloquialmente hablando que fulano de tal o mengano de cual murió en la cama, allí recibía los últimos sacramentos de penitencia, viático y extramaunción y era asistido por el clérigo —el auxiliador pastor del rebaño— en sus postreros actos de contrición frente a las tentaciones de Satanás y el antídoto del arcángel San Miguel y el Ángel Custodio, más el auxilio de las indulgencias (medallas, hábitos, cordones y bendición *in articulo mortis* de Benedicto XIV), deseando la muerte en el Sagrado Corazón de Jesús para purificar las potencias del alma. Y si no, siempre quedaba una ejemplar estancia en el purgatorio, que bien consideró Jacques Chiffolleau desde la manda contable⁴², para purgar penas a cuenta de la lujuria, la gula, la ira, la envidia, la avaricia y la soberbia y esperar jaculatorias, limosnas, misas, eucaristías y oraciones ajenas.

⁴⁰ Cf. Elisa RUIZ GARCÍA, “Religiosidad popular e imprenta. Texto e imagen (c. 1400-1550), en *Memoria Ecclesiae XXXII. Actas del XXII Congreso de la Asociación de Archiveros de la Iglesia en España, Córdoba, 2006*, Oviedo, 2009, pp. 481-482; Juan M. CARRASCO GONZÁLEZ, “Portugal en la biblioteca de Barcarrota: *La Oración de la Emparedada*”, *Anuario de Estudios Filológicos*, XXVIII (2005), pp. 21-34.

⁴¹ Vid. Rafael CÓMEZ RAMOS, *Imagen y símbolo en la Edad Media andaluza*, Sevilla, 1990, pp. 103-112; Pedro J. RESPALDIZA LAMA, “Pinturas murales del siglo XV en el monasterio de San Isidoro del Campo”, *Laboratorio de Arte*, 11 (1988), pp. 78-79; VALDIVIESO, *op. cit.*, pp. 108-118; Ángela FRANCO MATA, “Algunas fuentes medievales del Arte Renacentista y Barroco”, *Anales de Historia del Arte. Volumen Extraordinario*, (2008), pp. 73-87. Desde otro punto de vista Amelia ARANDA HUETE, “El reloj, símbolo de poder social en la Europa humanista”, en *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV al XX*, coord. de Miguel Cabañas Bravo, Amelia López-Yarto Elizalde y Wifredo Rincón García, Madrid, 2008, pp. 153-167.

⁴² *La comptabilité de l'au-delà. Les hommes, la mort et la religion dans la région d'Avignon à la fin du Moyen Âge (vers 1320-vers 1480)*, Roma, 1980.