

EMBLEMAS DE MUERTE Y VANIDAD: DEL CRÁNEO BARROCO AL CRÁNEO CONTEMPORÁNEO

JOSE A. ORTIZ
Universidad de Barcelona

«*Mais si le crâne est une boîte, ce sera une boîte de Pandore...*»
Georges Didi-Huberman: *Être crâne*

«*Notre vie tout entière est chargée de mort...*»
Georges Bataille: *Les Larmes d'Éros*

«*Carne, huesos y tu...*»
Alaska y Dinarama

Si examinamos la apófisis mastoide, el ángulo goníaco o las suturas craneales, un cráneo nos puede dar mucha información si seguimos las tesis de la antropología física (Campillo y Subirà, 2004). Podemos averiguar el sexo, la edad y en ocasiones las causas de la muerte si entramos en el terreno de la paleopatología. Los conocimientos médico-forenses que proporciona el cráneo se basan en el análisis de las medidas, las distancias, las protuberancias, las rugosidades, las incisiones... Si pasamos del nivel empírico y nos encaminamos hacia un nivel simbólico, entramos en un terreno nuevo basado en la muerte y en la vanidad, el significado que toma el cráneo como esfinge de la muerte.

Nuestra intención es tomar el tema del cráneo en la vanitas como emblema de la muerte para acercarnos al cráneo en la Emblemática relacionando texto e imagen. Este camino nos conduce en la polisemia de la palabra hacia el cráneo que se establece como emblema del lugar que ocupa la muerte y como imagen de la misma en nuestras manos. La tradición barroca trasladada hacia las creaciones contemporáneas será la culminación de estas líneas en obras de Salvador Dalí y Miquel Barceló.

...*ET OMNIA VANITAS*

El cráneo es uno de los elementos simbólicos más comunes para presentarnos el tema de las postrimerías en la pintura de vanitas (Bialostocki, 1973 y Chastel, 1978), quizás uno de los más aparentes citando a Julián Gállego (1996: 206). La muerte entra en el mundo con Adán y dispuesto bajo la cruz es recuerdo del calvario en el Gólgota e imagen de salvación. El cráneo adámico se traslada a las composiciones de vanitas manteniendo el mensaje redentor de Cristo. Marie-Claude Lambotte destaca la imagen del cráneo como espejo de la propia muerte del espectador e imagen en sí

misma a través del recurso del *trompe l'oeil*. El cuadro dentro del cuadro o la *mise en abyme* literaria, una narración pictórica que incorpora un discurso simbólico sobre el ineluctable final del ser humano. Pero la calavera será un elemento más allá de las mesas de la evanescencia.

Si el cráneo es emblema de la muerte en las vanitas, el cráneo será un elemento propio a la muerte en el lenguaje de la Emblemática. Mathieu-Castellani (1988), Rodríguez de la Flor (1999, 2000), García Mahiques (1994) o Sebastián (1995), serían algunos de los autores que se han ocupado de este tema. Si buscamos ejemplos, en la entrada «calavera» de la publicación *Emblemas españoles ilustrados* (Bernat Vistarini y Cull, 1999), encontramos una muestra singular.

En los *Emblemas morales* de Juan de Horozco y Covarrubias con el emblema «*Quotidie morimur*», sitúa un tótem compuesto de una vela encendida, un reloj alado encima de un cráneo, recuerdo de la brevedad de la vida y el morir cotidiano. Un morir que es además igualador, afecta a poderosos y a humildes, «si en los ultrajes de la muerte fría comunes sois con los demás mortales» advierte a príncipes y reyes Diego de Saavedra Fajardo en *Idea de un príncipe* con el emblema «*Ludibria mortis*». La calavera está sobre unas ruinas y símbolos de poder como la corona abandonada.

Estas imágenes de la Emblemática presentan frecuentemente el cráneo sobre una forma cuadrada que García Mahiques ha relacionado con la simbología de la estabilidad y la sabiduría (García Mahiques, 1994: 70-71). Forma que también tiende a imbricarse con el sepulcro del cual surgiría la calavera como parte de una *morte secca*, o a un altar que consagraría la muerte. Este sería el ejemplo del emblema «*Ex amaritudine dulcedo*» de Sebastián de Covarrubias Horozco en sus *Emblemas morales*. La imagen presenta un ara con una calavera envuelta por abejas. El texto de la *subscriptio* dice:

Amargo es el recuerdo de la muerte,
 Más que el acíbar, más que hiel amarga,
 Haze temblar al valeroso y al fuerte,
 Cambia la vida, en una muerte larga:
 Más todo ese amargor, se nos convierte
 En un dulce panal, pues se descarga
 El peso del pecado, y a la gloria
 Nos guía y encamina su memoria.

La amargura se transmuta en dulzura siguiendo el mensaje moralizador de redención cristiana y adámica comentada en relación al tema de vanitas.

Juan de Borja en sus *Empresas morales* propone el emblema «*Hominem te esse cogita*». Esta llamada al autoconocimiento de un minimalismo que tan solo cede a la calavera en sí misma, ha sido ampliamente comentada en relación a los Ejercicios Espirituales jesuitas y asimétrica a la propuesta de René Descartes del «*Cogito Ergo Sum*». Si Borja propone «Acuérdate, que eres hombre», nos incita al pensamiento de lo caduco de nuestro ser lejos del método cartesiano preocupado por la mente humana, base de la existencia. Paradojas del destino, el esqueleto de Descartes no ha sido hallado y su cráneo reposa en el *Musée de l'Homme* de París lejos de la panteonización revolu-

cionaria y laica tras un periplo de siglos (Shorto, 2009). El cráneo del filósofo como fetiche, reliquia del pensamiento moderno, patrimonializado lejos de su cuerpo tal y como Lope de Vega nos habla «A una calavera» en una versión barroca de las calaveras literarias mejicanas:

Esta cabeza, cuando viva, tuvo
sobre la arquitectura destes huesos
carne y cabellos, por quien fueron presos
los ojos que mirándola detuvo.

Las palabras de Lope de Vega podemos relacionarlas con la obra *Emblema de la muerte*, grabado de Albert Dürer que presenta una mujer cortejada, la vanidad de la belleza con un alegórico cráneo de medidas contundentes, un paso más en este camino de belleza marchita:

Aquí la rosa de la boca estuvo,
marchita ya con tan helados besos;
aquí los ojos, de esmeralda impresos,
color que tantas almas entretuvo.

Si el cuerpo lo perdemos por el camino nos queda la calavera. En ocasiones esta será la reliquia como en el caso del jesuita San Luis Gonzaga¹, o será el recuerdo de aquel antepasado que conservaremos en una caja, la tradición bretona de las *boîte à crâne*², vaciando las sepulturas y dejando tan solo la presencia de un objeto litúrgico que cosifica el cuerpo entrando en el terreno de lo que Didi-Huberman define como el *crâne-objet*.

EL CRÁNEO LUGAR

Un elemento que cabe destacar es cómo el cráneo, de elemento de la Emblemática, pasa a ser emblema de la muerte, una imagen alegórica con significado implícito en un lenguaje simbólico del barroco con enlaces en las teorías contrarreformistas. Una esfinge que nos oculta misterios, que fascina por sus cavidades, su composición por estratos que Leonardo da Vinci relaciona con las capas de una cebolla. El cráneo puede estar ligado a un cuerpo o tan sólo ser un fragmento de él, una parte de un todo que remite a un lugar, a la redención o a la meditación.

La esfinge oculta su secreto pero nos muestra su lugar si paramos atención a nuestros pies cuando paseamos por las catedrales y las iglesias. Philippe Ariès (2000) ya destaca este hecho en relación a las laudas sepulcrales: los artesanos, para salir del

¹ Conservado en Castiglione delle Stiviere, Mantua, Italia. El cuerpo, en cambio, se encuentra en la iglesia de Sant'Ignazio di Loyola a Campo Marzio, en Roma, y la mandíbula está en la iglesia Madre di Rosolini, en la provincia de Siracusa.

² Esta tradición se relaciona con el decreto del año 1805 que autoriza a las familias a recoger los cráneos de sus seres queridos una vez que han transcurrido 5 años del momento de la muerte. Un ejemplo de esta tradición decimonónica bretona se encuentra en la catedral de Saint Pol de Léon.

anonimato y conservar su identidad después de la muerte, empiezan a multiplicar las placas funerarias para perpetuar el lugar de su sepultura en el siglo XVIII. En ellas podemos leer los nombres familiares y la profesión del *pater familias*. Según el templo podemos incluso verlas agrupadas por cofradías de artesanos. Entre los signos: emblemas de su propia profesión o emblemas de la muerte como la calavera y los huesos. Ariès destaca esta tradición en la zona de Toulouse, pero podemos extrapolarla a diferentes áreas europeas. En este caso destacamos la presencia en el claustro de la Catedral de Barcelona y en la nave de la iglesia de Santa Maria del Pi en la misma ciudad.

Las piedras labradas nos muestran signos que alegorizan el espacio de la muerte con cráneos como hablándonos de un *et in arcadia ego*, buscando los beneficios espirituales del entierro *ad sanctos* propio del antiguo régimen. Las *sagreras* son los espacios sagrados en torno a una iglesia que acostumbran a ocupar los cementerios parroquiales. En el caso de la ciudad de Barcelona, estas *sagreras*, con las reformas urbanas y las necesidades ligadas al movimiento higienista, se han transformado en plazas públicas como la politizada plaza de *Sant Jaume*. Estas laudas son marcas sometidas al paso de los fieles, un recuerdo de la muerte en nuestros pies que crean verdaderos laberintos de sepulturas numeradas sin orden aparente que acumulan la muerte.



Fig. 1. Lauda sepulcral, Catedral de Barcelona.

Las laudas sepulcrales toman el formato de emblemas que combinan texto e imagen, la figura y el *motto*, que nos remiten a aquellos que ya no se encuentran. La presencia de cofradías hace encontrar imágenes de zapatos, yunques, panes... o remisión al genérico del cráneo válido para todas ellas [fig. 1]. El carácter popular de las realizaciones nos recuerda el trabajo de las xilografías que difunden estas formas simbólicas de la muerte con las indulgencias o los altares de almas [fig. 2],

que nos acerca a las fórmulas de los sepulcros. Las enmarcaciones pueden ser más o menos detalladas y algunas remiten a imágenes desvirtuadas propias de la Emblemática como el comentado *Hominem te esse cogita*. Los textos presentan una fórmula similar para los ejemplos de Barcelona que combinan latín, castellano y catalán conteniendo estos o algunos de estos ítems: demostrativo + fórmula *lo vas de* + nombre propio y profesión + otras personas enterradas, mujer, hijos o la fórmula *i els seus* + fecha. Así podemos leer ejemplos como:

Aquest es lo vas de mestre Ioan Berrat sirurgia i de Isabel Berrard muler sua i els seus.

Vás de Cayetano Maria Vólas flequer i dels seus any 1747.

Vás de Lluçà Quadras assahonador y dels seus any 1721 [fig. 3].

Vás del doctor en medicina Ioseph Fornes y dels seus any 1712.

Las juntas de sutura de estas placas eran vistas en el siglo XVIII como un enemigo ya que de ellas se podían desprender miasmas y efluvios pútridos por el contacto

directo entre la vida y la muerte, que en el fondo es un control ideológico. Con la presencia de la muerte, las tesis cristianas quedan fijadas en las mentes de los fieles, que en vida deben plantear una videncia hacia el final de sus días. Esta imagen ideológica se contrapone a las nuevas necesidades higienistas propias de la mentalidad ilustrada que optarán por alejar de los centros de las ciudades los cementerios, limitando así la presencia de la muerte en el interior o exterior inmediato de las iglesias. El punto culminante será la Real Cédula del 1787 de Carlos III que especifica la necesidad de los camposantos extramuros: «los Cementerios fuera de las Poblaciones siempre que no hubiere dificultad invencible ó grandes anchuras dentro de ellas, en sitios ventilados é inmediatos á las Parroquias, y distantes de las casas de los vecinos» (Santonja, 1998-1999: 34). Antes de la legislación ya encontramos iniciativas visionarias como la del obispo Josep Climent con el cementerio de Poble Nou en Barcelona en el año 1775 o el cementerio del Real Sitio de San Ildefonso en el año 1785.

EL CRÁNEO INTERLOCUTOR SILENCIOSO

Tras la muerte, llega la redención. Esta sería la consigna esperanzadora que los cristianos tienen. El cráneo redentor es aquel que combina imagen de muerte y signo adámico, que acostumbra a pisar el niño Jesús o sobre el cual duerme descansando. Este Eros cristianizado entra en contacto con Anteros y vence a *Thánatos* redimiendo el pecado original. Pero no solo es Jesús el que posee un cráneo en algunas de sus representaciones. Entrando en el campo de los santos, místicos, ascetas, ermitaños..., son diversos los ejemplos de figuras que toman la calavera como detonante de una espiritualidad, como interlocutor silencioso de un monólogo que conduce a un misticismo y posible arrebató. Estas serían las imágenes que ofrecen artistas como Pereda, Zurbarán, Ramon Amadeu...

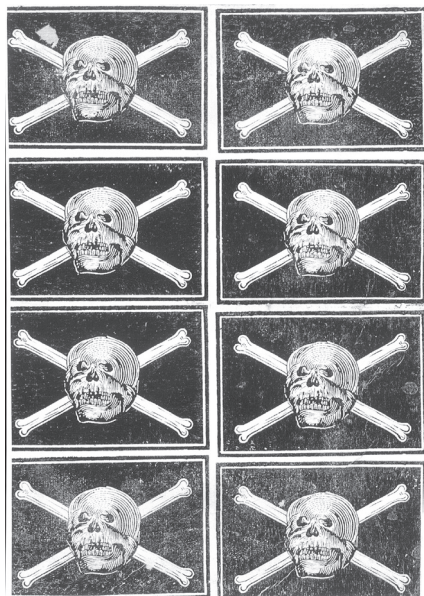


Fig. 2. Centre de Documentació i Recerca de la Cultura Tradicional i Popular, Barcelona, ref. E-045.



Fig. 3. Landa sepulcral, Catedral de Barcelona.

Normalmente nos encontramos con personajes ligados a la tradición jesuita meditando sobre la muerte, siendo esta una de las prácticas propuestas por los Ejercicios Espirituales de san Ignacio de Loyola. Pero también encontramos otras figuras que la contrarreforma toma con este lenguaje de reflexión funeraria ante el cráneo-objeto [fig. 4]: san Francisco, san Jerónimo, María Magdalena... Otros santos muestran sus cabezas con toda su carne que nos hablan de su martirio como santa Catalina en la obra del Musée Goya de Castres o las múltiples cabezas de santos degollados, entre ellos san Juan Bautista.

Obras como el *San Francisco* de Zurbarán de la *National Gallery* de Londres es un ejemplo que en su juego de luz y sombra nos presenta este tema del santo meditando propio de las tesis contrarreformistas. Entre las versiones del mismo tema del artista, destaca esta por eliminar el lugar, donde el Hamlet cristianizado abandona el *locus amoenus* por la celda oscura jesuita como *locus orandi*. La atención se concentra en la monumentalidad del personaje que trasciende de entre las sombras con la mirada dirigida al cielo y entre sus manos el cráneo. Una *craneometría* nos hablaría directamente del alma, la fe de san Francisco que espera ansioso la muerte liberadora del cuerpo de un santo enamorado de la imagen de su rostro que no es más que una calavera para este Narciso a lo divino.

Del Narciso a lo divino al Narciso surrealista, Salvador Dalí. Artistas contemporáneos retoman las formas barrocas en sus plásticas personalizando las formas y llevando la tradición hacia caminos que quieren ser nuevos. Dalí retoma la figura del cráneo y la figura de Zurbarán en la obra *El cráneo de Zurbarán* del año 1956. La imagen, con efectos geométricos que forman la figura, es contemplada por unos monjes que evocan una de las temáticas habituales del artista del Siglo de Oro. Pero el camino de Dalí y los cráneos es más amplio, podemos retomar ejemplos en obras plenamente surrealistas como *Cráneo y su apéndice lírico apoyándose sobre una cómoda que tendría la temperatura de un nido de cardenal*³ o *Cráneo atmosférico sodomizando a un piano de cola*⁴. Los símbolos se trasladan al método paranoico crítico del artista.

Otras obras toman postales de inicios del siglo XX sobre el tema de la vanitas, imágenes de cafés o personajes que se transforman en la cara de la muerte, para inspirar sus obras como *Bailarina-calavera*⁵ entrando en contacto con la cultura de masas. Estos trabajos recuperan los cráneos blandos que había introducido en el *Ángelus*, y en *Los cantos de Maldoror*. Quizás los ejemplos más destacados sean *El rostro de la guerra*⁶ y la performance *Dalí y la calavera*⁷. El primero nos remite a los esbozos para el proyecto de sueño embriagado de la película *Moontide* que finalmente no se utilizó. Los esbozos tomaron forma con el óleo *El rostro de la guerra*, una puesta al infinito de la muerte dentro de la muerte que Dalí en la *Vida secreta* define como «los ojos rellenos

³ Ca. 1934, The Salvador Dalí Museum, St. Petersburg (Florida).

⁴ 1934, The Salvador Dalí Museum, St. Petersburg (Florida).

⁵ 1939, Colección Merz, en préstamo permanente al Kunstmuseum Lietchtenstein, Vaduz.

⁶ 1940, Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam.

⁷ Fotografías de Philippe Halsman, 1951, Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres.



Fig. 4. Fachada de la Iglesia de Belén, Barcelona.

de infinitos muertos». El segundo es una formación del artista que contempla un *memento mori* de cuerpos desnudos femeninos que forman una calavera. Esta meditación sobre la muerte del artista retoma las bases de la performance testimonio en las fotografías que reestructura el diálogo moderno freudiano entre Eros y *Thánatos*. Un diálogo entre lo religioso y lo pagano que lleva a la culminación con la aparición de calaveras en el interior de una iglesia en uno de los trabajos fotográficos del artista conservados en la Fundació Gala-Salvador Dalí.

Otro artista que retoma las bases de la tradición es Miquel Barceló. Sus vanitas son productos que ven pasar el tiempo encerrados en cajas de madera y vidrio. La serie de *Cadaverinas*⁸ del 1976 es una

muestra más de lo efímero dentro del arte contemporáneo a través de la caducidad de los materiales y la transformación con el paso del tiempo, tal y como Dieter Roth nos propone con sus construcciones de chocolate como *Schokoladenmeer* o *Mar de chocolate*⁹. En esta línea de la fugacidad nos presenta en el fondo un paso del símbolo a la propia materia en mutación dado el interés de los artistas por la materia que compone sus obras y la conservación de las mismas. Pero más allá de los trabajos de los años setenta, Miquel Barceló tomará el cráneo para una serie de obras de los años noventa como retratos óseos. Estas creaciones también muestran el interés por la materia que compone el arte, en estos casos la terracota o el bronce con cráneos acumulados en *Quatre crânes*¹⁰, deformados en *Crani gran*¹¹ o altamente significativos en *Pinocchio mort*¹². Una galería de la muerte implícita entre sus obras que son contemporáneas a las naturalezas muertas pictóricas que Barceló lleva a cabo en estas fechas en las que escribe en su *Carnets I*: «Entre la nourriture et la mort, c'est la merde, ça c'est sûr».

El camino de la vanitas en el arte contemporáneo es largo y pasando por Magritte, Warhol, Hirst... Nos quedamos en Barceló, que comenta esta distancia entre la comida y la muerte, y quizás los cráneos tan solo sean lo que queda una vez hemos devorado la carne en una auto-antropofagia del paso del tiempo que nos consume.

⁸ Forman parte de la colección del propio artista y se presentaron en la exposición *Cadaverina 15* en el Museo de Mallorca, 8-23 de noviembre del 1976.

⁹ 1970, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, MACBA, Barcelona.

¹⁰ 1998, colección particular.

¹¹ 1998, colección particular.

¹² 1995, colección particular.

El punto intermedio es la podredumbre de los cadáveres en descomposición con obras como la conservada en el Musée Charles Friry de Remiremont relacionada con la tradición de la pintura española del Siglo de Oro o los ineludibles pudrideros de Juan de Valdés Leal para el Hospital de la Caridad de Sevilla. Puntos intermedios que juegan con la dualidad de la izquierda y la derecha, lo vivo y lo muerto como la obra *Vanidad (cabeza de monje)* del siglo XVI de una colección privada belga que nos sitúa en el camino de los cráneos en marfil de pequeño tamaño para oscuras devociones, devociones de vida y muerte, devociones de vanidad...

BIBLIOGRAFÍA

- ARIÈS, Ph. [2000]. *Historia de la muerte en Occidente*, Barcelona, El Acanalado.
- BERNAT VISTARINI, A. y CULL, J. T. [1999]. *Emblemas españoles ilustrados*, Madrid, Akal.
- BIALOSTOCKI, J. [1973]. «Arte y vanitas», en *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*, Barcelona, Barral Editores, 185-214.
- CAMPILLO, D. y SUBIRÀ, M. E. [2004]. *Antropología física para arqueólogos*, Barcelona, Ariel.
- CHASTEL, A. [1978]. «Le baroque et la mort», en *Fables, formes, figures*, París, Flammarion, 205-226.
- DALÍ, S. [1993]. *Vida secreta de Salvador Dalí*, Barcelona, Editorial Antártida.
- DIDI-HUBERMAN, G. [2000]. *Être crâne*, París, Les éditions de Minuit.
- GÁLLEGO, J. [1996]. *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra.
- GARCÍA MAHÍQUES, R. [1994]. «La emblemática y el problema de la interpretación icónica: el caso de la “vanitas”», *Actas I Simposio Internacional de Emblemática*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 59-91.
- MATHIEU-CASTELLANI, G. [1988]. *Emblèmes de la mort. Le dialogue de l'image et du texte*, París, Librairie Nizet.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F. [1999]. *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- [2000]. «La sombra del *Eclesiastés* es alargada. “Vanitas” y deconstrucción de la idea del mundo en la emblemática española hacia 1580», en R. ZAFRA y J. J. AZANZA (eds.), *Emblemata Aurea. La emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*, Madrid, Akal, 337-352.
- SANTONJA, J. L. [1998-1999]. «La construcción de cementerios extramuros: un aspecto de la lucha contra la mortalidad en el antiguo régimen», *Revista de Historia Moderna*, 17, 33-44.
- SEBASTIÁN, S. [1995]. *Emblemática e historia del arte*, Madrid, Cátedra.
- SHORTO, R. [2009]. *Los huesos de Descartes*, Barcelona, Duomo Ediciones.
- VV. AA. [2009]. *Barceló antes de Barceló, 1973-1982*, Barcelona, Círculo de Lectores.
- VV. AA. [2006]. *Dalí and the Spanish Baroque*, Florida, The Salvador Dalí Museum.
- VV. AA. [2004]. *Dalí. Cultura de masas*, Barcelona, Fundació la Caixa.
- VV. AA. [1998]. *Miquel Barceló 1987-1997*, Barcelona, MACBA.
- VV. AA. [1997]. *Speculum Humanae Vitae. Imagen de la muerte en los inicios de la Europa Moderna*, Coruña, Museo de Bellas Artes de Coruña.