

DOLORES GOZOSOS (Y NO TANTO) EN LA PINTURA BARROCA

JUAN CARLOS LOZANO LÓPEZ

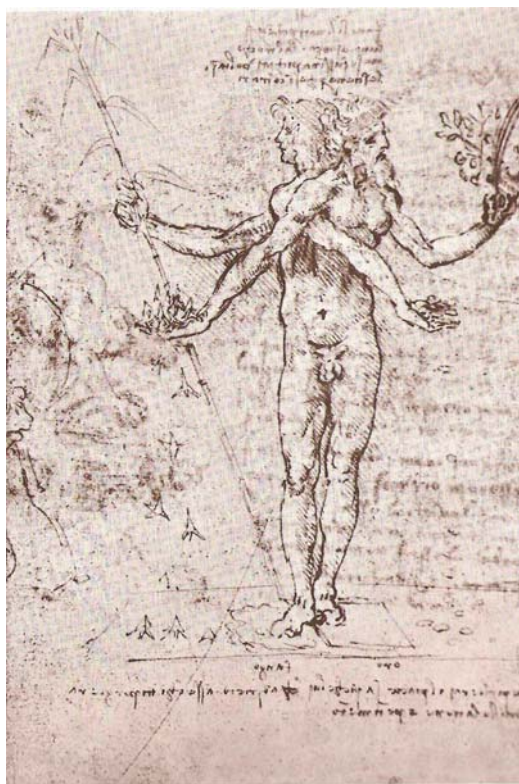
Universidad de Zaragoza

DOLOR FÍSICO, DOLOR PSÍQUICO, SENSACIONES Y EMOCIONES EN LA EDAD MODERNA¹

La Edad Moderna supuso para la Medicina un cambio sustancial en la consideración del dolor físico y su tratamiento, en el sentido de una racionalización del fenómeno y sus causas, que eran universales y, por tanto, debían estar sujetas a un método y una ley que las gobernase. Este nuevo enfoque es consecuencia del cuestionamiento crítico que, en todos los campos de la ciencia, se hizo de los dogmas anteriores, de las ideas hasta entonces incuestionables y los argumentos de autoridad formulados en el pasado bajo el recurrido *ipse dixit* (*magister dixit*); así sucedió también en otros ámbitos del saber, como la Filosofía, con corrientes de pensamiento como el racionalismo (René Descartes) y el empirismo (Francis Bacon y Robert Boyle), o en la Física, con figuras tan eminentes como Galileo Galilei, quien en su *Diálogo sobre los dos máximos sistemas del mundo ptolemaico y copernicano* (1633) tiró por tierra los principios sobre los que hasta entonces se había construido el conocimiento e introdujo las bases del método científico.

Ya en el Renacimiento se había empezado a prestar atención al estudio de la anatomía y sus proporciones, pero también a lo que sucedía en el interior del cuerpo humano, y para ello se hacía preciso poder diseccionar los cuerpos, constatando las equivocaciones de los médicos del pasado, obligados por las prohibiciones religiosas a imaginar –en lugar de ver y tocar– cómo eran y cómo funcionaban los órganos internos. Se buscaron respuestas a estas preguntas, y

¹ BELLUCCI, G., y TIENGO, M., *La historia del dolor*, Madrid, Momento Médico Iberoamericana, 2006.



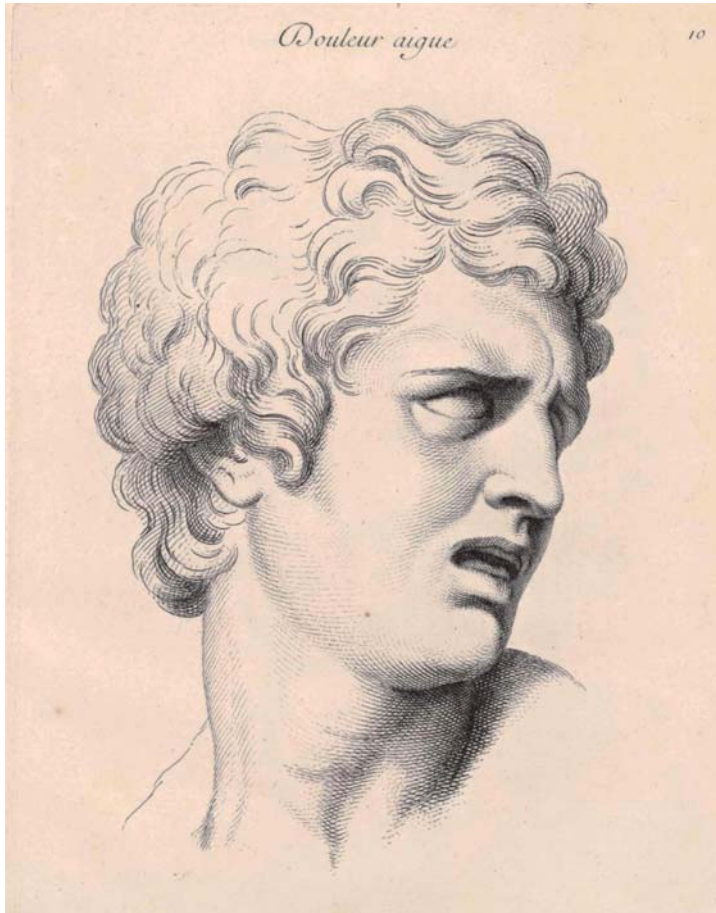
1. Leonardo da Vinci. Alegoría del dolor y el placer (dibujo).
Oxford, col. Christ Church College.

especialmente al dolor, uno de los síntomas de muchas patologías y enfermedades, que el gran Leonardo da Vinci interpretó asociado al sentido del tacto y al placer, representándolo bajo la forma alegórica de dos seres que comparten un mismo cuerpo y experimentan en paralelo ambas sensaciones [fig. 1].

Y precisamente para atajar el dolor, en el siglo XVI se comenzaron a aplicar fórmulas terapéuticas muy diversas, como el uso de anestésicos, por ejemplo el *oleum vitrioli dulce* inventado por Paracelso para las enfermedades que cursan con dolor, o el éter empleado por su alumno Valerio Cordo, narcóticos como el opio, la mandrágora o el beleño que Gabriel Falloppio recomendaba cuando «... siendo el dolor intensísimo sería necesario que este sueño fuese tan profundo que fuera simulacro de la muerte...», y otros remedios más caseros y empíricos, como la analgesia por frío, la compresión de las carótidas o

uno muy conocido entre la marinería, consistente en introducir en el recto un gran cigarro para provocar un *shock* nicotínico que producía tal insensibilidad en el paciente que permitía operar sin necesidad de otra anestesia. El erudito Giovanni Battista della Porta (1535-1615), una de las mentes más preclaras del tardorrenacimiento, fundador de una Academia de los Secretos, transformó la *esponja soporífera* usada ya por Hipócrates y Galeno en *pommun somnificum*, mezcla de medicamentos aromatizados con musgo que se daban a inhalar a los pacientes en cajitas de plomo agujereadas, pero tuvo que interrumpir sus estudios al caer bajo las sospechas de la Inquisición. Della Porta, como es sabido, hizo también descubrimientos experimentales como la cámara oscura y la linterna mágica (que perfeccionó ya en pleno siglo XVII Athanasius Kircher), aparatos ópticos que, junto con la aparición por esas mismas fechas de los primeros microscopios y telescopios, nos hablan no solo del interés por penetrar de manera distinta y más profunda en el conocimiento de las cosas, sino también de la búsqueda de nuevas formas de representación de la realidad y de la formación de las imágenes, tan apropiadas para conseguir la tan ansiada mimesis en la práctica artística como afines y consustanciales a la cultura eminentemente visual del Barroco. Della Porta se preocupó también de la Fisiognomía, «ciencia del rostro» o «ciencia de las pasiones»², que dio nombre a uno de sus escritos más conocidos y difundidos, *De humana physiognomia* (1586), en el que desarrolló la teoría pseudocientífica, ya planteada por Aristóteles, de la correlación existente entre la apariencia externa de una persona, es decir, sus signos corporales y en particular sus rasgos faciales (tanto permanentes como transitorios), y su carácter, es decir, las condiciones (permanentes y transitorias) del alma. La *Fisiognomía* de Della Porta fue utilizada, entre otros y aunque con una finalidad más pragmática, por el francés Charles Le Brun (1619-1690) para su célebre discurso *Méthode pour apprendre à dessiner les passions* leído en la Academia Real de Francia en 1668 y cuyo texto íntegro no fue publicado hasta treinta años después, uno de los tratados más difundidos y utilizados en la plástica barroca para la expresión de las emociones [fig. 2]. Más que una prolongación de la tradición fisiognómica, que Le Brun demuestra conocer, el *Méthode* es una aplicación o ilustración del *Traité des passions de l'âme* (París, 1649) de Descartes, y en él el rostro deja de ser el espejo del alma para convertirse en la expresión fisiognómica de las emociones, es decir, en una «anatomía de las

² COURTINE, J.-J., y HAROCHE, C., *Histoire du visage. Exprimer et taire ses émotions (XVI^e-début XIX^e siècle)*, París, Éditions Payots & Rivages, 2007.



2. Charles Le Brun. La douleur aigüe (dibujo). París, Musée du Louvre.

pasiones», donde cada figura representa una pasión y un conjunto de posiciones relativas de los órganos de expresión, configurando un utilísimo inventario o alfabeto al servicio de los artistas.

Hubo también autores, como el P. Nieremberg, que utilizaron estas relaciones en clave cristiana como demostración del artificio, ingenio y método con que había sido creada la Naturaleza:

Y si por el rostro, y composición exterior se conoce la complexión interior, y por el cuerpo el ingenio, y ánimo, porque no otras virtudes de las plantas y frutos. Colige Aristóteles el ingenio blando por las cejas derechas; austero si están caídas hacia la



3. René Descartes, ilustración del *Traité de l'homme* (grabado).

nariz; juglar, y engañador si hacia las sienes; por las orejas medianas un buen ingenio; por las grandes, y erguidas, necio [...] Todo esto es señal que hay artificio en la naturaleza dispuesta con método, por donde nos pudiésemos guiar para su conocimiento, y aprovecharnos de su uso³.

Un año antes de publicarse el *Traité des passions de l'âme*, Descartes desarrolló la primera teoría orgánica sobre la transmisión nerviosa en su *Traité de l'homme*, donde aporta un primer intento racional –avance considerable en el conocimiento del sistema álgico– de interpretar las sensaciones, y en particular las dolorosas, cuyo centro sitúa en el cerebro, de donde parten una serie de conducciones que llegan a la periferia del cuerpo [fig. 3].

Tradicionalmente, Filosofía y Medicina fueron siempre de la mano, y muchos filósofos se interesaron por esta, del mismo modo que los médicos

³ NIEREMBERG, J. E., *Curiosa y oculta Filosofía*, Madrid, Instituto Geológico y Minero de España, 2006 (ed. facsímil de la de Alcalá, 1649), pp. 293-297.

estudiaban aquella y la practicaban. Así, en pleno siglo XVII, el holandés Baruch Spinoza (1632-1677), filósofo de la tendencia racionalista como Descartes, concebía cuerpo y alma como una unidad, y ello explica que en su teoría de las pasiones, desarrollada en su *Ética*, introdujera el concepto de *laetitia* ('alegría, gozo') como opuesto a *tristitia* ('tristeza'), referida tanto al dolor físico como al psíquico.

Esa concepción de cuerpo y alma como un todo dio lugar a otras teorías animistas que consideraban que era el alma la que mantenía la unidad de la materia, y que esta entraba en descomposición cuando aquella se separaba del cuerpo. De ahí la importancia de cuidar el alma, evitando el uso de opiáceos, que la adormecen.

Pero ¿dónde reside el alma?, ¿en el cerebro, que rige nuestras acciones?, ¿en el corazón?, ¿o en forma de éter disuelto en la sangre, de la que el cerebro lo separa y lo reparte por el cuerpo, como pensaba el médico alemán Federico Hoffmann? El propio Le Brun se hizo eco de algunas de estas teorías, apostando por una de ellas como solución de compromiso:

Les uns tiennent que c'est une petite glande qui est au milieu du cerveau [...] D'autres disent que c'est au coeur, parce que c'est en cette partie que l'on ressent les passions; et pour moi, c'est mon opinion que l'âme reçoit les impressions des passions dans le cerveau et qu'elle en ressent les effets au coeur. Les mouvements extérieurs que j'ai remarqués me confirment beaucoup dans cette opinion.

En cuanto a los sentidos y las sensaciones, las explicaciones fueron igualmente diversas, como la teoría de las vibraciones de los nervios de David Hartley, ya en el siglo XVIII, que asociaba su frecuencia con toda la horquilla de sensaciones que van del dolor al placer. Vibraciones que eran provocadas por estímulos externos, de tal forma que de la correcta dosificación de estos mediante reacciones normales dependía la buena salud del individuo, mientras su exceso o defecto en forma de reacción desproporcionada producía la enfermedad.

Del mismo modo, las emociones (o mejor los *afectos* y las *pasiones*, conceptos más utilizados en la época), fenómenos intrínsecos a la cultura barroca, tienen en la Edad Moderna la consideración de *padecimientos pasajeros* o *accidentes del alma*, perturbación o alteración «... que causa en el cuerpo un particular movimiento...» (Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, 1611), es decir, algo que altera de forma pasajera y contingente su estado natural, que es la quietud. De ahí que el contexto del pensamiento cristiano surja, por un lado, de la postura estoica, que intenta desterrar esas alteraciones para conseguir una apatía intencionada que garantice la paz interior,

y, por otro, de la agustiniana que, asumiendo su importancia, intenta controlarlas y manejarlas, convirtiendo las malas –derivadas de los siete pecados capitales– en buenas –asociadas a las siete virtudes–, tarea que pasaba inevitablemente por definir las y categorizarlas. No obstante, hasta mediados del siglo XVIII no se produjo una especialización en el discurso de las pasiones, y sobre ellas escribieron filósofos, médicos, poetas y, por supuesto, los «médicos del alma», es decir, los religiosos⁴.

LA EXPRESIÓN Y LA REPRESENTACIÓN DEL DOLOR⁵

El dolor, como cualquier otra sensación o emoción, remite a la experiencia del mismo, que es personal, intransferible y transitoria, y ninguna representación, por fiel que sea a la realidad, puede dar cuenta literal de ella ni agotar su contenido. Cuando alguien expresa un dolor, además de mostrarlo de manera más o menos ostensible, también lo comparte, haciendo uso de unas formas retóricas aprendidas que son distintas en cada cultura y tiempo, y, en tanto que drama, su puesta en escena remite al mundo del teatro, de la dramaturgia, donde el doliente interpreta un papel que, si observa una serie de reglas persuasivas, genera convicción en el observador y provocará en él empatía u otros sentimientos y emociones afines, con frecuencia mezcladas y difícilmente singularizables: tristeza, pena, lástima, compasión, misericordia, piedad, conmiseración, amor..., o incluso sus contrarios, que disponen también de su propio código.

El daño, el sufrimiento, se expresa por la articulación verbal (oral y escrita) pero sobre todo a través de los gestos, las actitudes y las expresiones corporales, signos expresivos que, como se ha dicho, varían en forma e intensidad según los contextos sociales y pueden ser trasladados, por ejemplo, a una imagen pintada o esculpida. Como espectadores, nuestra valoración de las emociones ajenas depende de señales como los gritos, las muecas o las lágrimas, y por ello los

⁴ Véase para todo ello: TAUSIET, M., y AMELANG, J., *Accidentes del alma: las emociones en la Edad Moderna*, Madrid, Abada Editores, 2009. Interesan especialmente los capítulos de Christine Orobítg («El sistema de las emociones: la melancolía en el Siglo de Oro español», pp. 71 y ss.), William A. Christian Jr. («Llanto religioso provocado en España en la Edad Moderna», pp. 143 y ss.), María Tausiet («Agua en los ojos: el “don de lágrimas” en la España moderna», pp. 167 y ss.) y Javier Portús («Expresión y emociones en la pintura española del Siglo de Oro», pp. 283 y ss.).

⁵ Para las líneas que siguen: MOSCOSO, J., *Historia cultural del dolor*, Madrid, Santillana, 2011. Y COURTINE, J.-J., y HAROCHE, C., *Histoire du visage...*, *op. cit.*



4. José de Ribera (dib.) y Juan Barcelón (grab.), «Estudio de boca y nariz». Cartilla para aprender a dibujar. Madrid, Museo del Romanticismo.

signos corporales –y en particular el rostro, *espejo del alma*–, constituyen la puerta de acceso a los estados emocionales. De ahí la importancia de su codificación, como alfabeto o tesoro a disposición de los artistas, pero también como diccionario que ayuda a su correcta interpretación por parte del espectador.

La retórica expresión de los afectos estaba, por tanto, sujeta a unos formalismos representativos, recogidos ya en la tratadística renacentista italiana (*v. gr.* León Battista Alberti en *De Pictura* o Leonardo da Vinci en su *Tratado de la pintura*), que recibieron un decidido impulso en el Barroco, como lo demuestran algunas cartillas de dibujos como la *Cartilla para aprender a dibujar* de José de Ribera (impresa en 1774) [fig. 4] o los *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura* de José García Hidalgo (h. 1693), estampas y tratados donde, a modo de «alfabeto visual», cada gesto tiene su traducción referida a una intención expresiva o a un sentimiento concretos, siempre dentro de los límites marcados por el *decoro*, concepto fundamental que ya desde Cicerón se asocia con la moderación, la templanza, la decencia, el orden y la conveniencia. Sirvan como ejemplo de esta literatura artística atenta a la teoría de las expresiones y los estados del alma, además del ya citado *Méthode*

de Charles Le Brun, pensado específicamente para el uso de pintores, la no menos conocida *Chirologia...* (Londres, 1644) de John Bulwer⁶, dirigida principalmente a los oradores, donde además de relacionar el gesto oratorio y el teatral se sostiene la superioridad del gesto sobre la palabra argumentando que aquel sería innato y universal, habría escapado a la confusión de la torre de Babel y sería el lenguaje privilegiado para la comunicación entre Dios y los hombres; o el tomo I del *Trimegistus theologicus* (Vigevano, 1679) del cisterciense español Juan de Caramuel y Lobkowitz, quien abordó la comunicación no verbal y la elocuencia del gesto, otorgando a ese lenguaje una codificación gramatical, léxica, retórica y didáctica.

El lenguaje de los gestos constituye, dentro de la cultura simbólica, uno de los aspectos más interesantes de la plástica barroca. De esta forma, encontramos gestos de origen antiguo que por su uso reiterado formaban ya parte de la convención plástica, otros que cayeron en desuso por efecto de gustos y modas pasajeros, y, finalmente, otros que se fueron incorporando a esos repertorios icónicos. Fueron los propios artistas, a través de cartillas o cuadernos de dibujo pensadas como ejercicios académicos o para la formación de otros artistas, los encargados de elaborarlos, pero fue el público / espectador quien, en un proceso de decantación lento e invisible, fue sancionando las soluciones exitosas, que en muchos casos han permanecido hasta nuestros días. Todos estos gestos pasaron a formar parte de una cultura visual conocida, asimilada y compartida por un gran número de artistas, y, sin duda, en su difusión y reconocimiento desempeñó un importante papel el arte gráfico⁷.

En cuanto al llanto y las lágrimas, una de las principales evidencias del dolor (físico y psíquico), en los siglos XVI y XVII sirvieron como expresión formal y ritual de las emociones y fueron un importante medio de comunicación con uno mismo y con la divinidad, lo que da idea de su consideración escasamente espontánea y pasajera. Muestra de su importancia en el contexto de la espiritualidad

⁶ BULWER, J., *Chirologia: or the natural language of the hand*, Londres, Thos. Hasper, 1644. Sobre este asunto, véase: ROUILLE, N., *Peindre et dire les passions: la gestuelle baroque aux XVII et XVIII siècles: l'exemple du Musée Fesch d'Ajaccio*, Ajaccio, Éditions Alain Piazzola, 2006. Y también: STOICHITA, V. I., *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*, Madrid, Alianza Editorial, 1996, cap. VII.

⁷ Sobre los gestos en el contexto de la cultura simbólica del Barroco, y su relación con el teatro y otras formas de oralidad como los sermones, véase: LOZANO LÓPEZ, J. C., «La cultura simbólica en el Barroco», en LOMBA, C., y LOZANO, J. C., *El recurso a lo simbólico. Reflexiones sobre el gusto II*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2014, pp. 67-89.

contrarreformista fueron tanto las técnicas (entre ellas la oralidad –sermones y predicaciones–, las procesiones y los dramas litúrgicos, pero por supuesto también el recurso a las imágenes) puestas en marcha por la Iglesia y orientadas a provocar en los fieles sentimientos como la compunción, la misericordia, la piedad... y más llanto que retroalimentaba el sistema, como la doctrina del «don de lágrimas» o *gratia lacrymarum*, tipo de llanto místico involuntario y sobrenatural, que era concedido como favor divino y signo de santidad a unos pocos (María Magdalena y san Pedro podrían ser considerados paradigmas de este don, que entre los santos modernos disfrutaron Ignacio de Loyola o Teresa de Jesús), al igual que los desmayos, las visiones o la estigmatización. Las lágrimas pueden ser taxonomizadas: entre las mundanas estarían las buenas, las malas (falsas o hipócritas) y las neutras (originadas por desgracias ordinarias y asociadas a debilidad de carácter), y entre las devocionales hay dos tipos fundamentales: las lágrimas de compunción como signo individual o colectivo de contrición y expiación de los pecados (ascéticas), que cabría enmarcar en el proceso de revalorización de la penitencia, y las lágrimas derramadas por amor a Dios (místicas), a las que podrían añadirse las escatológicas, es decir, las derramadas por los condenados, asociadas al «llanto y rechinar de dientes» evangélico, llanto eterno e inconsolable para los que no quisieron llorar sus pecados en vida. Sean de uno u otro tipo, su contemplación a través de imágenes devocionales verosímiles, además de medio o ayuda idóneos para la meditación y la oración, pues alcanzan donde no lo hace el entendimiento y la imaginación (*v. gr.* las *composiciones de lugar* de Ignacio de Loyola), provocaba el mismo efecto en el espectador. Si a las lágrimas se las llegó a dotar de un carácter prodigioso y taumatúrgico, la *sequedad* o incapacidad para llorar fue por el contrario interpretada como síntoma de endurecimiento y maldad de corazón, lo que llevó incluso a condenas por brujería. Y si los ojos, con sus lágrimas, son la expresión externa y social del dolor y la pena, su origen interno está en el corazón, donde se focalizan también otras emociones espirituales aparentemente opuestas como la alegría y el amor.

EL DOLOR EN LA LITERATURA ARTÍSTICA ESPAÑOLA DEL BARROCO

Los principales pintores-tratadistas españoles del Barroco dedicaron algunos capítulos a abordar el tema de la representación de sensaciones y emociones⁸, con algunas prescripciones concretas acerca del dolor.

⁸ Véanse: DELGADO, N., «Fisiognomía y expresión en la literatura artística española de los siglos XVII y XVIII», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, XIV (2002),

Así, Vicente Carducho en sus *Diálogos de la pintura* (Madrid, 1633), se ocupó en el diálogo séptimo de los modos de pintar los sucesos e historias sagradas, donde habla, entre otras cosas, sobre la adecuación y conveniencia de los asuntos al lugar al que van destinados, tema este ya tratado en el siglo XVI por Carlos Borromeo, Gabriele Paleotti o Giovanni P. Lomazzo, considerando idóneos para templos, claustros u oratorios historias de la vida y muerte de nuestro señor Jesucristo, mientras para casas de religiosas

[...] también serían a propósito vidas y milagros de Vírgenes que han padecido, y trabajado en servicio de su Esposo, ofreciéndole su pureza a costa de penitencias, soledades, retiros, y últimamente de su vida temporal, mejorándola con la eterna, y todo se debe disponer con propiedad, modestia, gravedad y religión.

Para explicar la utilidad de estas pinturas de martirio y su efecto empático en el espectador, Carducho recurre a san Basilio:

Muéveme a contemplar en las Iglesias las flores de la Pintura, pues considero la fortaleza del Mártir, y me admiro de los premios, de las coronas, y emulando de envidia, me abraso, y enciendo en vivas llamas de fuego, y postrado y humilde vengo a adorar a Dios por el Mártir, y alcanzo la salud que deseo.

Otro fuego muy distinto es el que sufrirían los artistas que pintasen cosas deshonestas y lascivas, como aquel «... que después de muerto se apareció a su Confesor ardiendo en llamas de Purgatorio, y le dixo, no saldría de aquellas penas, ni vería a Dios hasta que una Pintura deshonesta que había pintado se consumiese...».

Carducho dedica una parte de su octavo diálogo a la fisonomía, citando como referencia y fuentes de autoridad, entre otros, a Aristóteles en el paralelismo entre animales y hombres en cuanto a las facciones, costumbres, movimientos, y su utilidad para el pintor a la hora de componer el cuerpo y representar los afectos en sus personajes; y a Plinio (o más bien sus comentaristas) y a Giovanni P. Lomazzo, pintor y tratadista del manierismo tardío, en la teoría de los humores corporales y su influencia en los temperamentos humanos, construcción cultural que estuvo vigente hasta el siglo XVIII. De esta forma, despliega un catálogo o guía de estereotipos humanos, desde el justo, «... de cuerpo bien proporcionado [...] rostro agradable [...] movimientos varoniles y magnanimos, expertos y moderados, con severidad, apacibles y suaves, como

recogido...», hasta el ingenioso, y a continuación se ocupa de las acciones y efectos de las causas accidentales —a diferencia de las anteriores, que llama propias y naturales—, y entre ellas la crueldad, «áspera en los movimientos, y en el mirar, la frente sin gracia, arrugada, y partida en medio, el modo ofensivo y suelto, violento, encendido», o la ira y la furia, de movimientos «... intrépidos, sin orden, y fuera de sí, la boca abierta y torcida, que rasga miembros, ó vestidos, ó cabellos de cabeza, ó barba con las manos, ó aprieta los dientes, mira fijo, y muy abiertos los ojos, y la boca cerrada, sacando la quijada de abajo más afuera que la alta...», o el llanto, de movimientos similares a los de la risa, de la que se diferencian por «... la rigidez [*sic*] de las cejas, que se da al que llora, ó se quita al que ríe, y el llanto tal vez es de contento, que en tal caso serán las lágrimas con risa. Mas el llanto de tristeza, ó dolor será, apretando las manos, entretejidos los dedos, y vueltos abajo, tendidos los brazos, otros arrimados al pecho, los cabos de la boca inclinados abajo, las cejas juntas haciendo arruga en medio»⁹.

No hemos encontrado alusiones expresas al dolor en el *Arte de la pintura* (Sevilla, 1649) de Francisco Pacheco¹⁰, donde sí tiene amplia cabida el tema del decoro (libro II, caps. II-IV), ni en los *Discursos practicables...* (h. 1673-1675; 1.ª ed. 1853) de Jusepe Martínez¹¹, aunque en su miscelánea de *exempla* no deja de ponderar a artistas como Alberto Durerero y Leonardo da Vinci, quienes

[...] con tanta propiedad explicaron lo interno de las pasiones, así de gozo como de cualquier demostración de ánimo, que solo en los afectos dejaron declarado en sus figuras los intentos de lo representado. Estos dos insignes maestros hicieron que sus obras hablasen con solo la acción. A más, que dieron la fisonomía tan viva que cualquiera conocerá en la cara de lo representado el ánimo y valor de cada cosa figurada. (Tratado 9.º. Del historiar con propiedad).

Acisclo Antonio Palomino, en su libro II (*Práctica de la pintura*) de su *Museo pictórico y escala óptica* (1715-1724)¹², sitúa el asunto en el quinto (y penúltimo) grado de los pintores, el del práctico, de este modo:

⁹ CARDUCHO, V., *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias* (edición, prólogo y notas a cargo de Francisco Calvo Serraller), Madrid, Turner, 1979, pp. 398 y ss.

¹⁰ PACHECO, F., *Arte de la pintura*, Barcelona, Las ediciones de arte, 1982.

¹¹ MARTÍNEZ, J., *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* (edición, introducción y notas de M.ª Elena Manrique Ara), Madrid, Cátedra, 2006.

¹² PALOMINO, A. A., *Museo pictórico y escala óptica*, Madrid, Aguilar, 1988, t. II, pp. 295-303.

Es principio constante en la filosofía natural, que la constitución del cuerpo humano, y la figuración del semblante, son unos índices infalibles de las pasiones, e inclinaciones del hombre: pues aunque siempre tiene dominante el imperio de la razón, no por eso carece de aquella natural propensión, que inclina, ya que no violenta su genio.

Palomino, según la consideración antes descrita de las emociones como accidentes del alma, las coloca en el ámbito de lo sensitivo, carnal y pecaminoso, en un plano opuesto a la ley del espíritu o divina, que es la de la virtud y se asocia con la naturalidad, el equilibrio y la paz interior, lo que obliga al pintor a medir muy bien la intensidad de esos signos exteriores, de acuerdo con la pasión que se quiera expresar en correspondencia con la acción representada, pero sin comprometer las virtudes:

[...] perturbaciones, y accidentes, que inmutan el afecto y color, y desfiguran la constitución natural del semblante, en que fue tan peregrino Timantes, que Plinio pondera, que en sus obras se leía mucho más de lo que la vista registraba: como lo manifestó en aquel célebre retrato de Ifigenia, donde apuró en los circunstantes toda imagen expresiva de dolor [...].

A continuación, «... excluyendo aquellas cosas, que son invisibles, como la voz, el tacto, etc., que lo que no es visible, no puede ser figurable...», Palomino resume las fisonomías más habituales, señalando que

[...] aunque esto de la fisonomía principalmente se entienda del rostro, como análogo más principal: se entiende también secundariamente de todas las demás partes del cuerpo, cuya organización depende de las interiores pasiones, y propensiones del ánima en la parte sensitiva.

Entre esos estereotipos fisonómicos no aparece el del hombre doloroso o doliente, pero sí encontramos alguna indicación para expresar lo que él llama «las perturbaciones del ánimo en aquellos accidentes, que inmutan súbitamente el semblante», entre los cuales están la risa y el llanto:

La risa y el llanto se parecen mucho en la boca, y en las mejillas, y también en el cerrar los ojos; y solo se diferencian en las cejas, que en el llanto se constriñen, y juntan hacia el entrecejo, levantando los ángulos de su nacimiento; pero en la risa se dilatan [...] Bien, que las causas del llanto, suelen alterar, o moderar estos indicantes; porque alguno llora con ira; otro con temor; otro por alegría, y ternura; otro por dolor, y tormento; otro por compasión. Y así a estas expresiones, han de acompañar las acciones del cuerpo, y las manos: ya levantándolas a el cielo, pidiendo justicia; ya mesándose los cabellos con la iracundia; ya encogiendo los hombros, cruzando

las manos, y bajando hacia el pecho la cabeza con el dolor, o tormento; ya retirando el cuerpo, y abriendo las manos, como temblando de pavor. Y así la discreción del artífice hará elección de aquellos ademanes, y acciones más expresivas, que puedan coadyuvar a el efecto lloroso, según la causa que le motiva; como discretamente lo dice Leonardo da Vinci en su Tratado de la Pintura.

El polígrafo mercedario Juan Interián de Ayala, en su famoso libro *El pintor christiano, y erudito, ó Tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar, y esculpir las Imágenes Sagradas* (1730), se muestra especialmente preocupado por el decoro, honestidad, gravedad y decencia de las imágenes sagradas, y en particular por el desnudo, incluso cuando aborda el tema de los tormentos y martirios de los santos que «... siempre se deberán pintar con algún lienzo, o paño, tapando principalmente aquellas partes, que el mismo pudor, y la naturaleza procuran encubrir». Pero aun siendo su preocupación principal, Interián no deja de incorporar informaciones de gran interés en sus descripciones, a veces extremadamente detalladas y truculentas, sobre tormentos, como los párrafos que dedica a los distintos modos de empalamiento, «... cuyo suplicio, además del vehementísimo dolor que causa, no se puede ejecutar sin la mayor obscenidad», o sobre las flagelaciones y autocastigos que se aplicaban los anacoretas para apagar los ardores de la carne y la concupiscencia del apetito, o sobre los émulos de Cristo y los fenómenos milagrosos que, tras el derramamiento de sangre, tenían lugar como manifestación de lo divino: «... a su presencia braman los demonios, cúranse las enfermedades, y se admiran obras prodigiosas, como elevarse los cuerpos en alto, y no caerse los vestidos á la cara de las mujeres colgadas por los pies». El pintor cristiano debe quedar por tanto advertido de no pintar cosas semejantes, «... no porque no haya sido de mucha gloria para los Mártires (como hemos dicho muchas veces) el padecer tales tormentos; sino porque no es decente que se nos representen a nuestra vista del mismo modo que se ejecutaron».

Advierte también de un error a la hora de representar a la Virgen en la escena del parto enferma y pálida de dolor, cuando «... es cierto, y de Fe, que la Sacratísima Virgen, así como concibió sin deleite carnal, asimismo parió también sin dolor alguno», y justifica la representación de los ángeles con semblante triste y derramando lágrimas, aun siendo estas señales de sujeción a la naturaleza humana, por asuntos tan dignos de ellas como la pasión y muerte de Jesucristo, excitándonos «... a la compunción, al dolor, y a la penitencia» y manifestando así «... con bastante propiedad, el dolor, y crueldad del asunto, que conmoviera entrañablemente aun a los mismos Espíritus Celestiales, y a la

presencia de tan tierno, y tremendo espectáculo, les haría sin duda saltar lágrimas de sus ojos, si los tuvieran».

Con un carácter pragmático similar al de los *Principios* de García Hidalgo y otras cartillas para dibujar, de las que se nutre, el *Método sucinto i compendioso* (1730-1739) de Matías de Irala Yuso es una compilación o muestrario gráfico con escasa apoyatura textual y teórica, pero evidente vocación pedagógica. En sus dos ilustraciones dedicadas a la expresión, son bien patentes el conocimiento y la influencia de Le Brun, seguramente a partir de la edición preparada por Jean Audran en 1727. Una de esas ilustraciones muestra las cabezas de expresiones ordenadas desde las más moderadas a las más violentas, y entre ellas observamos la risa, el dolor agudo, el dolor corporal simple, la tristeza, la muerte o la compasión, mientras la otra se dedica a las expresiones de ojos y cejas. La obra de Irala, de gran repercusión en su época, sirvió como difusor del repertorio ornamental del barroco tardío y del incipiente rococó, y constituye un hito en la teoría artística española del siglo XVIII, que siguió preocupada por la adecuada codificación de los afectos y la representación de las pasiones, ahora en el contexto del academicismo y de la búsqueda de la belleza ideal.

LA REPRESENTACIÓN DEL DOLOR EN LA PINTURA BARROCA ARAGONESA

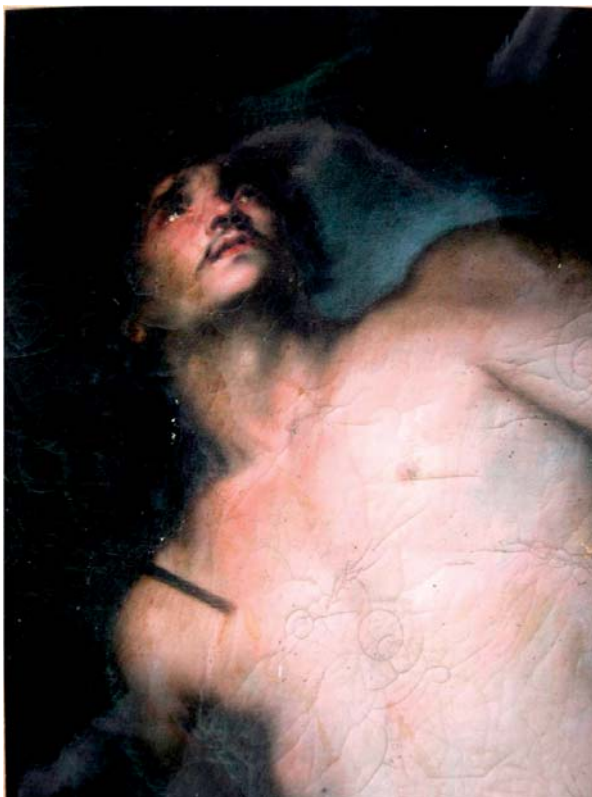
En la pintura barroca, el buen pintor debía aspirar no solo a mostrar debidamente las acciones de la historia, el género por excelencia, sino a expresar adecuadamente los estados de ánimo de los personajes que las protagonizaban, primero mediante los movimientos del cuerpo, de acuerdo con ese lenguaje inteligible y codificado de gestos del que ya se ha hablado, pero también, y esta es la principal novedad, mediante elementos propiamente pictóricos o plásticos (el color, la luz, el movimiento, la pincelada, las texturas...), y con una aproximación al natural que, más que una mera apuesta formal por el realismo, deberíamos calificar como una búsqueda de credibilidad o verosimilitud. Una pintura, en definitiva, que transmitiera la idea y el concepto, y cumpliera las funciones ya establecidas en la retórica ciceroniana: *delectare, docere et movere*. Expresar las emociones y capacidad para generarlas en el espectador eran las cualidades más dignas de estimación, y en ello entraban en juego factores muy diversos; por eso estaban al alcance de unos pocos, que por esa razón ocupaban el escalón más alto entre los artífices de la Pintura.

Centrándonos en la pintura barroca aragonesa, que va a ser el objeto de nuestro análisis, la representación del dolor —no así de la violencia o de escenas

cruelles, incluso cruentas y truculentas— es inhabitual; o mejor dicho, el dolor (físico y psíquico) no suele presentarse de forma explícita, bajo las señales descritas, sino que en todo caso lo hace mediante elipsis o de manera metafórica y simbólica. Este fenómeno es apreciable en la pintura religiosa, y prácticamente inexistente en la de carácter profano conservada, muy inferior en número.

De este modo, en las escenas de martirios de santos el rostro de las víctimas permanece inalterado, imperturbable, ajeno al padecimiento, en un estado intencionado de quietud o paz interior, de control y dominio sobre lo carnal, incluso con atisbos de una sensación placentera o gozosa, y desde luego sin ningún gesto o signo externo que permita inferir el daño causado, que, sin embargo, suele ser bien evidente en el resto de la imagen, produciendo en el espectador una cierta sensación paradójica, al no existir correspondencia lógica aparente entre la acción (la tortura), la reacción que se pretende conseguir (el sufrimiento) y la que realmente se obtiene [fig. 5]. Esa imagen contradictoria, como ocurre también en la parte icónica de muchos emblemas, funciona así como un intencionado mecanismo para producir en el observador una suspensión (embelesamiento o paralización pasajera), un cierto extrañamiento que, al mismo tiempo, impele a su participación activa para desentrañar la causa de tal contradicción. Y ¿cuál es esa causa? No hay que buscarla desde luego en la naturaleza de los santos y mártires, que por definición son seres humanos como nosotros, carentes de otros poderes sobrenaturales más allá de su Fe —principal antídoto o anestesia espiritual frente al tormento, que no solo no la apaga, sino que la retroalimenta—, y ahí reside precisamente su carácter ejemplar, como paradigma del héroe moderno y modelo de virtud cercano y accesible para el resto. Y es que la víctima del martirio, en el momento mismo de recibirlo, consigue *de facto* su santificación, cumpliendo su propósito de entrega o sacrificio a los demás y a Dios, prueba máxima de amor en la que se sustenta la religión cristiana, y su anhelado encuentro con la divinidad, resumido en el *muero porque no muero* de santa Teresa.

Qué decir del santo glorificado, triunfante, coronado y divinizado, una vez superado el trance del martirio que es recordado en el fondo de las composiciones [fig. 6], o bien es evocado como sinécdoque visual mediante los atributos o las señales de la violencia inferida, o mediante las palmas, símbolo de la victoria sobre el mundo y la carne, o por varios de estos medios a la vez. Por el contrario, es en los torturadores, esbirros, lacayos o sayones donde sí encontramos la mueca exagerada, el gesto expresivo y deforme, intencionadamente afeado e incluso caricaturesco, que según lo ya dicho y en oposición a la virtud, a la ley del espíritu, regida por el equilibrio y la serenidad, se asocia con lo patológico,



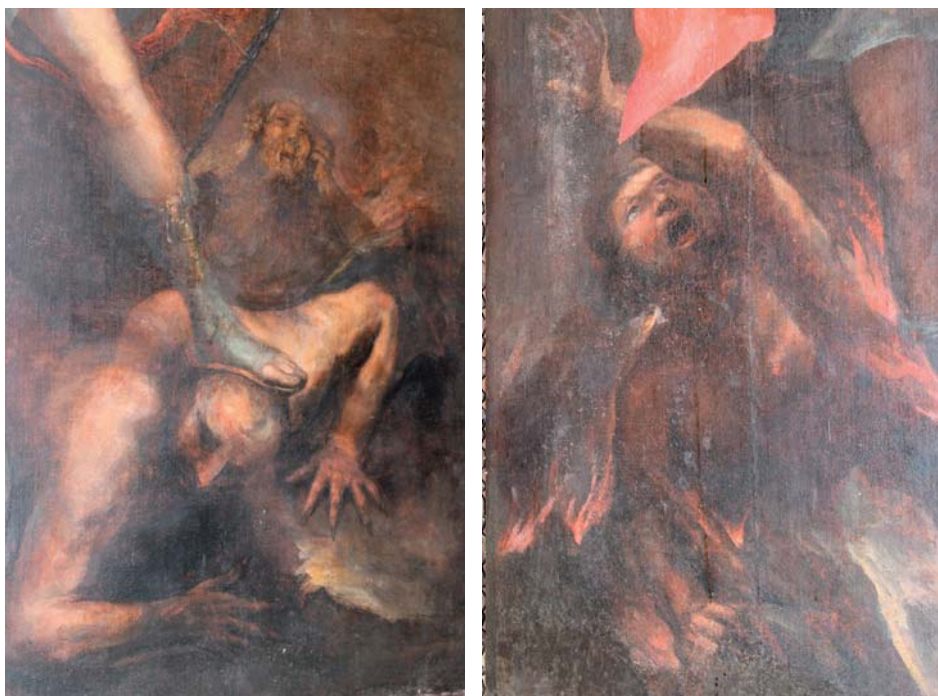
5. Anónimo. El martirio de san Sebastián (*detalle*). Tarazona (Zaragoza), palacio episcopal.

lo antinatural, lo pecaminoso. Ese mismo reparto de papeles se da en algunos episodios bíblicos especialmente cruentos, como la decapitación de san Juan Bautista, la matanza de los inocentes, el Holofernes decapitado por Judith, o en las víctimas de las mujeres fuertes de la Biblia.

En las numerosas escenas de Purgatorio o de Juicio Final, la misma dicotomía se aprecia entre justos (salvados) y pecadores (condenados); los primeros, aun rodeados de llamas y desnudos, muestran un rostro impassible y esperanzado, confiados en su rescate y su ascenso a los cielos, casi siempre gracias a la intermediación de los santos o de la Virgen del Carmen, que les lanza su escapulario como cabo o salvavidas al que agarrarse, y son los segundos los que, a punto de ser devorados por Leviatán, se muestran afligidos y medrosos, se desgarran de dolor, lloran por su fatal destino o gritan desesperadamente, del



6. Anónimo. Glorificación de Andrés (*detalle*). Huesca, *basílica de San Lorenzo*.



7. Anónimo. San Miguel combatiendo a los demonios (*detalles*).
Plasencia de Jalón (Zaragoza), iglesia parroquial.

mismo modo que lo hacen los demonios vencidos por san Miguel [fig. 7], o los infieles vencidos por el Santiago Matamoros, o los herejes pisoteados por santo Tomás de Aquino, o los soldados franceses que por dos veces osaron profanar y mutilar el cadáver de san Narciso y fueron castigados por ello con una *plaga moscarum* que los diezizó, o el demonio convertido en rueda de carro por san Bernardo.

Podemos imaginar, pues no disponemos de testimonios directos coetáneos, el efecto que esa construcción o convención cultural que eran los cuadros de ánimas, muy abundantes en la geografía aragonesa, provocarían en el espectador, y su función como *muleta para el intelecto* o *memoria artificiosa*, a la que santa Teresa de Jesús era tan aficionada, como cuenta en su *Libro de la vida* (9:6): «Tenía tan poca habilidad para con el entendimiento representar cosas que, si no era lo que veía no me aprovechaba nada de mi imaginación [...] a esta causa era tan amiga de imágenes». Difícilmente podía encontrarse un mecanismo más efectivo como una imagen para ayudar a la imaginación a re-

presentarse a sí misma en distintas situaciones, materializando lo sobrenatural y poniendo en juego las posibilidades sinestésicas de la pintura, como ejemplifican perfectamente las «composiciones de lugar» de los *Ejercicios espirituales* de Ignacio de Loyola¹³ o las pautas que daba fray Luis de Granada en *El libro de la oración y la meditación* para alcanzar la conversión desde la contemplación¹⁴.

La impasibilidad e inexpresividad intencionada que apreciábamos en los santos sometidos a suplicios aparece por cierto también en numerosos retratos reales –también en otros de aparato u oficiales– de la época, pero con una intención algo distinta: mostrar en el retratado la esencia de la majestad real y aquellas virtudes que cabe asociarle en razón de su condición, como la serenidad, la templanza y la ausencia de pasiones temporales, al mismo tiempo que se pone una distancia de respeto con el artífice. Impasibilidad de la que los monarcas también solían –y todavía suelen– hacer gala en los actos protocolarios. Incluso en la aplicación de la pincelada, especialmente sumaria y controlada en estas obras, se aprecia una diferencia con otro tipo de retratos, como se aprecia, por ejemplo, en los bufones de Velázquez, donde el grado de empatía y la aproximación más directa al personaje resultan evidentes¹⁵.

Una expresión entre serena y gozosa, arrobada y a veces extática, pero desde luego nada mortificada ni doliente, aparece también en los émulos de Cristo que recibieron los estigmas de la Pasión en señal de don o favor divino, como san Francisco de Asís, el único que las tuvo aparentes y visibles al exterior, y santa Catalina de Siena o santa María Magdalena de Pazzi, que las tuvieron internas, y no porque la impresión de las heridas sangrantes no provocasen *acerbísimos dolores*, como dice Interián de Ayala al referirse a santa Catalina: «... por singular favor de Dios, tuvieron origen sus dolores, y tormentos. Esta gracia [prosigue su rezo] que le hizo el amantísimo Señor, se la aumentó con otra nueva, de sentir el dolor de las llagas, imprimiéndole la fuerza de ellas, sin aparecerse las sangrientas señales». En el caso de Magdalena de Pazzi, que refrenaba su carne con ejercicios y vida austera hasta el punto de reducirlo a un esqueleto, y de otras santas que experimentaron éxtasis, cuando entraban en

¹³ RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F., *Emblemas: lecturas de la imagen simbólica*, Madrid, Alianza Editorial, 1995, pp. 147 y ss. Y LOZANO LÓPEZ, J. C., «La cultura simbólica...», *op. cit.*, pp. 71 y ss.

¹⁴ CANO, I., «El naturalismo y los modos visuales de expresión de lo espiritual en la pintura de Zurbarán», en *Los pintores de lo real*, Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado y Círculo de Lectores, 2008, pp. 73-92.

¹⁵ PORTÚS, J., «Expresión y...», *op. cit.*, pp. 301-305.



8. Vicente Berdusán. Glorificación de santa María Magdalena de Pazzi (*detalle*).
Gea de Albarracín (Teruel), iglesia parroquial.

ellos mostraban un resplandor y un semblante jovial que desaparecía con aquel, «... de suerte que por lo mismo se echaba bien de ver, que esto último era propio de la naturaleza débil, y flaca, y aquello privilegio de la gracia» [fig. 8]. Este episodio es habitual en la iconografía de la santa, cuyo lema era *padecer, no morir*, como también lo es la escena en que muestra su corazón con la inscripción *Verbum caro factum est*, mostrando su especial querencia por el misterio de la Encarnación, o llevando en la mano su corazón encendido e impresas en él dichas palabras.

Corazón encendido que también aparece en la transverberación de santa Teresa de Jesús, episodio de su vida en que, según la narración hecha por fray Diego de Yepes en su *Vida, virtudes y milagros de la bienaventurada virgen Teresa de Jesús* (Zaragoza, 1606) un ángel le introducía «... el dardo en el corazón, y traspasábala hasta las entrañas, y al salir de él le parecía las llevaba tras de sí, y que la dejaba abrasada en un grande amor de Dios. El dolor era tan grande que sin poderlo resistir le hacía dar unos gemidos no grandes». En las representaciones de esta escena, la santa de Ávila muestra su cuerpo desmadejado, desmayado, y el rostro extasiado, con los ojos cerrados y la boca entreabierta, expresando ese dulce y gozoso dolor. Corazón traspasado o encendido que también se asocia a otros santos, como san Francisco Javier o san Ignacio de Loyola, dando lugar en ocasiones a matrimonios místicos, como el de este último con la santa de Ávila.

En los santos anacoretas las prácticas ascéticas como la mortificación para apagar los ardores de la carne son apenas representadas, optando los artistas por

mostrar el objetivo de aquellas, la tan anhelada paz interior, que se refleja en su rostro. Caso especial es el de María Magdalena, que en su iconografía como penitente, tema este de gran popularidad, presenta una tensión expresiva de gran efecto entre el sacrificio y la belleza, que a su vez induce a la meditación sobre la caducidad de esta, incrementada por la presencia de la calavera y por la ambientación tenebrista que suele rodearla.

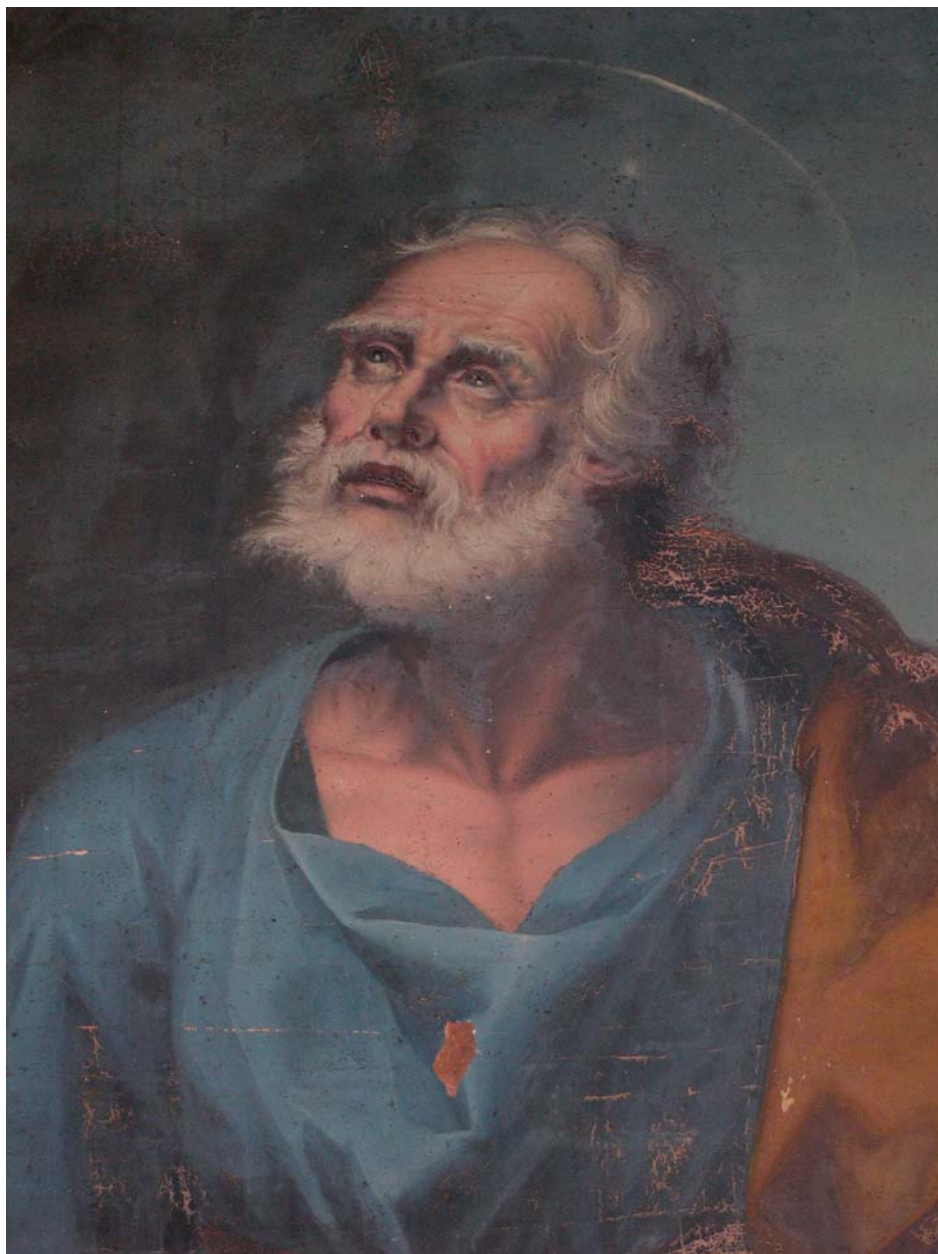
Son raras las representaciones de flagelaciones y uso de disciplinas, incluso en santos como santo Domingo de Guzmán que, según Interián de Ayala, «... solía disciplinarse cruelmente tres veces al día [...] con unos ásperos azotes, y puntas en sus extremidades, ó con una cadenilla de hierro, descargando fuertemente sobre sus espaldas delante de un Crucifijo, con tales muestras del mayor dolor, y compunción, que bastaría para ablandar los duros corazones de los que merecerían con mucha más razón experimentar en sí mismos semejantes mortificaciones».

Las lágrimas, uno de los signos externos del dolor, aparecen en contadas ocasiones: asociadas a san Pedro como muestra de la pena y el arrepentimiento por su triple negación: «... se arrepintió tanto de su pecado en todo el tiempo de su vida, que al resonar en sus oídos el canto del gallo, le hacía derramar copiosas, y abundantes lágrimas» [fig. 9]; o a la Virgen, ya en la muerte de san José, o junto a san Juan Bautista a los pies de la Cruz, o desde luego bajo la advocación de *Mater Dolorosa*, traspasado su corazón por los siete puñales que representan otros tantos dolores, desde la profecía de Simeón hasta la deposición en el sepulcro, u otras advocaciones como la Virgen de la Paloma.

La pasión y muerte de Cristo prefiguradas forman parte también de esa iconografía del dolor que no se expresa de manera explícita, pero lo hace sutil e inquietantemente a través del lenguaje simbólico, como sucede en los Niños de Pasión. Y en las escenas pasionistas, no excesivamente abundantes, encontramos el mismo dolor sereno en el Cristo de la Pasión, sea como *Ecce Homo*, Varón de Dolores o Cristo sentado esperando la muerte.

En el contexto de la pintura religiosa, la muerte, salvo contadísimas excepciones, tampoco se muestra de forma explícita y completa, es decir, con el cuerpo inerte, sino que lo hace en los instantes previos y con la garantía del más allá y de la glorificación bien evidente¹⁶. Incluso en el lenguaje con que se

¹⁶ Desborda el propósito de este artículo la iconografía de la *vanitas*, muy estudiada a nivel español, asociada a conceptos como el *desengaño del mundo*, los *despojos*, la *preparación para la muerte*, etc.



9. Anónimo. Las lágrimas de san Pedro (*detalle*). Sobradiel (Zaragoza),
iglesia parroquial.

nombran estos episodios se buscan eufemismos, como dormición o tránsito, para referirse al óbito de san José [fig. 10], la Virgen u otros santos, y en el caso de la Virgen se aconseja incluso que, en lugar de representarla en la cama, como si estuviera enferma, débil y dolorida, «... sería lo mejor pintarla arrodillada en tierra, fijos los ojos en el Cielo, y extendidas las manos», pues murió «... de ardentísimos afectos, de una intensísima contemplación, y de amor» (Interián de Ayala).

El rostro sereno, imperturbable, ajeno a los sufrimientos carnales del cuerpo, que hemos visto repetido en tantas pinturas religiosas, podría también interpretarse como manifestación del tono sobrio y sombrío, contenido y autocensurado, que ofrece la pintura barroca hispana –también la aragonesa–, sobre todo en sus inicios. No porque no gustase otro tipo de pintura, como la muy efectista y expresiva de Caravaggio, que, sin embargo, fue mal conocida y escasamente difundida en España, o la flamenca, que por el contrario tuvo muchísimo éxito entre los coleccionistas, por su mayor difusión pero sobre todo por sus características bien opuestas a la que practicaban los artistas locales¹⁷. Una pintura, la flamenca, que, sin llegar a trasgredir las normas impuestas por el decoro, lo que le habría vetado la entrada, bordeaba sus límites, introduciendo el gesto forzado y expresivo, a veces expresionista y caricaturesco, haciendo uso del exceso que aquí se evitaba e introduciendo la anécdota que le aporta extraordinaria viveza y realismo, características de las que adoleció la pintura española que, en cuanto a la representación de los asuntos, se atuvo rígidamente al guion. Y es que los formulismos y limitaciones impuestos, unidos a las exigencias de los clientes, que en ocasiones imponían el uso de tal o cual modelo, hacían que la libertad del artista quedase excesivamente constreñida, y que el resultado final de la obra se resintiera en el sentido de repeticiones más o menos miméticas y secas carentes de espontaneidad. Es la crítica que, en concreto hacia la Iglesia como comitente, Jusepe Martínez desliza en sus *Discursos* en la conocida anécdota protagonizada por los pintores Pedro Orfelín y Orazio Borgianni; este último, de visita en Zaragoza, quedó extrañado de la diferente calidad de las pinturas que vio en el taller de aquel y de las que pudo observar en las iglesias de la ciudad, y preguntado por las

¹⁷ Sobre la presencia e influencia de la pintura flamenca en Aragón, véase: LOZANO LÓPEZ, J. C., «Flandes y la pintura en Aragón en los siglos XVI y XVII», en LACARRA DUCAY, M.^a C., y GARCÍA SORIA, M.^a, *Aragón y Flandes. Un encuentro artístico (siglos XVI-XVII)*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2015, pp. 101-130.



10. Vicente Berdusán. La muerte de san José. Maluenda (Zaragoza),
iglesia de las Santas Justa y Rufina.

causas, Orfelín le contestó: «Señor, en esta tierra no todas veces se hallan cuadros de retablos donde se puede hacer mejor lo que uno quiere. Que lo que habéis visto en mi casa, lo más es para monjas y frailes y para oratorios de personas devotas que lo quieren así»¹⁸.

Si hasta ahora se ha hablado de la pintura religiosa, hay que decir que en la pintura aragonesa de tema profano, mucho más escasa, el dolor brilla por su ausencia, y únicamente en el tipo híbrido que representan los exvotos encontramos algún atisbo, por lo general ingenuo y de no excesiva calidad, del sufrimiento humano. Ni siquiera encontramos indicios de dolor mundano integrados como apuntes de género en escenas religiosas, salvo tímidamente –y en todo caso sin excesos expresivos– en algunos grupos de menesterosos y enfermos que aparecen en algunas composiciones implorando piedad y curación,

¹⁸ MARTÍNEZ, J., *Discursos...*, *op. cit.*, p. 256.

.....

como sucede, por ejemplo, en el *San Bernardo curando enfermos y lisiados en la ciudad de Constanza* de Vicente Berdusán (Museo de Zaragoza).

De la muerte física, la muerte «civil», tampoco hallamos ejemplos. No hay apenas representaciones de cadáveres, que solo adivinamos distantes, adornados y disimulados, en los grabados que reproducen las arquitecturas efímeras de los capelardentes.