



Muerte y representación en la Edad Media: consideraciones sobre la imagen, la iconografía de la muerte y la influencia de la Peste Negra en el surgimiento de los temas macabros

Carla Jouan Dias Angelo de Souza¹

Recibido: 01/08/2018 / Aceptado: 13/08/2018 / Publicado: 15/08/2018

Resumen. La búsqueda por la comprensión de los procesos de la muerte y de la naturaleza humana, tanto física como espiritual, se expresaba durante la Edad Media de distintas formas. La relación de los hombres con la propia muerte y la relación de los vivos con los muertos marcaron la sociedad medieval con una multiplicidad de actitudes y reacciones, traducidas con frecuencia a través de la imagen. Es posible observar todo el mundo de la escatología cristiana durante la Edad Media representado en su rica iconografía. El objetivo del presente artículo es dar a conocer una pequeña parte de mi investigación doctoral, que consistió en trazar un perfil coherente del universo relacionado a la muerte en la Edad Media a través de un estudio antropológico, historiográfico e iconográfico. Abordo aquí, por lo tanto, la importancia y la influencia de la imagen en general para el pueblo medieval, así mismo como el desarrollo de las representaciones de los temas llamados macabros y de los temas relacionados a la muerte durante y después de la Peste Negra. Vemos que la profusión y la rica tipología de la imagen de la muerte en la época tenían diversas motivaciones. Así espero formar una idea de cuán extensa era la influencia, la necesidad y las formas de utilización de la imagen de la muerte en la sociedad medieval.

Palabras clave: Muerte; Cristianismo; representación; imagen; Peste Negra; macabro.

[en] Death and representation in the Middle Ages: considerations on the image, the iconography of death and the influence of the Black Death on the development of macabre themes

Abstract. The search for the understanding of the processes of death and human nature, both physical and spiritual, was expressed during the Middle Ages in different ways. The relationship of men with their own death and the relationship of the living with the dead marked medieval society with a multiplicity of attitudes and reactions, often translated through the image. It is possible to observe the whole world of Christian eschatology during the Middle Ages represented in its rich iconography. The objective of this article is to present a small part of my doctoral research, which consisted in drawing a coherent profile of the universe related to death in the Middle Ages through an anthropological, historiographic and iconographic study. I address here, therefore, the importance and influence of the image in general for the medieval people, as well as the development of the representations of the so-called macabre themes and the themes related to death during and after the Black Death. We see that the profusion and the rich typology of the image of death at the time had different motivations. To this extent I hope to form an idea of how extensive the influence, the need and ways of using the image of death in medieval society was.

Key words: Death; Christianity; representation; image, Black Death; macabre.

Sumario. 1. Introducción: la importancia de la imagen y la representación de la muerte. 2. La Peste Negra y sus consecuencias para el cambio en la percepción y en la representación de la muerte a partir del siglo XIV: ¿el nacimiento de lo Macabro? 3. Bibliografía.

¹ Universidad de Granada, España.
Email: carlajouandias@gmail.com.

Cómo citar: Jouan Dias Angelo de Souza, Carla (2018), “Muerte y representación en la Edad Media: consideraciones sobre la imagen, la iconografía de la muerte y la influencia de la Peste Negra en el surgimiento de los temas macabros”, *De Medio Aevo* 12, 239-258.

1. Introducción: la importancia de la imagen y la representación de la muerte

“*Timor mortis conturbat me*”²
“*Tempus fugit*”³

El pensamiento cristiano medieval con su orientación escatológica, exigía primordialmente un arte figurativo. Un arte capaz de transmitir la doctrina a través de las formas y de las imágenes, en un medio social compuesto por una minoría que podía leer en latín o en cualquier otra lengua vernácula. Por esa razón misma el pensamiento medieval se encontraba subordinado a las figuras. Sin las herramientas iconográficas la comprensión de las enseñanzas religiosas quedaba comprometida. En ese contexto, especialmente el mundo de lo sobrenatural necesitaba ser constantemente traducido en imágenes. Enseñanzas e ideas no se transmiten solamente por el verbo o por el texto, se transmiten también, y a veces de manera bastante más eficaz, a través de la imagen. De esta forma, la escritura, el verbo y la imagen (entiéndase también el arte) son las formas significativas de comunicación entre los hombres. Cuando la primera no puede ser utilizada, hacemos uso de las otras dos. Son formas de comunicación independientes y eficaces, adaptables al desarrollo cognitivo del público. Aunque la imagen sea de cierta forma especial, ya que mientras la palabra adquiere más poder o veracidad cuando está apoyada por una imagen, esa última posee la capacidad de hablar por sí misma, es capaz de transmitir un mensaje y cumplir con su función sin el apoyo de la palabra, hablada o escrita. ¿Pero cómo ocurre eso? ¿De qué forma la imagen es capaz de transmitir la información deseada con su creación, a su espectador?

Cada época, cada periodo de la historia de cada civilización posee y se expresa a través de un sistema compuesto por conglomerados de signos, iconos, formas, creencias y comportamientos, que a través de su repetición se tornan fácilmente asimilados y reconocidos por sus contemporáneos, como se explica en la teoría de Aby Warburg, la *Pathosformel*. Según la Antropología de la imagen, y de acuerdo con José Emilio Burucúa, una *Pathosformel*

es un conglomerado de formas representativas y significantes, históricamente determinado en el momento de su primera síntesis, que refuerza la comprensión del sentido de lo representado mediante la inducción de un campo afectivo donde se desenvuelven las emociones precisas y bipolares que una cultura subraya como experiencia básica de la vida social. Cada *Pathosformel* se transmite a lo largo de las generaciones que construyen progresivamente un horizonte de civilización, atraviesa etapas de latencia, de recuperación, de apropiaciones entusiastas y metamorfosis. Ella es un rasgo fundamental de todo proceso civilizatorio históricamente singular.⁴

² *Timor mortis conturbat me* es una frase latina que se encuentra comúnmente a finales de la poesía escocesa e inglesa medieval, que se traduce en "el miedo a la muerte me inquieta". La frase viene de un responsorio de la Oficina Católica de los Muertos, en el tercer Nocturnal de los Maitines. “*Peccantem me quotidie, et non poenitentem, timor mortis conturbat me. Quia in inferno nulla est redemptio, miserere mei, Deus, et salva me.*”- "Pecar diariamente, y no arrepentirse, el miedo a la muerte me inquieta. Porque no hay redención en el Infierno, ten misericordia de mí, oh Dios, y sálvame."

³ Es una locución en latín que hace referencia al rápido pasaje del tiempo: “el tiempo huye”; la expresión puede haber tenido origen en los textos del poeta latino Virgilio.

⁴ Véase Emilio Burucúa, José (2006), “Historia y ambivalencia: ensayos sobre arte”, *Biblos*, 12.

Así, la imagen en su contexto original ejerce mejor su función, es reconocida y asimilada, al mismo tiempo en que es capaz de representar y transmitir aspectos del pensamiento de determinado grupo de personas en determinada región y periodo histórico.

Por esa razón, no todas las imágenes son susceptibles de ser reconocidas por cualquier hombre en cualquier época. Cada imagen lleva consigo todo un mundo de características específicas, que muchas veces solo pueden ser reconocidas por el grupo de personas que las creó y para los cuales fue creada. Las diferencias pueden llegar a ser regionales. Un ejemplo sencillo para aclarar la idea: un mismo santo puede ser representado con distintos atributos, ropas, color etc... en dos parroquias diferentes; de esa forma los fieles de cada parroquia asimilan y reconocen el santo de forma diferente y tal vez no sean capaces de reconocer inmediatamente la representación diferente de la suya; sabrían solamente que se trataba de una figura santa (por su localización en una iglesia o por los atributos básicos de la santidad recurrentes en la iconografía cristiana). Estas imágenes sagradas casi siempre representan un culto local o la autoridad de una institución local, y no las creencias generales de la Iglesia universal, aunque remonten a ella, de acuerdo con Hans Belting. Así como la iconografía religiosa budista no será reconocida por un católico o un musulmán.

El arte y la imagen religiosa cristiana tienen un lenguaje propio que llevó siglos para establecerse. El arte cristiano, en especial el medieval, se caracteriza por una cierta discontinuidad, tanto en la técnica como en el estilo y en sus fórmulas iconográficas. Eso es debido a los largos y complejos procesos de asimilación, empezados en el cristianismo primitivo⁵, del legado artístico de la antigüedad. Legado este que moldeó, aunque de manera disimulada por momentos, las formas cristianas durante todo el periodo medieval⁶. Ese lenguaje del arte cristiano es expresado a través de un sistema compuesto por conglomerados de iconos y símbolos bien pensados y trabajados durante el transcurrir de los siglos. Ese proceso permitió finalmente la creación y elaboración de motivos y modelos básicos de representación iconográfica, que, a pesar de las diferencias regionales y temporales, hasta hoy son utilizados y pueden ser reconocidos por gran parte de la civilización occidental, —por ejemplo, La Virgen María con el niño Jesús (escultura o pintura), la Crucifixión, escenas del Calvario y de la Resurrección de Jesús, el Diablo

⁵ De acuerdo con Burckhardt “En los primeros siglos del cristianismo hubo sin duda cierta reserva con respecto al arte figurativo, reserva condicionada a la vez por la influencia judaica y por el contraste con el paganismo antiguo. Mientras la tradición oral estuvo viva en todas partes y el cristianismo aún no se hubo manifestado a la luz del día, la figuración artística de las verdades cristianas sólo podía tener un papel muy contingente o esporádico. Pero más tarde, cuando la libertad social por una parte y las exigencias de la colectividad por otra favorecieron el arte religioso o incluso lo hicieron necesario, habría sido muy extraño que la tradición, con todo su vigor espiritual, no hubiera dotado a esta posibilidad de manifestación de todo el espíritu que podía comunicar normalmente.” Véase Burckhardt, Titus (2000), “Principios y métodos del arte sagrado”, *José J. de Olañeta*, 52.

⁶ Préstamos directos y deliberados de motivos clásicos. No se hace demasiado resaltar la influencia de la filosofía, ciencia y literatura clásicas en la cultura y teología desarrolladas en el periodo medieval, más exactamente a partir de finales del siglo XIII, y muy acentuada en la Península Ibérica. Panofsky sigue diciendo: “esto es muy cierto, y la traducción a través de la cual el conocimiento de los temas clásicos, especialmente de la mitología clásica, se transmitió y perduró durante la Edad Media es de la mayor importancia, no solo para el medievalista, sino para el que estudie la iconografía renacentista. Pues fue de esta tradición compleja y a menudo muy corrompida, más bien que de las fuentes clásicas auténticas, de la que, incluso en el Quattrocento italiano, muchos extrañan sus nociones de la mitología clásica y los temas con ella relacionados.” Véase Panofsky, Erwin (2006), *Estudios sobre iconología*, Alianza Editorial, 29.

(aunque haya mucho de la cultura popular y folclórica en su iconografía), el Arcángel Miguel con la balanza, determinados mártires entre muchos otros.

De acuerdo con la Antropología de la imagen, esta puede cambiar de función cuando está fuera de su contexto original, lo que es en parte verdad. Pero la imagen cristiana (como el concepto es extremadamente amplio y detallado, me refiero aquí de manera bastante general a la imagen cristiana) supo mantener, ya cuando estuvo suficientemente desarrollada, una cierta estabilidad e integridad en sus formas plásticas y puede ser todavía utilizada para los fines para la cual fue creada. Sin embargo, esas imágenes adquirieron una otra función: si no están en las iglesias y templos, las encontramos ahora en museos y colecciones de arte. Ellas mantuvieron por un lado su carácter votivo, y por otro se tornaran objetos de apreciación cultural y de estudio, siendo que muchos ejemplares tienen una doble función en nuestra sociedad. Es cierto que la Reforma despojó a la imagen del inmenso poder que ella tenía en el periodo medieval, y juntamente con el Renacimiento transformó la imagen de culto en obra de arte, como defiende Hans Belting.

A pesar de los esfuerzos de los reformadores, las imágenes de culto y las obras de arte cristianas siguen representando a la institución Iglesia, aunque de forma distinta que en la Edad Media, y siguen sirviendo de inspiración para la fe y para la veneración. Pero el arte cristiano no estaba, ni tampoco está, libre de ciertas debilidades como tan bien explica Burckhardt:

el arte cristiano es algo extremadamente frágil, que solo puede mantenerse íntegro a base de muchas precauciones. Cuando se corrompe, los ídolos que crea actúan a su vez, y de una forma más bien nociva en conjunto, sobre la mentalidad colectiva. [...] Sea lo que fuere, un arte sagrado no se puede salvaguardar sin reglas formales y sin la consciencia doctrinal de los que lo controlan y lo inspiran; por consiguiente, la responsabilidad incumbe al clero, tanto si el artista es un simple artesano como si es un hombre de genio.⁷

Hans Belting está correcto en su afirmación de que la teología por sí sola no da cuenta de la imagen, pues hay muchos factores implicados en su creación y función; por eso, cuando intentamos comprenderla y descifrarla, debemos hacerlo de la manera más interdisciplinaria y abierta posible. De acuerdo con él:

Las imágenes no han sido nunca un asunto exclusivo de la religión, sino también un asunto de la sociedad, que se representaba en y con la religión. La religión desempeñaba un papel demasiado central como para ser, como después sucedería en la modernidad, solo una cuestión personal o de las Iglesias. Por eso también las imágenes religiosas, que durante mucho tiempo fueron las únicas existentes, no pueden entenderse en su verdadero papel solo a través de su contenido interpretado teológicamente.⁸

Es importante señalar que nos hemos referido hasta ahora a la imagen sagrada, religiosa o a la obra de arte que representa esos motivos. Las imágenes del periodo medieval van más allá de ser exclusivamente religiosas, y nuestra investigación tampoco se concentra únicamente en ellas.

¿Serán imágenes de culto las imágenes de la muerte y de los muertos, o hasta incluso las imágenes de lo sobrenatural que utilizamos en nuestro estudio? ¿Sagradas? ¿Cuál era su función en la sociedad medieval? En primer lugar, no

⁷ Véase Burckhardt, Titus, 2000, 81.

⁸ Véase Belting, Hans (2009), *Imagen y Culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*, Ediciones Akal, 11-12.

creemos que las imágenes de la muerte y de los muertos sean imágenes de culto, tampoco imágenes sagradas. Burckhardt define bien lo que es arte sagrado,

El arte de inspiración verdaderamente cristiana deriva de las imágenes, de origen milagroso, de Cristo y de la Virgen. Va acompañado de las tradiciones artesanales, que son cristianas por adopción pero que no por ello dejan de tener un carácter sagrado, en el sentido de que sus métodos de creación encierran una sabiduría primordial que responde espontáneamente a las verdades espirituales del cristianismo. Estas dos corrientes, arte tradicional de los iconos y artesanado tradicional, son las únicas que merecen, la denominación de ‘arte sagrado’.⁹

La imagen de la muerte ejercía otras funciones dentro de la sociedad medieval: podía ser una forma de sátira social o servir de motivación, advertencia e inspiración a la fe, como parte del sistema de incentivo utilizado por la religión para mantener a los fieles en el buen camino, hecho que resultaría en una ‘buena muerte’ (pero que no libraría al cuerpo de la natural corrupción de la muerte). Además, esas imágenes nos revelan las ansiedades, miedos y costumbres del pueblo medieval con relación a la muerte, especialmente en los momentos de crisis. Las hambrunas y la peste que diezmaron la población del siglo XIV afectaron profundamente la mentalidad, y el resultado más claro se observa en el arte, con el surgimiento y el desarrollo de los temas macabros. El cuerpo del muerto ganó destaque, no solamente en la escultura funeraria, sino también en las pinturas y miniaturas de los manuscritos. Observamos en ese proceso una intensa familiarización con figuras esqueléticas y con el cadáver en sus más distintos estados de putrefacción, señalando un cambio en la relación de los vivos con los muertos y con la propia muerte física, acentuando igualmente la necesidad del constante *memento mori*, tan característico del estado de ánimo de la Baja Edad Media¹⁰. Parece que esa forma de representar la muerte, tan antropomorfa, cruda y casi personal, tenía tres motivaciones: primero recordar el carácter universal de la muerte y la caducidad de la vida; segundo como incentivo para conmover y chocar a los fieles, suscitando el miedo a la muerte y exhortando a la necesidad de una vida piadosa; y tercero como una manera de calmar las ansiedades y el miedo de la muerte a través de la confrontación con la imagen, transformándola figurativamente en algo más ‘familiar’. ¿Pero podemos ver la representación de la muerte en esa época como una ‘terapia’ inconsciente con el propósito de trabajar el trauma de las catástrofes y de la peste? Sería una forma bastante mórbida de compensar el trauma y el miedo, pero casi admisible. No es algo anormal en la psicología tratar miedos, traumas y pánicos utilizando la fuente misma de ellos.

La Iglesia de la Edad Media supo hacer buen uso de la imagen, especialmente de la imagen de culto, de modo inteligente, adaptándola siempre que fuese necesario en la medida en que sus intereses, y los del pueblo, cambiaban. Para Burckhardt, la Iglesia tenía necesidad de artes plásticas para revestirse de formas visibles y transmitir su mensaje.¹¹ La imagen era por lo tanto parte fundamental del sistema de incentivo cristiano, arte de carácter pedagógico y a veces propagandístico. Ya que se partía de la presuposición de que todos los hombres eran pecadores, una de las consecuencias del Pecado Original, la didáctica de la

⁹ Véase Burckhardt, Titus, 2000, 52.

¹⁰ Según Huizinga “El pensamiento religioso de la última Edad Media sólo conoce los dos extremos: la lamentación por la caducidad, por el término del poder, de la gloria y del placer, por la ruina de la belleza, y el júbilo por el alma salvada en la bienaventuranza. Todo lo que hay en el medio permanece silenciado. En el espectáculo demasiado grosero de la danza de la muerte y del horrible esqueleto, petrificase el sentimiento vivo.” Véase Huizinga, Johan (2003), *El otoño de la Edad Media*, Alianza Editorial, 212.

¹¹ Véase Burckhardt, Titus, 2000, 53.

Iglesia medieval estaba concentrada en enseñar a los fieles cómo hacer penitencia por sus pecados, qué temer, que anhelar, qué caminos seguir, cómo obtener absolución de sus pecados, entre otros. Un conjunto de fórmulas y rituales que les ayudarían a salvar el alma del infierno y, con suerte, del Purgatorio. Morir, por lo tanto, también debería ser algo didáctico (por lo menos, en teoría). Ofrecer un sistema de incentivo para los vivos, que, no como los muertos, todavía tenían la posibilidad de reformarse a sí mismos antes o en el momento de la muerte, era esencial. Ese carácter generalmente didáctico de las instituciones cristianas encontró su mayor aliado y alcanzó su transcendencia en la representación, con la utilización de la imagen como vehículo de transmisión del conocimiento, de las reglas, de las formas de conducta y especialmente como depositaria de la fe, como objeto de culto, veneración y fuente de milagros. La religión supo, además, apropiarse parcialmente de los temas macabros y de la representación de la muerte, y utilizarlos en su favor. Según Ariès,

Imaginamos la sociedad medieval dominada por la iglesia, o, lo que es lo mismo, reaccionando contra ella mediante herejías, o mediante un naturalismo primitivo. Es cierto que el mundo vivía entonces a la sombra de la Iglesia, pero esto no significaba la adhesión total y convencida a todos los dogmas cristianos. Significaba, más bien, reconocimiento de una lengua común, de un mismo sistema de comunicación y de comprensión. Los deseos y los fantasmas, salidos del fondo del ser, estaban expresados en un sistema de signos, y esos signos eran suministrados por léxicos cristianos. Pero, y esto es importante para nosotros, la época escogía espontáneamente ciertos signos, con preferencia a otros mantenidos en reserva o en proyecto, porque traducían mejor las tendencias profundas del comportamiento colectivo.¹²

Así como la liturgia de la Iglesia pasó por varios procesos de homogenización en el transcurrir de la Edad Media, como durante las reformas carolingias, la imagen religiosa también fue trabajada con la misma intención: la creación de un lenguaje de comunicación común, reconocido y asimilado por todos los cristianos. Hablando así, damos a entender que ese proceso se dio fácilmente y sin fallas, pero no fue así. Como sabemos, la imagen tenía más poder de lo que los teólogos imaginaban, y, como Burckhardt explicó arriba, la imagen cristiana solo se mantuvo íntegra con mucha cautela por parte de los que eran responsables de ellas (tanto de su creación como de su transmisión), porque podían tomar vida propia y actuar por sí mismas. De acuerdo con Hans Belting, la teología de las imágenes tenía en mente un fin práctico: proveer las fórmulas para unificar el uso de las imágenes y definir una tradición, ya que sin esas fórmulas ellas serían difíciles de controlar y explicar. Según él:

Los teólogos han intentado una y otra vez arrancar su poder de las imágenes materiales cuando estas amenazaban con ganar demasiado poder en la Iglesia. Las imágenes pasaban a ser rechazadas tan pronto como comenzaban a atraer más público que las instituciones mismas y a actuar por su parte en nombre de Dios. Su control con medios verbales era incierto, porque los santos llegaban a capas más hondas de la feligresía y cumplían deseos que los hombres vivos de la Iglesia no podían satisfacer. [...] Jamás incluían las imágenes por decisión propia, preferían mucho más prohibirlas, pero, cuando otros las prohibían y fracasaban, las reintroducían porque seguían presentes en los deseos de los creyentes. Su permisión venía, eso sí, asociada a una serie de condiciones que tenían como objetivo garantizar su control. Cuando las imágenes habían sido ‘aclaradas’ y el acceso a

¹² Véase Ariès, Philippe (1983), *El hombre ante la muerte*, Taurus, 88.

ellas se encontraba regulado, los teólogos volvían a sentirse seguros de tener las riendas en sus manos.¹³

Durante el periodo medieval la transmisión oral de información era la más utilizada, tanto en el medio laico como en el medio religioso. El clero era en su mayor parte letrado y el estrato social que poseía más conocimiento y acceso a libros y a la educación; pero la mejor forma de enseñar sus fieles era a través de la predicación, del sermón, de la transmisión oral de la tradición y de las Escrituras. Las imágenes venían, pues, en segundo lugar, como soporte de la palabra. Sin embargo, las misas eran con frecuencia en latín, lengua poco conocida fuera de los círculos académicos y eclesiásticos, hecho que dificultaba la comprensión por parte del público general. Las imágenes —es decir, estatuas y pinturas que decoraban las paredes de las Iglesias— eran para muchos la verdadera fuente de aprendizaje doctrinal. En la medida en que la Edad Media se desarrollaba y la población se tornaba más letrada, la palabra escrita iba progresivamente ganando espacio en la sociedad, la Biblia fue traducida del latín a las lenguas vernáculas, los manuscritos iluminados eran cada vez más valorados y a partir de la mitad del siglo XV, con el surgimiento de la imprenta, la producción de libros aumentó, así como sus lectores. Pero la imagen siguió acompañando el texto en los libros y manuscritos; todavía no había perdido ni su popularidad ni su poder, tampoco la importancia que tenía para el hombre y su forma de percibir el mundo, un mundo en el que el pensamiento era fuertemente dependiente de figuras, y en que era necesario dar forma a todo lo material e inmaterial. En el correr de los siglos, la mentalidad medieval buscó las fórmulas más ajustadas al público, plasmando lo espiritual, lo santo, lo maravilloso y lo sobrenatural en imagen. Para esa mentalidad, el cielo, el infierno y la tierra de los vivos eran esferas interconectadas, casi sobrepuestas. El límite entre esos mundos era poco ‘visible’ o palpable. Para el hombre medieval, así como para los hombres de la Antigüedad, el espacio físico considerado en su totalidad es siempre la objetivación del espacio ‘espiritual’. Y en ese espacio, la manifestación de lo espiritual o sobrenatural es libremente aceptada y permitida. Lo imaginario siempre forma parte de la realidad, en especial en la Edad Media, lo imaginario es una realidad¹⁴. El resultado es una iconografía riquísima y llena de simbologías y alegorías, tanto en el ámbito laico como en el religioso.

El desarrollo de la iconografía de la muerte, como evento y como entidad, y de la representación de los muertos, fue progresivo, adaptándose a las necesidades y acontecimientos inmediatos, alcanzando su ápice entre los siglos XIV y XVI. El ‘triumfo’ de la muerte, por lo tanto, no hace solamente referencia a la famosa pintura de Pieter Brueghel el Viejo concebida en 1562, con su asustador y frenético ejército de esqueletos atacando brutalmente a los hombres. Su triunfo empezó dos siglos antes, al final del siglo XIV, en el periodo que siguió a la Peste Negra, periodo este que influenció profundamente el pensamiento del hombre y diversos ámbitos de la vida y de la muerte, entre ellos las costumbres funerarias, la religiosidad, la literatura y el arte. La muerte triunfó además, a través de su representación, o sea, en el sentido figurativo, al tornarse un ser antropomorfo, una entidad somatizada, respondiendo a la necesidad latente de dar forma a la sombra que perseguía el imaginario y la vida de los hombres medievales. En ese contexto, adaptándose a las ansiedades de la época, el género y la iconografía de lo macabro se desarrollaron y se tornaron populares.

¹³ Véase Belting, Hans, 2009, 9.

¹⁴ Véase Pastoureau, Michael y Bucci, Julia (2006), *Una historia simbólica de la Edad Media Occidental*, Katz Editores, 19.



Fig.1. Pieter Brueghel el Viejo, *El triunfo de la muerte*, óleo sobre tabla, 1562, Museo del Prado, Madrid



Fig. 2. Pieter Brueghel el Viejo, *El triunfo de la muerte*, 1562, detalle. Museo del Prado.



Fig. 3. Pieter Brueghel el Viejo, *El triunfo de la muerte*, 1562, detalle. Museo del Prado.



Fig. 4. Pieter Brueghel el Viejo, *El triunfo de la muerte*, 1562, detalle. Museo del Prado

Según Mâle

Los sabios de la alta iglesia, por el razonamiento y la meditación mística habían llegado a desterrar lo que la muerte tiene de terrorífica. Habían amansado la muerte y disimulado el cadáver bajo las siluetas tranquilizantes de la resurrección. El miedo vuelve a galope en el siglo XIV. La muerte es de nuevo trágica, una abismo negro y abierto.¹⁵

¹⁵ Véase Mâle, Emile (1966), *El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII*, Fondo de Cultura Económica, 124.

Hasta finales del siglo XVI, se observa la destacada presencia del tema en el arte, en el arte funerario y en la literatura. Huizinga nos dice que

La representación de la muerte puede servir como ejemplo general de la vida espiritual en la última Edad Media: es frecuente que el pensamiento se desborde y como encenague en la imagen. El contenido entero de la vida espiritual busca expresión en imágenes sensibles, acuñándose todo el oro en pequeños y delgados discos. Existe una necesidad ilimitada de prestar forma plástica a todo lo santo, de dar contornos rotundos a toda representación de índole religiosa, de tal suerte, que se grave en el cerebro como una imagen netamente impresa.¹⁶

Con la iconografía de la muerte ocurrió lo mismo: había esa necesidad de prestarle forma plástica para tal vez confrontarla mejor. Para Huizinga “No hay época que haya impreso a todo el mundo la imagen de la muerte con tan continuada insistencia como el siglo XV. Sin cesar resuena por la vida la voz del *Memento mori*”¹⁷. Las imágenes de la muerte pueden ser grotescas y asustadoras, varían entre esqueletos con vida y cadáveres en descomposición con gusanos y otros animales mordisqueando sus entrañas, pero son también bastante simples y directas, lo que Huizinga llama primitivas y populares, como para ser fácilmente asimiladas por todo tipo de audiencia. Ellos, los esqueletos, casi siempre aparecen para atacar a los vivos, para advertirles de sus pecados o mala conducta como en la leyenda de los Tres Vivos y los Tres Muertos o en el caso especial de la *Danse Macabre* (Danza de la Muerte), para, como el propio nombre indica, danzar con ellos, llevando a todos los hombres de todas las edades y clases sociales por la mano. La idea primordial que estas imágenes desean transmitir es la caducidad y la fragilidad de la vida, independiente de cualquier factor socio-cultural. Dentro de la iconografía macabra y en la representación de la muerte encontramos distintos temas: imágenes de cadáveres, esqueletos, personas en el lecho de muerte, muertos en cementerios, enterramientos y ataúdes, imágenes de la muerte como una entidad, el triunfo de la muerte, la Danza de la Muerte, la leyenda de los Tres Vivos y los Tres Muertos, efigies, retratos póstumos y *transi tombs* (la tumba cadáver) entre otros. Interesantemente todas las fases de descomposición y corrupción del cuerpo muerto ganan destaque, la personificación de la muerte en un cadáver representa literalmente la causa de sí misma. Una forma de contrastar la belleza e integridad físicas con la condición a la que retorna el cuerpo físico después de la muerte.

2. La Peste Negra y sus consecuencias para el cambio en la percepción y en la representación de la muerte a partir del siglo XIV: ¿el nacimiento de lo Macabro?

When a human being dies [. . .] the body that gave comfort to many people while it was alive, provokes horror in the same people after death. Hence the saying: Human flesh is viler than a sheep's skin. When a sheep dies, its remains (ruina) are still worth something; The skin is stretched and written on, both sides. When a human being dies, both flesh and bones die.¹⁸

¹⁶ Véase Huizinga, Johan, 2003, 213.

¹⁷ Véase Huizinga, Johan, 2003, 194.

¹⁸ Véase Wenzel, Siegfried (Ed.) (1989), *Fasciculus morum: A Fourteenth-Century Preacher's Handbook*, Pennsylvania State University Press, 98.

Todos se preguntaban en desespero ¿*Ubi sunt?* (¿Dónde están [ellos]?).¹⁹ Y además, ¿qué hacer con tantos cadáveres, en las calles, en las casas, en las fosas? ¿Hubiera empezado el fin del mundo? ¿Sería la ira de Dios por los pecados de los hombres? La Gran Muerte desestabilizó todas las esferas del mundo medieval. El brote de peste de 1348 y sus rebotes recurrentes en las décadas posteriores fue uno de los peores desastres naturales ya registrados por el hombre. La rápida, letal e inesperada propagación de la pestilencia, como la llamaban sus contemporáneos, provocó una crisis espiritual sin proporciones en la ya conmocionada sociedad medieval (La Gran Hambruna de 1315-1320 y la crisis climática debilitaron la población), cambiando la forma de percibir y valorar la vida y de reaccionar a la muerte. Ella alimentó el sentimiento escatológico y la obsesión medieval con la muerte y la salvación, abriendo de par en par las puertas de la imaginación, de la superstición, del misticismo y del gusto por los temas macabros. La realidad tuvo que adaptarse a ella, la Iglesia, la fe y el arte también.

En octubre de 1347 una flota genovesa llegó al puerto de Messina. Toda la tripulación ya estaba muerta o muriendo, trayendo consigo la enfermedad del Oriente. A pesar de los esfuerzos para contener a los infectados, no eran ellos, sino las ratas y sus pulgas las que cargaban la peste, y ellas sí salieron de la flota e invadieron la ciudad. Después de varios días la pestilencia se propagó por la ciudad y sus regiones vecinas. En otros puertos de Europa y del norte de África ocurrió lo mismo. Y así empezó el peor brote epidémico de peste, que devastó Europa de 1347 a 1351, matando a casi un tercio o más de su población (entre 20% y 50%, no se sabe con seguridad) con una combinación entre la peste bubónica, la neumónica y la septicémica²⁰. Las tres son infecciones bacterianas causadas por la

¹⁹ Con su origen en la poesía griega, algunos poemas medievales empiezan con esa frase en latín que significa "¿Dónde están?", al plantear una serie de preguntas sobre el destino de los fuertes o virtuosos, estos poemas reflexionan sobre la naturaleza transitoria de la vida y la inevitabilidad de la muerte, el *contemptus mundi* medieval.

²⁰ Véase Gottfried, Robert S. (1985), *The Black Death: Natural and Human Disaster in Medieval Europe*, The Free Press, Simon and Schuster. Transmitida por las pulgas, la peste bubónica es la más común y la menos letal, las tasas de mortalidad de este tipo son de 50% a 60%. Después de haber sido picado por una pulga infectada, hay un periodo de incubación de unos seis días. Entonces, una pústula negra rodeada por un anillo de color rojo forma en el sitio de la mordedura. Síntomas parecidos a la gripe se desarrollan y la presión arterial cae, aumenta la frecuencia del pulso, y estalla una fiebre repentina, acompañada de escalofríos, debilidad y dolor de cabeza. Poco después, el nódulo linfático más cercano a la mordedura comienza a hincharse con la infección. Se llenan de pus y aumentan al tamaño de un huevo, o incluso de una naranja. Otros síntomas físicos incluyen diarrea, náuseas, vómitos, deshidratación y dolor abdominal. A veces se produce una hemorragia subcutánea que causa manchas de color púrpura en la piel. La causa final de la muerte es coma y paro cardíaco. La peste neumónica no es transmitida por pulgas, sino que se transmite de persona a persona. La infección causada por la peste neumónica se aloja en los pulmones. El plazo de incubación para la peste neumónica es sólo de dos o tres días, después de lo cual el cuerpo drásticamente se enfría, la piel se vuelve azulada debido a la falta de oxígeno, y la persona comienza a toser severamente. Espujo con sangre es liberado con cada tos, y una vez en el aire la *Yersinia pestis* se transmite fácilmente de persona a persona. Al igual que la peste bubónica, la víctima sufre de disfunciones neurológicas y mal estar físico. La peste neumónica es más rara que la bubónica, pero mucho más grave debido a la rápida expansión y a una mayor tasa de mortalidad – casi 100%. La peste septicémica también tiene una tasa de mortalidad de 100%, aunque es considerablemente menos común que la peste bubónica. Transmitida a través de pulgas o piojos del cuerpo, la plaga septicémica no tiene periodo de incubación. Después de la infección se forma una erupción, y la víctima puede morir en un día. Para más sobre los tipos de peste véase Gottfried, Robert S., 1985., Boeckl, Christine M. (2000), "Images of Plague and Pestilence: Iconography and Iconology", *Truman State University Press.*, Herlihy, David y Kline Cohn, Samuel (1997), *The Black Death and the Transformation of the West*, Harvard University Press.

Yersinia pestis, transmitida por las pulgas de las ratas. La bubónica fue la más común y menos letal, ya las dos últimas eran casi siempre letales. Brotes cíclicos de la enfermedad se repitieron en Europa hasta el siglo XVIII. La población europea disminuyó constantemente por un largo periodo de tiempo, y solo empezó a recuperarse a partir de la segunda mitad del siglo XV. En cuanto a la gravedad y la profundidad de los efectos de la peste en la sociedad, hay considerable debate entre los historiadores. Unos afirman que esos fueron de corto plazo, disminuyendo el énfasis atribuido a ella, con el argumento de que la crisis ya venía instaurándose desde el inicio del siglo XIII, con el crecimiento de la población, superando la capacidad de abastecimiento de alimentos, agravado por las condiciones climáticas inestables y los conflictos armados, y que la crisis sería más de carácter moral, como vemos en *El otoño de la Edad Media* de Huizinga, que económico (los historiadores Michael Postan y Raymond Delatouche son representantes de esta tesis). Por otro lado, hay historiadores que consideran la Peste Negra como el punto decisivo en la transición entre la Europa medieval y la moderna (los historiadores C.G. Coulton, Yves Renuoard, David Herlihy, Élisabeth Carpentier, Guy Bois representan esa tesis). No obstante, las consecuencias a corto y a largo plazo pueden ser observadas en la historia, y demuestran que la peste, sin duda, afectó a todas las instituciones medievales: religiosas, familiares, comerciales y políticas. ¿Pero en qué escala?, esa es la pregunta importante. La estructura de la sociedad cambió, así como la relación entre señores y vasallos, la mano de obra disminuyó y muchos sobrevivientes, entre campesinos y mercaderes, heredaron lo suficiente para considerarse ricos; la producción agrícola y el comercio fueron afectados, y, después de pasada la peor fase de la enfermedad, la gente, en general, vivía mejor, dada la abundancia de alimentos y la distribución de renta, propiedades y fortunas (una mayor prosperidad *per capita*). Es necesario, sin embargo, hacer hincapié en el hecho de que un análisis completo de todos los cambios y aspectos sociales y económicos del periodo posterior a la Peste Negra en todas las regiones de la Europa excede en mucho el alcance de nuestra investigación. Cada país y cada región fue afectada en un nivel distinto, tanto respecto a los niveles de mortandad cuanto a las dificultades de recuperación, sin olvidarnos de que la población no sufría solo con la peste, sino también con hambrunas y guerras (p.ej. la Guerra de los Cien Años entre 1337 y 1453).

Según algunos relatos de cronistas de la época y de las décadas posteriores al brote epidémico, los hombres confrontados con la situación calamitosa y el horror de la peste, o se tornaban más piadosos, obcecados con la salvación de sus almas, flagelándose (el movimiento de los Flagelantes ganó nueva fuerza), haciendo penitencias, procesiones, distribuyendo limosnas, orando en monasterios etc., o perdían completamente el control y las inhibiciones, y hacían así todo lo que no era antes permitido, con un comportamiento desenfrenado, excesos y orgias, disfrutando cuanto fuese posible de los placeres terrenales, pues la muerte rondaba y entre el choque y el miedo, se quería aprovechar los que podrían ser los últimos días de sus vidas. Los sentimientos de impotencia, abandono, pesimismo, desespero, melancolía y apatía remataban el estado de ánimo general durante y en las décadas directamente subsecuentes al primero brote de la peste. Esa reacción hedonista a la situación y el posible alejamiento de la religiosidad pueden, además, tener su explicación en la desorganización en que cayeron las órdenes religiosas, causada o por la muerte de los sacerdotes (en los monasterios y conventos la enfermedad proliferaba fácilmente) o por su huida en busca de refugio lejos de la mortandad, aunque muchos religiosos permanecieron firmes en sus puestos ayudando y cuidando a los enfermos, administrando los últimos sacramentos y presidiendo los enterramientos cuando era posible. Pero, como eran los que tenían mayor contacto con el pueblo, juntamente con los médicos, se enfermaron y murieron rápido y en grande número. La población de sacerdotes disminuyó tanto

y el miedo de la muerte sin confesión era tan grande, que se llegó a permitir al moribundo, en la falta de un sacerdote ordenado, hacer la última confesión con otro laico, o hasta incluso con una mujer. La fe en el poder milagroso de los santos, que empezaron a ser asociados con la peste, y en el santuario de la religión cristiana en la persona del clero, fue puesta a prueba.



Fig. 5. Miniaturista alemán, *The Plague as Divine Punishment*, 1424, Niedersächsisches Landesmuseum, Hannover, Alemania Fuente: BARTLETT, 2001²¹

Las descripciones de la época relatan además la muerte dolorosa: los enfermos escupían sangre, tenían fiebres y disfunciones neurológicas, presentaban pústulas, bubones en la ingle, en las axilas o en otras partes del cuerpo. No era una muerte pacífica y parecía no haber cura. La mayoría padecía en pocos días dependiendo del tipo de peste y la enfermedad se propagaba rápidamente. Las personas tenían miedo de cuidar de los enfermos y muchos eran abandonados para morir solos en sus casas cerradas, sin la confesión, los últimos sacramentos o un enterramiento cristiano en suelo consagrado. Algunos creían en la contaminación por el toque, por el aire o hasta incluso a través de la mirada, aunque ellos no tenían una noción real de cómo ocurría la transmisión de la enfermedad (la idea de una bacteria invisible al ojo desnudo, transmitida por la picadura de una pulga no era concebible para la medicina o para la mentalidad de la época). Así, el padre abandonaba al hijo, la esposa al marido, el hermano al hermano. Familias enteras padecían. La eliminación y el entierro de los muertos se convirtieron en problemas graves. En las ciudades los muertos eran amontonados en las calles, enterrados en fosas colectivas, y en el campo eran a veces incinerados. Los ritos funerarios e incluso la caridad para con el familiar o amigo fallecido eran olvidados.

²¹ Esta miniatura de un manuscrito alemán del siglo XV representa la plaga como un castigo divino: Cristo envía una lluvia de flechas de las víctimas. La flecha y la lanza eran muy utilizadas en la iconografía de la peste, que justificaría además el culto a San Sebastián. Hay referencias a las flechas en el Deuteronomio 32: 23-24: “Amontaré calamidades sobre ellos y gastaré mis flechas en su contra. Enviaré a que los consuman el hambre, la pestilencia nauseabunda y la plaga mortal.”



Fig 6. Anónimo, *Peste (?) Viruela (?)*, *Toggenburg Bible* (Suiza), folio 80v., 1411, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, Berlin, Alemania.²²

Todo eso no se dio sin consecuencias para la relación del hombre con lo sobrenatural, con el más allá y con sus mecanismos para confrontar el propio fin. Durante el siglo XIV y XV, el Purgatorio ya había, en buena parte, conquistado su sitio en la consciencia religiosa de la Cristiandad y, junto con las figuras del diablo y de la muerte en sus más distintas representaciones, gobernaban el panorama espiritual bajomedieval. De acuerdo con Goodich,

Pode não ser possível estabelecer uma correlação clara entre estruturas mentais e fatores como mudança demográfica, estrutura familiar, ou desarticulações climáticas e econômicas. Entretanto, o surgimento de temas macabros na arte, a obsessão com a morte, e o sentimento de solidão, ‘orfanização’, abandono, e melancolia tão comumente observados pelos historiadores nesse período sugerem uma traumática mudança na consciencia.²³

Para ese hombre, confrontado con la muerte de manera violenta, su lado material, físico, con todos sus detalles ya era algo curiosamente común, aunque terrible. El imaginario popular era además alimentado por poetas, predicadores, escultores y artistas, que se unían para recordarle su fin inevitable, la corrupción de la carne, las torturas del infierno y a veces, los gozos del cielo. Según Ariès

Los agentes de esta conquista, los mendicantes, trataron de asombrar las imaginaciones con imágenes fuertes como las de la muerte. Todavía era preciso

²² Esta imagen muestra a un hombre y una mujer cuyos cuerpos están cubiertos de bubones. Ellos parecen estar cerca de la muerte, ya que se encuentran en la cama, mientras que detrás de ellos un hombre con los brazos extendidos hacia arriba hace gestos de oración. La representación de bubones vista aquí es inexacta, ya que se limitaban a los ganglios linfáticos (ingle y axila). Generalmente se interpreta como una representación de la peste, pero también es probable que muestre personas sufriendo de la viruela. Se creía que esa enfermedad fuese la peste.

²³ Véase Goodich, Michael (1995), *Violence and the miracle in the fourteenth century: private grief and public salvation*, Chicago University, 106.

que tal lenguaje fuera comprendido, que los oyentes respondieran a sus estímulos. Hoy día, lo habrían rechazado con repugnancia. Antes del siglo XIV, como después del XVI, parece que habrían sido recibidas con la indiferencia de gentes demasiado familiarizadas con las imágenes de la muerte para conmoverse por ellas. Los hombres de Iglesia siempre han tratado de dar miedo, miedo del infierno, más que de la muerte. Sólo a medias lo consiguieron. En los siglos XIV-XVI todo sucede como si se les tomara más en serio, más al pie de la letra: los predicadores hablaban de la muerte para hacer pensar en el infierno. Quizá los fieles no pensaban necesariamente en el infierno, pero entonces quedaron más sorprendidos por las imágenes de la muerte.²⁴



Fig. 7. Master of the Chronique Scandaleuse (French, active about 1493-1510), *Denise Poncher before a Vision of Death*, folio 156, *Poncher Hours*, 1500, Paris, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

Los sermones populares también contribuyeron a fortalecer la interpretación apocalíptica de la Peste Negra, enfatizando la inminente llegada del Anticristo y con él, la del Juicio Final. Esa interpretación tuvo sus orígenes en las Escrituras y en distintas profecías que relacionaban hambrunas, pestes y enfermedades con la punición de Dios y con la serie de eventos que llevaría al fin del mundo y al Juicio Final. Para los hombres medievales la explicación más lógica para la peste era la ira divina asociada a la explicación dada por los médicos de París en 1348, una conjunción planetaria que hizo con que el aire se llenase de vapores malos, de

²⁴ Véase Ariès, Philippe, 1983, 111.

podredumbre y corrupción, lo que por consecuencia dio origen al brote de la peste²⁵.

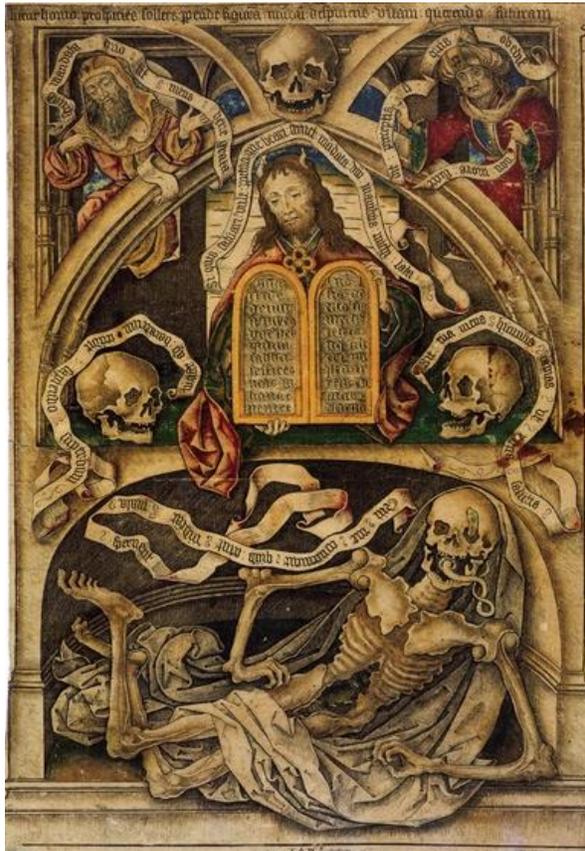


Fig. 8. Master IAM of Zwolle, *Allegory of the Transience of Life*, grabado, Países Bajos, 1480-1490, The British Museum, Londres²⁶

Como los debates académicos con relación a la extensión y la intensidad de los efectos de la peste en la sociedad, su posible vínculo con los temas macabros constituye de la misma forma un tema que genera controversia. Hay autores que consideran la correlación de la Peste Negra con el oscurecimiento de los temas artísticos en el siglo XV una actividad tentadora pero repetitiva y poco convincente (Philippe Ariès, John Aberth). ¿Pero cuál otra explicación podemos dar para el surgimiento de los temas macabros, sino no el estado de ánimo general causado por todas las catástrofes y muertes en masa del siglo XIV? No queremos afirmar aquí que la cultura de lo macabro haya sido un producto exclusivamente de la Peste Negra; la sociedad ya estaba predispuesta a este tipo de comportamiento, producto de una sensibilidad generalizada y de una cultura de la culpa bien desarrollada (culpa, pecado, retribución, penitencia). Como Binski explica, existían causas internas y externas para la aparición y el desarrollo de los géneros macabros. Esto significa que en su opinión la influencia externa de la peste en la sociedad no fue el

²⁵ Véase DesOrmeaux, Anna L. (2004), *The Black Death and its effect on fourteenth and fifteenth-century art*. Louisiana State University, 13-14.

²⁶ Meditaciones sobre la fugacidad de la vida eran temas comunes para grabadores durante el siglo XV. Recordaban al espectador que todas las glorias terrenales y ambiciones son inútiles, que la muerte es el árbitro final y que las acciones de uno en la tierra tienen repercusiones para la vida futura.

único factor a influenciar el mundo de la representación de la muerte, las reacciones de los hombres frente a la muerte, y el desarrollo de los temas macabros. Argumenta que, incluso Huizinga, quien definió la edad como decadente, violenta, ansiosa e introspectiva, no relacionó el estado de ánimo de la sociedad del norte de Europa y Francia o la proliferación de las imágenes de la muerte, directamente con la peste. Para él su carácter era más bien fruto de un instinto cultural colectivo que contrastaba con los valores del Renacimiento Italiano.



Fig. 9. Anónimo, *La muerte* (?), detalle folio 100v., Libro de horas uso de Poitiers, 1455-1460, Bibliothèque Nationale de France, Paris.

Es bastante cierto que el hombre medieval ya estaba familiarizado con la muerte, pero no en esta escala, no con centenares y centenares de personas muriendo diariamente. Nos parece, teniendo en cuenta el escenario, imprudente, ignorar el hecho de que durante las décadas posteriores a la peste, el mundo de la representación de la muerte haya cambiado drásticamente, y suponer que dicho cambio no hubiese sufrido alguna influencia del impacto psicológico de la pestilencia en la sociedad como un todo. Naturalmente, la producción artística fue muy baja directamente después de la catástrofe, pero interesantemente, cuando resurgió no contenía siempre imágenes macabras. A pesar de la valoración del aspecto terrenal de la muerte y de la abundancia de las imágenes macabras, el arte también intentaba transmitir esperanza a la población fragilizada (culto a santos y a la *Madonna della Misericordia*, o el *Ars Moriendi*, por ejemplo).

De todas maneras, influenciado solamente por la peste o sumado a otros factores socio-culturales relevantes de los siglos XIII y XIV, hubo una significativa modificación en las formas de religiosidad y en la mentalidad del pueblo, que culminó en el siglo siguiente en un tratamiento más ‘terrenal’ del arte (funerario, laico y religioso), en otras formas de valoración de la vida y en una preocupación acentuada con la preparación para la muerte, como constatamos en los manuales del bien morir (*Ars Bene Moriendi*) que dominan el final de la Edad Media. Eso nos lleva a un paralelo interesante: en cuanto la aparición de lo macabro denota una valoración de los aspectos terrenales de la vida y de la muerte, aproximadamente en la misma época el *Ars Moriendi*, en el cual la figura de la muerte (es decir aquí, de un cadáver en descomposición) no aparece, ni la muerte del hombre tiene una característica macabra, denota una singular inquietud con el aspecto espiritual de la muerte. Como sabemos, la doctrina del Purgatorio jugó un papel fundamental en ese comportamiento. Son literaturas e iconografías distintas, pero la advertencia moral en las entrelíneas es similar y muy clara, "Recuerda hombre, que polvo eres y al polvo regresarás" (Génesis 3:19).



Fig.10. Maestro de Bourbon-Vendôme, *La muerte segando los grandes de este mundo*, folio 70, Horas de François de Bourbon-Vendôme marqués de Paulmy, Tours, 1475 (?)-1480 (?), Bibliothèque de l'Arsenal, Paris.

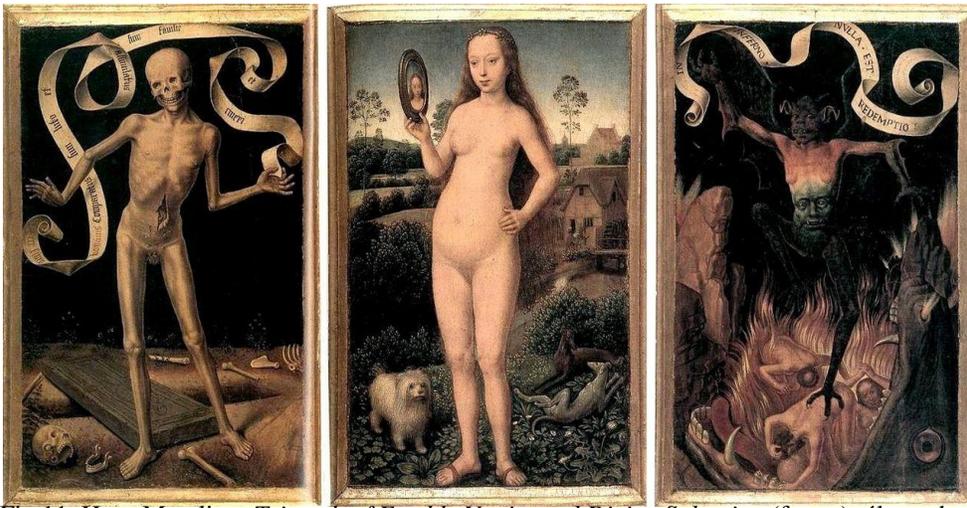


Fig.11. Hans Memling, *Triptych of Earthly Vanity and Divine Salvation* (frente), óleo sobre tabla, 1485, Museo de Bellas Artes de Estrasburgo. Fuente: Web Gallery of Art, 2015



Fig.12. Hans Baldung, *Die drei Lebensalter und der Tod*, 1509/1510, Kunsthistorisches Museum Wien, Viena, Austria

3. Bibliografía

- Ariès, Philippe, 1983, *El hombre ante la muerte*. Madrid, Taurus.
- Bartlett, Robert (Ed.), 2001, *Medieval Panorama*, London, Thames and Hudson.
- Belting, Hans, 2009, *Imagen y culto: una historia de la imagen anterior a la edad del arte*; traducción Cristina Díez Pampliega y Jesús Espino Nuño. Madrid, Ediciones Akal S.A..
- Boeckl, Christine M., 2000, *Images of Plague and Pestilence: Iconography and Iconology*. Kirksville, Truman State University Press.
- Burucúa, José Emilio, 2006, *Historia y ambivalencia: ensayos sobre arte*. Buenos Aires, Biblos.
- Burckhardt, Titus, 2000, *Principios y métodos del arte sagrado*. José J. de Olañeta.
- Desormeaux, Anna L., 2004, *The Black Death and its effect on fourteenth and fifteenth-century art*. Louisiana State University, Estados Unidos.
- Goodich, Michael E., 1995, *Violence and the miracle in the fourteenth century: private grief and public salvation*. Chicago y London, Chicago University.
- Gottfried, Robert S., 1985, *The Black Death: Natural and Human Disaster in Medieval Europe*. New York, The Free Press, Simon and Schuster.
- Herlihy, David y Kline Cohn, Samuel, 1997, *The Black Death and the Transformation of the West*. Massachusetts, Harvard University Press.
- Huizinga, Johan, 2003, *El otoño de la Edad Media: estudios sobre las formas de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos*. Madrid, Alianza Editorial.
- Mâle, Emile, 1966, *El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII: el gótico*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Marie, Rose y Hagen, Rainer, 2005, *Breugel: The complete paintings*, Köln, Taschen.
- Panofsky, Erwin, 2006, *Estudios sobre Iconología*. Alianza Editorial.
- Pastoureau, Michel y Bucci, Julia, 2006, *Una historia simbólica de la Edad Media occidental*. Katz Editores.
- Wenzel, Siegfried (Ed.), 1989, *Fasciculus morum: A Fourteenth-Century Preacher's Handbook*. Pennsylvania State University Press.