

El Encuentro de los Tres Vivos y los Tres Muertos (o Dict).
Los tres vivos y un ermitaño frente a los tres ataúdes presentando cadáveres en diferentes etapas de descomposición.
Miniatura del 'Laudario Magliabecchiano' siglo XIV.
Florencia, Biblioteca Nazio

EL ENCUENTRO DE LOS TRES VIVOS Y LOS TRES MUERTOS

Herbert GONZÁLEZ ZYMLA

Universidad Complutense de Madrid
Dpto. Historia del Arte I (Medieval)
hgonzale@pdi.ucm.es

Resumen: El *encuentro de los tres vivos y los tres muertos* muestra un encuentro casual en el que tres hombres sanos, gozosos de la vida y despreocupados, en edad adulta, de elevada condición social (normalmente tres reyes o un sacerdote, un noble y un burgués) que, aparentemente, no conocen el dolor, van de cacería y al torcer una curva del camino o al llegar a un cruce de caminos marcado por una cruz de término, se encuentran de súbito con tres muertos cuyos cadáveres están *podridos y comidos por los gusanos*. En algunas versiones los muertos recobran momentáneamente la palabra para advertir a los vivos *éramos lo que sois, lo que somos seréis*, mientras que en otras los muertos permanecen inertes dentro de sus ataúdes y es un ermitaño el que advierte a los vivos de la caducidad de los bienes terrenos. Los vivos, impresionados por la visión, cambian de actitud existencial y, desde ese momento, cuidan de sus almas, temerosos de la cercanía de la muerte. El tema procede de la literatura sapiencial budista, donde el príncipe Sidartha Gautama tuvo cuatro encuentros, uno de ellos con un muerto, antes de convertirse en Buda[1]. Debió pasar a la literatura Persa y Abbasí a través de las rutas de comercio[2] y llegó a occidente muy transformado, con los protagonistas triplicados para ganar intensidad dramática[3].

Palabras clave: muertos; vivos; esqueletos; ermita; encuentro.

Abstract: The meeting of the three living and the three dead shows an occasional meeting of three carefree very relevant men (normally three kings or a priest, a nobleman and a member or the upper-middle class) who enjoy life in their adulthood. These three men, apparently not acquainted with pain, go hunting and, on turning a curve or reaching a crossroads marked by a landmark, come up against three dead whose corpses are rotten and eaten by maggots. In some versions the dead ones regain consciousness for a moment to warn the living ones, we were what you are, what we are you'll be. However, in others the dead ones lie lifeless inside their coffins and it is a hermit that warns the living ones about the expiry of earthly goods. The living ones, impressed by the vision, change their existential attitude and, from that moment on, look after their souls, afraid of death's proximity. The topic comes from the Buddhist sapiential literature by which the Prince Siddhartha Gautama had four

[1] La noticia escrita más antigua al respecto es el relato de los cuatro encuentros del príncipe Siddharta Gauthama (el tercero de los cuales es con un cortejo fúnebre), que vivió en el siglo VI a. de C. Las líneas argumentales occidentales son idénticas a las de Oriente y el Islam, aunque su sentido es sensiblemente distinto. La idea moralizante que encierra la historia del príncipe Siddharta es universalmente válida, puesto que plantea el contraste entre el cuerpo joven, hermoso y lleno de vida, que se encuentra, de repente, con la corrupción de la carne. En el Occidente cristiano este contraste acaba siendo un *memento mori et nunc pecabis* o un *mundi transit*. En opinión de BALTRUSAITIS, Jurgis (1983): p. 241: *se abrevia el desarrollo búdico, pero expresa la misma idea en los mismos términos*.

[2] En el poeta árabe Adri y en la literatura árabe antigua, se documenta el encuentro del rey Norman de Hira con los muertos de un cementerio.

[3] Según RÉAU, Louis (1996) (1ª ed. 1955-1959): t. I, vol. 2, pp. 664-665 "su popularidad se debe sobre todo a los predicadores, quienes de buena gana atemorizaban a su grey con esta historia de fantasmas cuyas moralejas empleaban en los sermones. En particular, contribuyeron a su difusión las órdenes mendicantes de los franciscanos y los dominicos".

meetings, one of them with a dead, before becoming Buddha[4]. It must have passed to both the Persian and Abbasid literature through the trading routes[5] and it reached the West deeply transformed, with the main characters tripled to gain dramatic intensity[6].

Keywords: dead; living; skeleton; hermitage; meeting.

ESTUDIO ICONOGRÁFICO

El encuentro de los tres vivos y los tres muertos se encuentra en la literatura y bibliografía francesa con la expresión: *le dit des trois morts et des trois vifs* o *les trois vivant et trois mortis*, en la bibliografía inglesa como: *the three living and three dead*, *Legend of the tree living and the three dead* o *the three quick and the three dead*, en la bibliografía alemana como: *Die drei Leben und drei Toten*, *Die legende der drei Lebendigen und der drei Toten* o *Der spruch der Toten und der Lebenden*, en la italiana como: *Il contrasto (l´incontro) dei tre vivi et dei tre morti* y en holandés como: *legende van de drie levenden en de drie dooden*. Al no ser un tema doctrinal, sino alegórico y vinculado a la literatura sapiencial, las formas de expresarlo son muy heterogéneas, pudiendo incluir el término reyes para aludir a los vivos (*kings*).

Atributos y formas de representación

La temática de los tres vivos ante los tres muertos incluye necesariamente a los vivos enfrentados a los muertos, estos últimos descritos en las fuentes literarias como hombres *podridos y comidos por los gusanos*. Dependiendo de las fuentes los vivos pueden ser un rey, un sacerdote y un burgués (por tanto, símbolo de los tres estamentos), o tres monarcas, o un rey y tres príncipes, o tres cazadores aristócratas o, incluso, tres burgueses ricos, en todo caso, tres individuos de condición acomodada y lujosamente vestidos. Los muertos pueden estar inertes, dentro de sus ataúdes o incorporarse e intentar salir del osario o del sepulcro. Si están inertes, los vivos quedan estupefactos al contemplar los cadáveres en estado de putrefacción y esto les da ocasión para reflexionar sobre la caducidad de la vida. Junto a los muertos puede haber un ermitaño que inicia con los vivos un diálogo y les advierte de la fugacidad de la vida y de la necesidad de conducirla por el recto sendero del buen comportamiento. Si los muertos recobran la vida, se les representa incorporándose o saliendo de sus tumbas, ya sea tranquilos y quietos ya sea avanzando hacia los vivos. En ambos casos, los muertos, sin necesidad del ermitaño, toman la palabra y entablan un diálogo con los vivos. La reflexión sobre la caducidad de los bienes terrenales surge de la conciencia de los vivos de lo que han de ser en un futuro cercano, puesto que los muertos les hacen una siniestra advertencia: *éramos lo que*

[4] The oldest written text on this is the story of the four encounters of Gauthama Prince Siddhartha (the third of which deals with a funeral procession), who lived in the sixth century BC. The Western plot lines are identical to those coming from the East and Islam, although their meaning is substantially different. The moralizing idea that encloses the story of Prince Siddhartha is universally valid since it raises the contrast between the young and beautiful body full of life, with the sudden corruption of the flesh. In the Christian West this contrast becomes t*he memento mori et nunc pecabis* or t*ransit mundi.* According to BALTRUSAITIS, Jurgis (1983): p. 241 the Buddhist concept is abbreviated, but it expressed the same idea in the same terms.

[5] The meeting of the King Norman of Hira with the dead in a cemetery is documented by the Arab poet Adri and in ancient Arabic literature.

[6] According to Reau, Louis (1996) (1st ed. 1955-1959): t. I, vol. 2, pp. 664-665: "its popularity is mainly due to the preachers, who willingly terrorized their flock with this ghost story whose moralizing lessons they frequently used in their sermons. In particular, it was the mendicant orders of the Franciscans and the Dominicans who contributed to spread this theme."

sois, lo que somos seréis[7]. Los vivos, impresionados por la visión, cambian de actitud existencial y, desde ese momento, cuidan de su espíritu, temerosos de la muerte. En algunos relatos, después del diálogo, los muertos adoptan una actitud agresiva hacia los vivos y los persiguen o amenazan. El sentido profundo del encuentro de los vivos y los muertos debe descifrarse en relación con libro bíblico del *Eclesiastés*[8].

En cualquier caso, conocemos dos versiones occidentales del encuentro de los vivos y los muertos que deben datarse en el siglo XIII. Éstas se fueron enriqueciendo con anécdotas y detalles locales a lo largo de los siglos XIV y XV y dieron origen a variantes nacionales específicas, si bien el tronco común se reconoce con facilidad. La versión italiana del siglo XIII, de la que tenemos tan sólo ejemplos iconográficos, se ha contrapuesto a la versión francesa, de mediados del siglo XIII, de la que tenemos ejemplos literarios e iconográficos que se proyectaron por toda Europa. Ambas versiones, en lo formal, son casi idénticas, con los muertos estáticos, tendidos sobre sus féretros o en pie, vueltos a la vida, pero separados de forma clara del espacio que ocupan los vivos.

El relato italiano es conocido a través de ejemplos iconográficos y desarrolla la idea del encuentro de tres vivos (ocasionalmente noble, clérigo y burgués o, simplemente tres nobles ricamente vestidos) con tres muertos. Los vivos están atónitos ante la visión de los muertos. No hay diálogo, sino que mantienen la idea de meditación sobre uno mismo, reforzada por la presencia de un ermitaño que contempla la escena y reflexiona sobre la caducidad de la vida. La aparición de los tres estamentos simboliza la idea de la universalidad de la muerte, para la cual no existen privilegiados. En principio, los tres caballeros son cazadores, suelen aparecer montados a caballo y uno de ellos es cetrero. Los tres muertos aparecen tendidos e inertes dentro de sus ataúdes, o en el momento en que cobran vida, levantándose y saliendo de sus tumbas como si se levantaran de una cama, tal y como son representados en la catedral de Atri hacia 1260[9]. Ocasionalmente, los muertos exhiben una

---

[7] La advertencia que los muertos hacen a los vivos: *éramos lo que sois, lo que somos seréis*, es un calco de la epigrafía latina que puede leerse en numerosas laudas del periodo imperial, asociando el epígrafe a la imagen de la Arcadia: *sum quod eris/ quod es olim fui/ hodie mihi eras tibi/ et in Arcadia ego*. En las puertas de muchos cementerios y osarios de la Edad Contemporánea, junto a la representación de dos tibias y una calavera, puede leerse el epígrafe: *Detente, caminante y mira si no hay dolor como el nuestro. Yo fui como tú eres, tú serás como nosotros*.

[8] Vid. Eclesiastés, 1, 1-11; particularmente el versículo 11 que dice: "nadie se acuerda de los antiguos y lo mismo pasará con los que vengan: no se acordarán de ellos sus sucesores" (*Biblia del Peregrino*, Bilbao, 2001, trad. Luis Alonso SCHÖKEL).

[9] Los frescos de la Catedral de Atri, ejecutados hacia 1260, son un perfecto modelo iconográfico para el modo italiano de representar el encuentro en el siglo XIII. El fresco se distribuye en dos paredes de modo que la esquina de la habitación sirve para separar el ámbito de los vivos del de los muertos. En la pared situada a la izquierda del espectador, se sitúan tres esqueletos sentados sobre una suerte de sarcófago-osario. Los esqueletos están tranquilos, con las manos sobre las piernas. RÉAU, Louis (1996): t. I, vol. 2, p. 665, defiende el primitivismo de esta composición por el hecho de que sólo se representaron dos esqueletos. Es decir, en origen eran tres vivos que se encontraban con un número no prefijado de muertos, que acabaron siendo tres, quizá por contaminación mimética con la historia de los Reyes Magos, o, simplemente, por el simbolismo del tres unido a la universalidad del mensaje que daban a los vivos, dado que era válido para los tres continentes entonces conocidos: Europa, África y Asia. Otro factor que podría explicar el préstamo icónico es que en la iconografía de los Reyes Magos estos se encuentran en un cruce de caminos y desde él hacen el recorrido juntos hasta llegar a su destino y los tres van montados a caballo, exactamente igual a como se representa a los vivos ante los muertos, cuyo encuentro, de conformidad a algunas versiones, se produce en un cruce de caminos, yendo los tres montados a caballo, pero esta vez, los caballeros se encuentran con los muertos, no con el Salvador. En Atri, los vivos se distribuyen en la pared de la derecha. Son tres hombres, de pie, ricamente vestidos, que abren los brazos en gesto de sorpresa al ver los esqueletos. El primero de los vivos es un sacerdote vestido con alba y hábito marrón de franciscano. El segundo es un hombre armado con una espada, abrigado con una capa y gorro rico, que denuncia ser noble. El tercero es un joven, con la cabeza descubierta, guantes en las manos y una espada

actitud agresiva frente a los vivos. El modelo iconográfico italiano es muy flexible y abierto a introducir detalles anecdóticos. Para enriquecer el tema pueden representar a los sirvientes que acompañan a los nobles en la cacería, los perros, el halcón que, asustado por la aparición de los tres muertos, alza el vuelo, temeroso, en una actitud idéntica a la de los hombres. A partir del siglo XIV se incluye en la composición un ermitaño, que se ha identificado como el anacoreta egipcio San Macario, si bien la identificación con el santo de la tebaida parece muy difícil de justificar[10].

En resumen, en el relato a la italiana los muertos y los vivos se triplican para dar mayor fuerza dramática pero el ermitaño ayuda a reconducir la escena.

Desde mediados del siglo XIV, como consecuencia de la convulsión de la Peste Negra de 1348 y de la visión de múltiples epidemias, se empezó a representar el cadáver de los tres muertos en distintos momentos del proceso de corrupción. Se ha intentado comparar la iconografía de los cadáveres en descomposición con la descripción de las nueve fases de la corrupción de los cadáveres en la literatura china y japonesa[11], sin embargo no es necesaria la llegada a occidente de la literatura oriental, pues basta con observar la degradación de un cadáver para relatar cómo afecta a los cuerpos el paso del tiempo[12].

Del relato francés tenemos versiones escritas en el siglo XIII y ejemplos iconográficos que se alejan sensiblemente del modelo italiano. El relato francés genera un sistema figurativo diferente porque en él se presenta a tres cadáveres de pie, que han vuelto a la vida, frente a tres señores, noblemente vestidos, normalmente aristócratas, príncipes o reyes, en actitudes de diálogo (de ahí que hablemos de *dit*). Vivos y muertos gesticulan con las manos, como si estuvieran argumentando sus ideas, contrarias y enfrentadas. Los muertos han vuelto a la vida o se han convertido en tres espectros que asumen un papel activo en el diálogo. Los vivos no tienen miedo de los muertos y desde espacios separados hablan sobre el pecado del orgullo, como si los vivos tuviesen en los muertos una imagen especular en la que mirarse[13]. Los tres caballeros, ricamente vestidos, pueden ceñir corona en la frente y uno de ellos lleva un halcón para indicar que dominan el arte de la cetrería, prerrogativa propia de la nobleza. El encuentro se compone de modo especular, reduplicando la gestualidad de las manos, las cabezas, ojos y bocas, con la única salvedad de que los vivos están tristes y los muertos se ríen de los vivos, tal y como puede observarse en el Salterio de Arundel, obra que Robert de Lisle regaló a sus

---

ceñida a la cintura y podría ser un burgués llevándose la mano al pecho. A la derecha de la composición, una multitud de hombres y un caballo representan el séquito que les acompaña. Un pájaro, cuya especie no se puede identificar, huye asustado, dando la espalda a los muertos como si huyera en dirección opuesta. No hay desarrollo de paisaje, sino briznas de hierba a los pies y franjas horizontales monocromas, que denuncian una cierta dependencia formal con la pintura tardo-románica. Ferdinando Bologna estima que es la más antigua representación del tema en occidente, de hacia 1240-1250, y la estudia como obra relacionada con la corte de Federico II: BOLOGNA, Ferdinando (1969): pp. 41-47.

[10] RÉAU, Louis (1996): p. 666.

[11] El repudio de la vejez, la fealdad, la enfermedad y la muerte dio origen a un subgénero literario oriental llamado *bibhatsa rasa*, que significa *sentimiento de lo asqueroso*, común a la repudia del cuerpo tal y como la entendían los monjes de la Edad Media en sus sermones. Ejemplos interesantes son la descripción de la tumba de una emperatriz Dan Rin y la tumba de la poetisa Ono no Komachi y los sermones de Odón de Cluny que recoge HUIZINGA, Johan (1995): pp. 198-199: *La belleza del cuerpo está sólo en la piel. Pues si los hombres viesen lo que hay debajo de la piel* […]*, sentirían asco a la vista de las mujeres. Su lindeza consiste en mucosidad y sangre, en humedad y bilis.* […] *encuentra por todas partes inmundicias. Y si no podemos tocar con las puntas de los dedos una mucosidad o un excremento, ¿cómo podemos sentir el deseo de abrazar el odre mismo de los excrementos?*

[12] ANDERSON, W. (1886): p. 87, nº 77 y p. 121, nº 205; CHIHAIA, P. (1988), pp. 43-126.

[13] SERVIÈRES, G. (1926): pp. 19-36.

hijas Audre y Alborou en 1339 y, conservada en la British Library, ejecutada, dependiendo de la corriente historiográfica que lo analice, entre 1310 y 1339, y cuya estética se clasifica dentro del gótico lineal fuertemente influido por los modos artísticos franceses, atribuido al maestro Thomas, influenciado por el arte de Jean Pucelle[14].

En el encuentro a la francesa predomina el diálogo directo entre vivos y muertos, de modo que no es necesaria la presencia de ningún ermitaño. Según Huizinga *hay, sin duda alguna, en todas estas reflexiones un espíritu enormemente materialista, que no puede soportar la idea de la caducidad de la belleza, sin dudar de la belleza misma*[15]. En lo iconográfico, la imagen suele enfrentar tres cuerpos bellos, firmes y tersos frente a tres cadáveres corruptos, flácidos, fétidos y descompuestos. En realidad, es la viva imagen del tópico literario *Ubi sunt?*, característico de la elegía y de los sermones desde la Alta Edad Media. La imagen ayuda a preguntarse: *¿dónde están las antiguas glorias terrenales?* El tópico literario está presente ya en la literatura del siglo XII, en los escritos de Bernardo de Morlay[16], pero tardó muchísimo en ser expresado de forma visual. De hecho no lo hizo de un modo decidido hasta mediados del siglo XIV. Muchos historiadores del arte se han preguntado por qué razón el tópico de la caducidad de la vida tardó tanto en incorporarse al repertorio de las artes visuales. No hay una respuesta clara ni unívoca, pero de lo que no hay duda es que para representar en comparativa un cuerpo bello y en plenitud enfrentado a uno en estado de putrefacción y deterioro, es necesario un cierto grado de plasticidad y una notable habilidad técnica en las artes visuales, que sólo se alcanzó al final de la Edad Media, así como una capacidad de observación de lo natural que no se alcanzó hasta mediados del siglo XIII. Irrumpe así en la sensibilidad occidental el realismo naturalista e inclusive el expresionismo dramático, del que hay buenos ejemplos en las versiones franco-flamencas y alemanas del encuentro de vivos y muertos durante el siglo XV. Precisamente, esta nueva percepción del mundo hizo más fácil traducir a imágenes pictóricas o escultóricas lo que hasta entonces había permanecido expresado en el mundo del pensamiento abstracto de la poesía y los sermonarios[17].

En su origen, los tres vivos encuentran a los tres muertos tendidos en sus tumbas, en un completo silencio, reducidos a la quietud de un cementerio y al despiadado realismo de la degradación del cuerpo inerte. Esa imagen dio paso a esqueletos que se ponen de pie, reviven,

[14] Vivos y muertos componen una imagen especular. Los vivos son tres reyes coronados y ricamente vestidos con túnicas y mantos. Uno de los monarcas lleva cetro y se coge las manos en gesto compungido. Los otros dos, representados con los cuerpos incurvados, se cogen de la mano y miran abiertamente a los muertos. Uno se lleva la mano a la barbilla y el otro lleva en la mano izquierda un halcón. Los muertos se agrupan de modo especular. Los dos muertos más cercanos a los reyes que se cogen de la mano, se tocan también. Uno de los cadáveres lleva las manos puestas sobre el pecho y tiene el vientre lleno de gusanos que le están devorando, mientras el otro le toca el hombro y ya no tiene fuerza suficiente en las vértebras para sostener la cabeza sobre el cuello. El último muerto está representado de frente. Los tres miran con los ojos muy abiertos y sonríen con muecas que se contraponen a las caras tristes de los tres reyes. Están representados en el momento en que los muertos se dirigen a los vivos para decirles: *Tu serás pronto, como yo, un cadáver fétido pasto de gusanos*, detalle este último recogido en todos los relatos que incluyen el diálogo. British Library, Arundel, ms. 83 II, fol. 127. La dependencia de los modelos británicos y franceses es fácil de advertir si se compara esta miniatura con otra que ilustra el poema de Baudoin de Condé que se conserva en la Biblioteca Nacional de París y depende formalmente de la miniatura inglesa pero estiliza las figuras y mata la intensidad del color. Biblioteca del Arsenal, ms. 3142, fol. 311v. ver 1285 y ss. Walters art Gallery de Baltimore, ms. 51, fol. 1-2. WALTHER, Ingo F.; WOLF, Norbert, (2005): pp. 200-201.

[15] HUIZINGA, Johan, (1995), p. 211.

[16] *Stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemos* significa *por su nombre subsiste la antigua rosa, sólo nos quedan los nombres desnudos.* ¿Qué queda de toda belleza humana? sólo el recuerdo y el nombre. WRIGHT, Th. (1872): vol. II, p. 37.

[17] HUIZINGA, Johan (1995): pp. 197-198.

salen de sus tumbas, invaden el espacio de los vivos, cobran vida, hablan, y, desde el siglo XV se mueven con tanto ritmo que llegan a bailar y acaban representados con tanta o más vitalidad que los vivos. Es entonces cuando los muertos transgreden las leyes de la naturaleza. En opinión del profesor Richard Buxton, el lugar de un muerto es la tumba y el más allá[18]. Al aparecerse un muerto revitalizado ante un vivo, un muerto que sale de la tumba, que está de pie o baila, el muerto transgrede el orden natural del lugar que le corresponde. En la visión sobrenatural de los tres encuentros, los muertos vuelven al siglo, no están en el sitio que les corresponde, se levantan y es como si sus espíritus no pudieran descansar, poseídos por una irrefrenable actividad que linda con lo diabólico. Algo sobrenatural les obliga a hablar en el encuentro.

Desde la segunda mitad del siglo XIV se documentan algunos conjuntos pictóricos y escultóricos que asocian la representación del encuentro de vivos y muertos al triunfo de la muerte y la danza macabra. Esta asociación iconográfica no depende de ningún área geográfica, sino que parece responder a una exaltación moralizante de la caducidad de la vida y la cercanía de la muerte. Dentro de esta categoría deben ser estudiadas las pinturas dedicadas al triunfo de la muerte del camposanto de Pisa, cuya autoría es objeto de vivos debates y controversias. Las corrientes historiográficas tradicionales defienden su adscripción al pintor trecentista Francesco Traini entre 1350 y 1360[19]. Sin embargo, la ausencia de documentación contractual, firmas o fuentes escritas que indiquen una autoría clara, ha hecho que se baraje la posibilidad de adscribirlas a Buonamico Buffalmacco por razones puramente formales y por el hecho de haber estado el pintor en Pisa en 1336[20]. En ellas se desarrolla un paisaje con unos monjes ermitaños en oración que han renunciado al mundo. Los tres muertos están dentro de sus ataúdes, en diferentes estados de descomposición: uno de ellos con rica mortaja y vientre hinchado, otro con serpientes y otras alimañas propias de los cuerpos en descomposición. Precisamente, el espanto ante la descomposición del cuerpo ayuda a explicar el altísimo valor que se atribuía a los cuerpos incorruptos de los santos, a la ascensión de Cristo a los cielos y la asunción de la Virgen, que les libraban de la corrupción terrena. El séquito de los vivos, noblemente vestidos, acompañados de sus perros y aves de presa, siente miedo y este se capta a través de diferentes gestos. Un caballo bufa ante el olor de la corrupción de los cuerpos, un caballero se lleva la mano a la mandíbula en actitud doliente análoga a la de San Juan a los pies de la cruz. Uno de los vivos señala a los cadáveres y habla con su compañero asustado de lo que contempla. Es un interesante catálogo de gestos dramáticos que concentra su interés en manos y caras. Los animales también son presas del pánico porque también están sujetos a la muerte. Los caballos relinchan, los perros aúllan ante la muerte, los halcones rompen sus ataduras y vuelan lo más lejos posible[21].

[18] El profesor Richard Buxton pronunció una conferencia en la Universidad Complutense de Madrid titulada *Fantasmas griegos: contextos y control* el 29 de septiembre de 2011, en la que defendía, entre otras ideas, que el fantasma transgrede el orden natural porque no está en el lugar que le corresponde, que es la tumba y el más allá. Las *II Jornadas Aparecidos y muertos sin descanso en la literatura y el Arte* están ahora en proceso de publicación.

[19] Esta teoría fue formulada en 1966 por el investigador británico WHITE, John, (1989), p. 666.

[20] Esta teoría fue formulada por el investigador italiano BELLOSI, Luciano (1974). Hoy buena parte de la comunidad científica se inclina por esta autoría, que es la que consta en el propio Camposanto de Pisa.

[21] Este triunfo de la muerte capta magistralmente la atmósfera de pánico, causada por las epidemias y calamidades de mediados del XIV. La diosa de la muerte, con alas de murciélago, sobrevuela los cadáveres, agitando su guadaña. Unos mendigos y enfermos suplican a la muerte ser librados de sus males, pero ella les rechaza en espera de un botín más suculento. En el centro de la composición, unos ángeles portan un letrero: *Ni el mundo, ni el saber, ni la riqueza… les pueden a éstos evitar la muerte.* BUCCI, Mario (1960); CARLI, Enzo (1999); GUERRY, L. (1950), pp. 38-57.

En las pinturas del claustro de Clusone, cerca de Bergamo, obra de Giacomo Borlone de Buschis, pintadas en 1485, se representó el triunfo de la muerte y la danza macabra. Uno de los esqueletos, en actitud agresiva, representado de acuerdo a modelos tradicionales que derivan de la imagen de Apolo dador de muerte, dispara flechas contra los tres vivos cazadores, a caballo con halcones y lebreles, alcanzando a uno de ellos que cae abatido[22].

Acaso el conjunto más importante, que marcó el modelo imitado por muchos artistas (entre ellos las estampas de la danza macabra de Guyot Marchant), fueron las desaparecidas pinturas y relieves de la capilla del cementerio de los Inocentes de París. En 1408 el duque Jean de Berry mandó fabricar un relieve con el encuentro de los tres vivos y los tres muertos para ser colocado en memoria de su sobrino, el duque Luis de Orleans, asesinado en 1407, en la portada sur de la capilla del osario-cementerio de los inocentes de París. El relieve, colocado en 1424, fue destruido en el siglo XVII al reformarse el pórtico de la iglesia, que estaba decorado con frescos de la danza macabra acompañados de epígrafes. Las figuras eran sencillas, expresivas y los versos de las didascalias eran igualmente fáciles de comprender. Cada estrofa concluía con un refrán popular[23].

También son de sumo interés las pinturas de la capilla de Kermaria Jouet en Côtes du Nord an Isquit (en la Bretaña Francesa), pintadas por Jouet entre 1450 y 1460[24] y las de la iglesia de La Ferté-Loupière, en Yonne de finales del siglo XV o inicios del XVI[25]. En ambos casos se incluye el encuentro de vivos y muertos y una compleja danza macabra, distribuidas a modo de friso y creando de este modo una procesión que rodea todas las naves de la iglesia e incluye las estrofas. En ambos casos, el encuentro de vivos y muertos es muy parecido. Los vivos a caballo, los esqueletos en pie intentando invadir el espacio de los vivos, armados y en actitud agresiva y un crucero de piedra separando el espacio de vivos y muertos.

Fuentes escritas

Desde el punto de vista literario, el encuentro de los tres vivos y los tres muertos debe estudiarse en el marco de los géneros didáctico-sapienciales de la literatura medieval. En Italia conocemos únicamente una versión del encuentro de los vivos y los muertos en lengua

[22] Las pinturas del claustro de Clusone están organizadas en tres frisos. Pese a las alteraciones que ha sufrido su paramento mural con la apertura de ventanas y puertas, las iconografías son perfectamente reconocibles. En el remate, en forma de frontón, está representado el triunfo de la muerte como si fuera un imponente sepulcro pontificio presidido por tres esqueletos. El que está en el centro luce corona y capa pluvial y sonríe con gesto macabro. Los otros dos, simétricos, disparan a los vivos. El esqueleto situado a la izquierda dispara un arcabuz. Ni el poder, ni la gloria terrena, ni las riquezas salvan a los vivos del común denominador de la muerte. Algunos vivos intentan seducir a la muerte llevando monedas, coronas, ofrendas de toda suerte y naturaleza, sin éxito. La sonrisa de la muerte es irónica. Al tiempo, los vivos acaban siendo cadáveres sobre una verde pradera que recuerda la pastoral celeste del salmo 23. El friso inferior es una espectacular danza macabra en la que los vivos están rígidos y los muertos se mueven de forma frenética. GUERRY, L. (1950); PENCO, G. (1970): pp. 346-348; SETTIS FRUGONI, Ch. (1967): pp. 143-252; ROMANO, M.E. (1985): pp. 405-433.

[23] Huizinga describe magistralmente el conjunto de sensaciones que se experimentan ante la visión del cementerio de los inocentes de París. Vid. HUIZINGA, Johan (1995): pp. 210-211.

[24] En la capilla de Kermaria la danza macabra ocupa la nave central, formando un ciclo iconográfico de lectura circular, sobre los arcos formeros que separan las tres naves de la iglesia. El edificio fue fundado en el siglo XIII bajo el amparo de Henry d'Avaugour, que acompañó al duque de Bretaña, Pierre Maudere a las cruzadas de Tierra Santa y regresó a su señorío en 1240, momento en que debió ser fundada la capilla, de uso funerario, quizá como exvoto. Vid. BÉGULE, L. (1909); ROTZLER, W. (1961); SOLEIL, Felix (1882).

[25] En Ferté Loupière se pintó al fresco un friso de desarrollo horizontal en el lienzo de muro que salva la diferencia de alturas entre la nave central y las laterales. Fue restaurado por el abad Mertena. Vid. MEGNIER, P. (1939).

vernácula y una en latín[26]. Aunque la historiografía tradicional tenía ambas versiones como las más antiguas, la crítica filológica actual las considera del siglo XIV y posteriores a los relatos franceses. En realidad, en Italia, la iconografía parece anterior al relato literario, lo que podría indicar la posible pérdida de las fuentes literarias más antiguas, sin que aún haya sido resuelta esta cuestión de modo satisfactorio.

El relato francés fue definido por la comunidad científica como el *Arsenal Group*, por ser estudiado de conformidad a un manuscrito que se conserva en la biblioteca del Arsenal de París[27]. Esta versión del encuentro de los tres vivos y los tres muertos es tenida como patrón y modelo del que derivan las demás versiones. Los manuscritos que forman el *Arsenal Group* permiten estudiar el texto y la imagen como realidades creativas paralelas e interrelacionadas. Desarrolla dos líneas argumentales diferentes: la primera es el encuentro y la segunda el diálogo. Conocemos seis versiones manuscritas de mediados del siglo XIII y del siglo XIV; cinco de ellas están completas y son coincidentes en el argumento y divergentes en detalles sin importancia[28]. Hay dos versiones de autor conocido y cuatro anónimas, con sensibles variantes a la hora de afirmar la existencia de la ermita, la cruz de término de piedra, la identidad de los vivos como hijos de un rey e, incluso, un miembro de cada estamento. La versión más antigua es la que escribió Baudoin de Condé, trovador de la corte de Margarita de Flandes (1244-1280), que debió componer el poema hacia 1275[29]. La más interesante y conocida es, sin embargo, el poema que escribió Nicole de Margival, que debe datarse antes de 1310 y es clasificado por los estudiosos como el tercer texto en antigüedad sobre el tema, en el que los vivos son un obispo, un conde y un rey. Las versiones más antiguas son de mediados del s. XIII, por tanto, anteriores a la aparición de la iconografía en Francia, pero posteriores a la aparición del tema en el arte italiano, lo que parece indicar que el relato fue transmitido desde Oriente, por el Mediterráneo, vía Islam, quizá siguiendo consolidadas rutas de comercio. En Inglaterra se conoce una versión antigua y completa en un texto escrito por Gauthier Map que, durante mucho tiempo se tuvo como original del siglo XII y, por esta razón, la historiografía tradicional lo tomaba como primera versión textual conocida, anterior a las versiones escritas en francés, italiano y latín y contemporánea de las versiones iconográficas de la pintura italiana, sin embargo, la crítica actual lo considera del XIV y, en consecuencia, posterior a las versiones italianas y francesas. También existen variantes del cuento en alemán ilustradas con miniaturas como el *Dis ist der weltelon Wolfenbüttel*, del s. XIV[30].

Otras fuentes

El estudio de las tradiciones orales en relación con los Vivos y los Muertos, su presencia en el folklore popular y en la liturgia cristiana, no ha sido abordado nunca por la historiografía o no es suficientemente significativo como para haber generado líneas de investigación.

Extensión geográfica y cronológica

Los ejemplos iconográficos del encuentro de los tres vivos y los tres muertos llegados a nuestros días son muy dispersos en lo geográfico, pero todos están dentro de los reinos

[26] Biblioteca Nazionale Centrale de Florencia, ms. sig. II.I.122, fol. 134v, s. XIV, incluye miniatura.

[27] MALE, Émile (1922): vol. II, p. 2.

[28] GLOXELLI, S. (1914).

[29] PANUNZIO, Savarino (1992).

[30] Biblioteca Herzof August, Cod. 16.17, Aug. 4º, fol. 85v y 87r. KÜNSTLE, K. (1908).

cristianos de Europa y dentro de la sensibilidad de la Baja Edad Media, es decir, se datan en los siglos XIII, XIV y XV y hay pervivencias tardías hasta el siglo XVI. No se conocen ejemplos anteriores aunque podrían haber existido y haberse perdido. El tema gozó de una notable fortuna en las artes visuales durante la segunda mitad del siglo XIV y a lo largo de todo el siglo XV, paralelo al gusto por lo macabro y lo escabroso, en cierto modo como consecuencia y respuesta visual a las convulsiones espirituales causadas por la Peste Negra de 1348 y sus continuos y sucesivos rebrotes.

Existen tres metodologías diferentes para abordar el análisis de la iconografía del encuentro de los vivos y los muertos: la cronológica, la geográfica y la temática. Ninguna de ellas es totalmente satisfactoria. La primera pretende ordenar cronológicamente las representaciones llegadas a nuestros días y establecer cómo evolucionó la representación y sus simbolismos, pero tal cosa en muchos casos no es posible por la dificultad inherente a la data exacta de relieves y pinturas anónimas, de lenguaje estético muy popular, que tan sólo pueden encuadrarse en cuartos de siglo y, aún así, sin una total certeza. El análisis siguiendo criterios geográficos, tampoco es del todo acertado porque puede hacer pensar en la existencia de modelos iconográficos cerrados y de carácter nacional y dificulta estudiar cómo éstos, en el caso de existir, se influyen mutuamente. El modelo de análisis temático estudia las formas iconográficas, asociadas a regiones no uniformes y, dentro de cada una de ellas, sigue un orden cronológico. Este tercer sistema de análisis es el único que permite alcanzar una cierta comprensión global de la temática iconográfica y sus simbolismos. De conformidad a este modelo de estudio debemos establecer dos categorías básicas: el sistema figurativo italiano y el modelo franco-flamenco; al que debe añadirse un tercer grupo que es consecuencia de la proyección del modelo franco-flamenco con puntuales aportaciones iconográficas italianas y variantes locales que son consecuencia de imposiciones contractuales de los clientes que encargan o de la necesidad de interpretar el tema por artistas locales. En tales casos hablamos de variantes en Alemania, Inglaterra, Irlanda, Dinamarca y los reinos de la península Ibérica. Desde el punto de vista cuantitativo se ha hecho un esfuerzo notable en intentar fijar cuántas representaciones se conservan en los diferentes países europeos. Los cómputos varían dependiendo de los autores, de modo que los datos no son incontestables, pero sí muy significativos de la difusión del tema. Según Franco Mata hay 92 representaciones en Francia, 58 en Inglaterra, en Italia 16, 13 en Alemania, Suiza, Países Bajos y Dimarca (4 de cada uno), en Irlanda y Suecia 1 y 7 en la Península Ibérica[31].

Los ejemplos italianos más importantes en el siglo XIII son los frescos de Santa Margarita, cerca de Melfi, h. 1250 y los ya estudiados de la Catedral de Atri. En el siglo XIV deben destacarse las pinturas de Montefiascone, de 1302; el fresco del Sacro Speco de Subiaco, de 1334, obra de Meo de Siena; el díptico atribuido a Bernardo Daddi, hacia 1340, conservado en Cremona; las ya estudiadas del Camposanto de Pisa de Francesco Traiani, las pinturas murales de Santa María de Vezzolano, en Albugnano, de hacia 1354, asociadas a una crucifixión, donde también existe un relieve en un sepulcro[32] y algunas miniaturas del trecento ya citadas al hablar de los manuscritos. A lo largo de los siglos XV y XVI se documentan en Italia algunos ejemplos que acreditan la vitalidad del tema a destiempo, puesto que son ejemplos paralelos a la sensibilidad del pleno renacimiento y manierismo, entre los que se deben citar las pinturas de la sacristía de San Luca de Cremona, de 1419; las pinturas ejecutadas por Jacopo Casetino para el postigo de un tríptico anterior a 1358, que se conserva en la Universidad de Göttingen; los ya comentados frescos del claustro de Clusone; las pinturas de Antonio Ferraris, de la escuela lombarda y los frescos de Pinzolo, de 1539.

[31] FRANCO MATA, Ángela (2002): p. 175.

[32] RAGUSA, Elena; SALERNO, Paolo (2003).

En el arte gótico franco-flamenco, encontramos un grupo de representaciones monumentales en las pinturas parietales y decoraciones al fresco o en seco, formando parte de los programas iconográficos de diversas iglesias[33]. Hay más de sesenta ejemplos clasificados de los que los más significativos son las pinturas de la Iglesia de Mont Saint Michael, del siglo XIII, que por estar dentro de tetralóbulos pueden haberse inspirado en el arte de la vidriera. En el XIV, hay que destacar las destruidas pinturas de Sainte Ségolène de Metz; las pinturas de Villiers Saint Benoit en Yonne y los frescos de Notre Dame des Doms de Avignon[34]. En el XV, deben citarse los frescos de Antigny en Vienne; Jouhet sur Gartempe; las pinturas de Ennezat en Puy de Dôme, de 1420[35] y las pinturas de la iglesia de Halle (Bélgica)[36]. En las primeras décadas del siglo XVI, pervive la representación de los vivos y los muertos como bien demuestran las pinturas al fresco del castillo de Blois, de hacia 1502, cuya composición aparece en un pergamino iluminado que se guarda en el Gabinete de Estampas de París. También hay que citar los frescos de Auvers le Hamon, en Sarthe; los frescos de la iglesia de Meslay le Grenet en Eure et Loir[37] y los ya estudiados frescos de la Ferté Loupière en Yonne, así como los frescos de la capilla del tesoro de la iglesia de Saint Riquer en Somme[38], los frescos de la iglesia de San Juan Bautista de Lacome donde se representa el encuentro junto a los santos protectores contra la mala muerte súbita[39], Antigny, Boismorand, Bourisp, Reveillon, Rossillon, Saint Clement, Sepvigny, Vieux Lugo, Thenissey y las vidrieras de Charmes sur Moselle. Todos estos ejemplos traducen a la imagen, con mayor o menor fidelidad, los textos manuscritos franco-flamencos del *Arsenal group* y generan un modelo figurativo propio. Se conocen también relieves relacionados con contextos arqueológicos funerarios como la tumba de Adalais de Champagne, muerto hacia 1260[40] y los rellieves de Briey, en Merthe et Moselle. Ocasionalmente se asocia el encuentro de los tres vivos y los tres muertos con la representación de la rueda de la fortuna, como en las pinturas de Benouville (Calvados) y Vénéjan (Gard).

El encuentro de los tres vivos y los tres muertos conoció un especial desarrollo en las miniaturas que ilustran los Libros de Horas donde suelen ocupar una página completa del

[33] *Vifs nous sommes… morts nous serons* (2001); KIENNING, Ch. (1995).

[34] En Notre Dame des Doms en Avignon se representa el encuentro de los vivos y los muertos de un modo muy singular, al mezclar la iconografía francesa con elementos de clara raigambre italiana. Los tres muertos están representados de pie, como si estuvieran encajados dentro de hornacinas, a la manera de un friso, es decir, tal y como estarían los tres féretros puestos en posición vertical. Los vivos aparecen en las enjutas del arco de medio punto, presidido por la muerte, representada como una diosa alada que triunfa y envía, desde la clave del arco, sus flechas a los cuatro puntos cardinales, en una actitud análoga a la que encontramos en la iconografía clásica cuando se habla de Apolo flechador y certero con el arco. Los vivos, sometidos al imperio de la muerte, no entablan diálogo entre sí y no tienen conexión ninguna con la imagen de la muerte.

[35] DUCHET SUCHAUX, Gaston (2001).

[36] En las pinturas de San Martín de Halle uno de los muertos avanza a tientas, puesto que, al haberse podrido su cadáver y carecer de ojos, se comporta como si estuviera ciego. Los vivos, aterrados, se aferran a sus caballos con miedo. En la misma iglesia hay otra imagen del encuentro en los relieves del coro. Vid. LUOIS, A. (1936).

[37] UTZINGER, Héléne (1996).

[38] Los tres muertos, podridos y comidos por los gusanos, sostienen un dardo, una guadaña y una pala, avanzan al encuentro de los jóvenes jinetes acompañados por la inscripción: *Tels comme vous un temps nous fumes./ Et tells serez comme nous sommes./ La mort en tout tems vous épie/ Pour vous ôter du corps la vie*. Es decir: *Tales como sois fuimos un tiempo. Y tales como estamos, estaréis. La muerte en todo tiempo os espía para quitaros del cuerpo la vida*. Vid. MAGNILN, Aline (2009).

[39] Concretamente, junto a San Juan Bautista, titular de la parroquia, San Avertin, San Sebastián, el antipestoso, san Blas y Santa Avoye.

[40] BINSKI, Paul (1996): p.135.

oficio de difuntos[41]. La fabricación y venta de este tipo de libros a lo largo del siglo XV favoreció la proyección del modelo iconográfico franco-flamenco por toda Europa. Suelen ser representaciones llenas de anécdotas y detalles macabros y expresivos, en especial aquellas que se adscriben a los talleres parisinos del estilo internacional, hacia 1400, y las miniaturas flamencas y borgoñonas de la segunda mitad del siglo XV. Existe una cierta dependencia formal y compositiva entre la pintura al fresco y la miniatura. La interpretación tradicional afirmaba que la miniatura proporcionaba los modelos a la pintura parietal, pero en la actualidad, se piensa que son sistemas figurativos que interactúan. Los manuscritos que contienen las imágenes más sobresalientes son el poema de Baudouin de Condé, conservado en la Biblioteca del Arsenal, que sirve para dar nombre al modelo iconográfico franco-flamenco y que contiene una colección de poesías compuestas para María de Bravante, segunda esposa de Felipe el Audaz, a finales del siglo XIII[42]. Los manuscritos de los siglos XIII y XIV hicieron mucho hincapié en representar el diálogo entre muertos y vivos, captado en el momento en el que los muertos les explican a los vivos que en el pasado fueron tan poderosos como ellos, pero ahora penan en el infierno sus pecados de orgullo terrenal. Al tiempo que hacen la advertencia, los muertos se ríen de los vivos. Así se representan, por ejemplo, en el Salterio de Bonne de Luxemburgo (esposa de Juan II el Bueno de Francia), obra ejecutada por el miniaturista Jean le Noir y su hija Bourgot h. 1345-1350, conservado en la biblioteca del Museo Metropolitano de Nueva York, donde la terrorífica escena ilustra la parte del códice dedicada al oficio de difuntos[43]. En el XV hay que destacar las *Petties heures*[44] y las muy Ricas Horas del Duque de Berry, códice conservado en el Museo Condé de Chantilly, que consta de 206 hojas, escritas en latín e ilustradas con 131 miniaturas. El códice fue confeccionado para el Duque Jean de Berry por el copista Yvonet Leduc e ilustrado por los hermanos Limbourg, Paul, Jean y Hermann Malouel de Gueldre, que trabajaron en él entre 1408 y 1416. Es considerado una de las obras maestras del estilo internacional, si bien la muerte de su promotor lo dejó inacabado. Fue heredado por Carlos I de Saboya, en 1484 que encargó su terminación al pintor de Bourges Jean Colombe[45]. Frente a la forma de representar a los tres muertos de los siglos XIII y XIV, que son serenos o sólo se ríen de los vivos, los tres muertos del siglo XV son convulsos, agresivos e invaden o intentan invadir el espacio de los

[41] ALEXANDER BIDON, D. (1993): pp. 83-94.

[42] París, BnF, Biblioteca del Arsenal, ms. 3142, fol. 311v.

[43] Este salterio es una obra clave para el estudio de los manuscritos del estilo internacional. El encuentro ocupa dos páginas enmarcadas con decoraciones marginales de tipo vegetal a base de cardillo, pájaros y emblemas heráldicos. La página de los vivos, los representa montados a caballo, con los animales nerviosos, sobre fondo neutro rojo. Los caballos sienten repugnancia ante el olor de los muertos. Uno de los vivos, coronado, se vuelve hacia uno de sus compañeros, que, con gorro puntiagudo se lleva el pañuelo a la nariz. El tercer jinete, de alborotado pelo rubio, tiene el halcón en la mano. Los expresivos esqueletos, representados sobre fondo azul, están de pie y muestran tres grados diferentes de corrupción. El primero tiene intacto el sudario y las manos cruzadas al pecho, el segundo tiene el sudario hecho girones y se dirige a los tres vivos habla y gesticula, mientras que el tercero, el más expresivo, se ríe de los vivos hasta que se le desencaja la mandíbula al ver lo vacuas que resultan las preocupaciones terrenas, tiene el sudario totalmente corrupto y deja ver su tripa llena de gusanos. Detrás de los muertos están representados sus ataúdes. La obra se conserva en el Museo Metropolitano de Nueva York, *Salterio de Bonne de Luxemburgo.* fol. 321-322. Vid. DEUCHLER, Flores (1971); WALTHER, Ingo F.; WOLF, Norbert (2005), pp. 218-219.

[44] París, BnF, Ms. lat. 18014, fol. 282.

[45] La escena se ha imaginado como si hubiera sucedido en un cementerio cercado por una pared de piedra, con una puerta adintelada y una cruz de término en el centro de la composición, que ayuda a separar el espacio de los vivos del que corresponde a los muertos. A la izquierda, los tres muertos, de pie, intentan cubrir su desnudez con sudarios blancos, avanzan hacia los vivos, les señalan con las manos y se ríen de ellos cuando ven el modo en que aterrados y en huída, espolean a los caballos, representados a galope tendido. La pieza se conserva en el Museo Condé de Chantilly, *Las muy ricas horas del duque de Berry*, fol. 86v. Vid. MEISS, M. (1968).

vivos persiguiéndoles. También es muy interesante la miniatura del libro de horas de Anne de Beaujeu, señora de Baudricourt, de hacia 1470, que Reau estudió en la colección de la Condesa P. Durrieu[46]; los libros impresos de Jean du Pré; el Libro de Horas de Bourges y el Libro de Horas que fue de Eduardo IV de Inglaterra, en el que la decoración marginal es a base de flores a punto de marchitarse[47]. A finales del siglo XV se alteró el sistema de representación sustituyendo a uno de los caballeros por una mujer montada a la jineta. Esta variante iconográfica suele aparecer cuando el destinatario del códice es una mujer. Así sucede, por ejemplo en el *Libro de Horas de María de Borgoña*[48] y en el *Libro de horas de Juana I de Castilla*, de inicios del s. XVI, obra de los miniaturistas flamencos Gerard Horenbout y Sanders Bening que se conserva en la British Library[49]. No menos interesante resulta el *Libro de horas de Carlos V*, conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, de hacia 1510-1515, escrito en francés y regalado por Felipe III en 1614 al cardenal Francisco de Joyeuse, arzobispo de Narbona, en ocasión de su visita a Montserrat, donde se incluye el encuentro a doble página[50].

El modelo iconográfico anglo-irlandés de los siglos XIII, XIV y XV muestra una evidente dependencia de los modelos franceses como consecuencia de las relaciones dinásticas entre las casas reales y las familias aristocráticas, paralelas a las intensas relaciones económicas y eclesiásticas[51]. Debieron existir en el arte inglés numerosas pinturas y relieves con el encuentro de los vivos y los muertos, pero el celo anicónico de la reforma anglicana acabó con la mayor parte de ellas y conocemos mejor las que están presentes en los manuscritos que las que ornamentaban los templos. Peculiaridad inglesa es que los muertos se identifiquen en las filacterias como abuelos de los vivos. Entre los ejemplos llegados a nuestros días deben destacarse el ya estudiado salterio de Arundel, las pinturas de Londres, datadas hacia 1440 y los dibujos esquemáticos y expresivos de las pinturas murales de la abadía irlandesa de Knockmoy, del s. XV, asociados a la iconografía de San Sebastián, el santo antipestoso[52].

---

[46] RÉAU, Louis (1996), t. I, vol. 2, p. 666; BOURDICHON, Jean (2003).

[47] Los tres muertos, armados con lanzas de hierro y llevando al brazo ataúdes de madera, han derribado a uno de los vivos y le acosan, ante el espanto de los otros dos que montados sobre caballos ricamente enjaezados, intentan huir. Aunque se mantiene la cruz de piedra tradicional en las composiciones franco-flamencas, ya no separa los espacios porque los muertos invaden en actitud beligerante y agresiva el lugar de los vivos.

[48]Hija de Carlos el Temerario y esposa del emperador Maximiliano, su manuscrito ofrece una versión muy singular del tema: *Entre los tres jinetes que huyen a rienda suelta ante los tres muertos envueltos en sus mortajas que se esfuerzan en cogerlos, en primer plano destaca una mujer joven tocada con el mismo capirote que María de Borgoña. Esta anomalía sólo puede explicarse como una alusión a la prematura muerte de la hija de Carlos el Temerario, que víctima de su pasión por la caza, murió en 1482 a causa de una caída del caballo.* Vid. RÉAU, Louis (1996), t. I, vol. 2, pp. 665-666; PACHT, Otto (1948); UNTERKIRCHER, Franz; SCHRYVER, Antoine (1993).

[49] El manuscrito fue fabricado en Flandes y miniado por Gerard Horehout. Pudo ser uno de los regalos de boda que Margarita de Austria le hizo a Juana de Castilla con motivo de su matrimonio con Felipe el Hermoso. Los muertos están armados, tienen actitudes violentas contra los vivos. Salen de sus tumbas y les persiguen blandiendo las lanzas. Su agresividad provoca el miedo y la estampida de los perros y caballos en direcciones divergentes. Lo macabro se acentúa en el cuerpo inferior de la miniatura con la aparición de un osario abovedado con el epígrafe: *dies domini sicut rur veniet*, que significa: *el día del señor viene a través del campo*. Vid. HAVENBART, Gerard (2005).

[50] DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana (1979); DOMÍNGUEZ BORDONA, Jesús (1933): t. I, pp. 433-437.

[51] La fidelidad del modelo es aún más sorprendente si tenemos en cuenta el conflicto de la guerra de los cien años. Vid. STORCK, W.F. (1912); WILLIAMS, E.C. (1942); GHIRALDO, M. (2000).

[52] STALLEY, Roger (1987).

En Alemania, centro-Europa y las áreas de influencia de la ruta de la liga de la Hansa se conocen muchos ejemplos iconográficos del encuentro de los tres vivos y los tres muertos[53], algunos son del siglo XIV y la mayor parte corresponden al XV. En ellos se detecta la proyección del modelo visual franco-flamenco con la variante de un marcado patetismo expresionista característico del arte alemán y centroeuropeo del gótico tardío[54], si bien en el sur de Alemania se conocen ejemplos con los muertos tumbados dentro de sus féretros y un ermitaño que interpela a los vivos, de acuerdo al modelo italiano. Los ejemplos más significativos son los frescos de la iglesia de Saint Martin Sempach, 1300-1310, en Suiza; las pinturas de la capilla del Espíritu Santo del antiguo hospital de Wismar, las pinturas de la parroquia de Bregninge, en Dinamarca, 1400[55]; excepcionalmente, en Kientzeim, los vivos aparecen de pie; las pinturas de la capilla de Jodokus en la iglesia de Uberlingen, de 1424 donde los vivos, también de pie, están representados como si fueran los margraves burgueses de la ciudad, identificados así por el atuendo que visten, con ricas ropas y gorros, uno de ellos con cetro flordelisado; los frescos de la iglesia de Tuse, en Dinamarca, s. XV[56], las pinturas de Lübeck, de 1468 y las pinturas de Basilea. Por último, deben citarse los dibujos, estampas y xilografías, muy abundantes en la segunda mitad del siglo XV y en los primeros años del XVI, entre las que se han de citar una de Hausbuch, el dibujo del maestro del *Livre de Raison*, que trabajó al servicio del señor de Wolfegg y se conserva en el Gabinete de estampas y grabados del Rijksmuseum de Amsterdam y puede relacionarse formalmente con la obra de Wolgemut y de Durero[57]. Además, hay que citar un dibujo que ocasionalmente se ha atribuido a Durero, pero que actualmente se piensa del entorno de Bulding Grieg[58].

[53] KÜNSTLE, K. (1908); STORCK, W.F. (1910); ROTZLER, Willy (1961).

[54] Para el estudio de los ejemplos alemanes, el patetismo creciente podría relacionar formalmente, a la manera de una semejanza especular, el encuentro de los vivos y los muertos con la recepción de las vírgenes necias por un príncipe carcomido, paralela a la recepción de las vírgenes prudentes por el príncipe celeste, tal y como son representadas, por ejemplo en la entrada de la Catedral de Estrasburgo.

[55] La iconografía de los tres vivos y los tres muertos depende formalmente de la de los Reyes Magos puesto que los vivos, montados a caballo, coronados, aparecen cabalgando juntos y gesticulan con las manos como cuando los Magos señalan la estrella. Separando su espacio del de los muertos hay un árbol a manera de eje de simetría. Los muertos son esqueletos coronados y de pie que sostienen filacterias con los avisos. Vid. CROUZIL, Lucien (1905).

[56] Los frescos están pintados en la bóveda de crucería que cubre el presbiterio. Son muy toscos y de evidente limitación cromática, pero muy expresivos. El encuentro de vivos y muertos se integra en un ciclo iconográfico narrativo cristológico muy completo junto a la anunciación, el nacimiento de Cristo, la adoración de los pastores, la matanza de los inocentes… El tema fue imaginado como si los vivos fueran reyes coronados y a caballo, acompañados por cuatro perros de caza y un halcón que alza el vuelo. Los tres esqueletos coronados están sentados sobre los sarcófagos del cementerio y llevan filacterias con los avisos. La posición del fresco es opuesta a la que ocupa la visita de los Reyes Magos, de modo que estamos ante una composición antitética y especular. Los Reyes Magos encuentran al Salvador, mientras los otros reyes se encuentran con la muerte, para la que no están preparados. El gusto por lo patético se traduce en la representación de serpientes saliendo de los orificios oculares de los esqueletos.

[57] Los muertos están representados de pie, en diversas posturas, uno de espaldas, más o menos con el mismo nivel de putrefacción, vestidos con harapos de sudarios, ciñéndose sobre las calaveras coronas reales e imperial. Los vivos, montados a caballo, siguen siendo cazadores, como bien se deduce de la compañía de los lebreles, uno ladrando. Los tres vivos van ricamente vestidos, ciñen las cabezas con coronas, los caballos enjaezados están representados en variedad de posturas escorzadas para simular un espacio tridimensional. Nada en el fondo del paisaje hace pensar que el encuentro sucede en un camposanto, salvo que en el primer término hay huesos de costillas, omóplatos y tibias. Al no haber ermita ni ermitaño se concentra la expresividad en los rostros, manos y pelo agitado por el viento en las cabezas de vivos y muertos.

[58] RÉAU, Louis (1996), t.1, vol. 2, p. 667.

También son importantes las xilografías y estampas que contribuyeron a popularizar el tema y que sirvieron de inspiración a la hora de componer pinturas y relieves de toda Europa.

En los reinos de la península Ibérica, debieron existir representaciones de los tres vivos y los tres muertos, pero muy pocas son las que han llegado a nuestros días y muestran en el caso de Castilla y Navarra una dependencia formal de los modelos figurativos franceses, mientras que en Aragón pueden detectarse poderosas influencias del modelo figurativo italiano[59]. Las pinturas murales más conocidas en Castilla son las procedentes del presbiterio de la iglesia del convento de dominicos de San Pablo de Peñafiel, hoy en el Museo Arqueológico de Valladolid, encargadas, presumiblemente por el dominico Fray Juan de Villalumbroso, representado como orante[60]. En la iglesia de San Miguel Arcángel de Oñate, Guipúzcoa, se conserva un relieve de alabastro con el encuentro de los vivos y los muertos que decora uno de los frontales del sepulcro yacente y exento de Pedro Pérez de Guevara, cuya muerte se documenta en 1414. En él resultan aún reconocibles dos de los tres esqueletos y el ermitaño[61]. No menos interesantes resultan las contraventanas del siglo XVI procedentes de una casa de la calle *Muerte y Vida* de Segovia, hoy en el Museo Provincial, donde el encuentro lo protagoniza un esqueleto y una mujer. En la corona de Aragón debe citarse el frontal de un sepulcro de la iglesia de San Pedro de Fraga, cuyos relieves se datan hacia 1330-1345[62]. En Cataluña el relieve más interesante es un capitel de la fachada occidental de Santa María del Mar en Barcelona, ejecutado entre 1335 y 1340, con el encuentro de los muertos y los vivos, todos ellos de pie, imaginado como si hubiera acontecido en un bosque[63]. Más

[59] ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca (1984): pp. 53-153; ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca (2002): pp. 173-214.

[60] San Pablo de Peñafiel fue fundado por el infante Don Juan Manuel en 1320, para cuya construcción donó su alcázar. Las pinturas se adscriben al estilo lineal hispano de la primera mitad del siglo XIV y están firmadas como *e pintola Alfonso*, que se ha identificado como obra de Rodrigo y Alfonso Estevan, pintor del rey Sancho IV el Bravo, que trabajó también en la capilla de Santa Bárbara de Burgos. En la actualidad se discute si proceden del presbiterio o del muro de los pies. En ellas, los muertos, cogidos de las manos, se ríen a carcajadas de los vivos, ricamente vestidos y cabalgando. Un árbol separa los espacios. El tema se asocia a la iconografía del Juicio Final y de Santa María Magdalena. Las escenas conservadas son la llegada de la Santa a Marsella, la penitencia, la última comunión y su muerte. Hay epígrafes con la advertencia de los muertos a los vivos hoy casi ilegibles, que rezan *surgite mortui venite in judicium diez illa diez irae calamitatis et mi(seriae)*, que se debe relacionar con la misa *pro difunctis*. Vid. PÉREZ VILLANUEVA, J. (1940): pp. 99-121; WATTENBERG GARCÍA, Eloísa (1997): pp. 176-177; FRANCO MATA, Ángela, (2003). Franco Mata ha puesto en relación la presencia de María Magdalena con la secuencia del *diez irae*, cuya relación con la predicación de la muerte ha estudiado Jean Charles Payen. Vid. PAYEN J.CH. (1965): pp. 48-76; FRANCO MATA, Ángela (2002): p. 180.

[61] Se integra como parte de un programa iconográfico dedicado a la infancia de Cristo. CASTAÑER, Xesqui (2003).

[62] Quadrado, en 1868 ya vio el frontis del sarcófago muy mermado, formando parte de una capilla lateral de la iglesia de San Pedro de Fraga, donde Ricardo del Arco lo sitúa en el *Catálogo monumental de la provincia de Huesca*. Los relieves fueron parcialmente destruidos en la guerra de 1936 y sólo conocemos unos escasos fragmentos, hoy en el museo Diocesano de Lérida, siendo necesario el dibujo arqueológico para reconstruir su aspecto, a lo que ayuda mucho una fotografía del archivo MAS, tomada en 1917. El encuentro se planteaba como un diálogo, a la manera francesa, con los vivos a caballo, acercándose a los muertos, junto a un edificio con ricas tracerías, que parece una capilla cementerial. Desde el punto de vista formal, Franco Mata lo relaciona con Jaime Cascalls. Muy interesante es la expresión del corcel asustado que inclina la cabeza hacia abajo ante la horrenda visión. El ermitaño asomaba la cabeza por detrás de un árbol. Vid. BORRÁS GUALIS, Gonzalo (1973); FRANCO MATA, Ángela (2002): p. 186.

[63] La cronología de la iglesia, más general, data el edificio entre 1329 y 1383. Vid. MONRREALE, M. (1973-1974), pp. 257-263; AINAUD DE LASARTE, J. (1992). Según Francesca Español los temas vegetales deben derivar de las drôleries de los manuscritos. ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca (1992): p. III. Franco Mata afirma que *lo interesante y peculiar es que su finalidad se remarca al asociarse con el capitel compañero con el ejemplo o reflexión moral Amic y Melis, dos amigos que van a pasar a la Leyenda Dorada de Jacques de la Vorágine.* FRANCO MATA, Ángela (2002): p. 187.

sorprendentes son las pinturas del atrio de la torre de Alcañiz, en Teruel, cuya datación se acepta entre 1290 y 1375, donde están representados los tres reyes montados a caballo que tradicionalmente se venían identificando como parte de una epifanía hasta el descubrimiento de los restos, en la pared opuesta, de los tres esqueletos, formando parte de un complejo programa iconográfico que distribuía los temas del siguiente modo: en el atrio estaba representado el combate de musulmanes y cristianos, el encuentro de los vivos y los muertos, el ciclo de la Pasión de Cristo, la Crucifixión y la Santa Cena; en la fachada de la iglesia el juicio final e infierno; en el interior de la capilla la historia de San Miguel, la Crucifixión, la Virgen galactotrefusa y en la planta noble de la torre del homenaje dos temas conmemorativos no identificados, un salvaje con una doncella y la rueda de la fortuna[64]. En el reino de Navarra se conoce un encuentro de los vivos y los muertos, quizá obra de Martinet de Sangüesa de hacia el año 1350, pintado en el muro occidental de la iglesia de Ujué[65].

Soportes y técnicas

El tema de los tres vivos y los tres muertos, cuya cronología se ajusta a los siglos XIII, XIV, XV y XVI, se representó en diversos soportes, técnicas y ubicaciones. Se documenta en la técnica de la pintura al fresco o parietal en seco en el interior de las iglesias y los claustros de uso cementerial, a veces asociado a capillas funerarias y patronatos nobiliarios. Suele ocupar los muros occidentales de las iglesias como tema admonitorio que el fiel puede ver al salir del templo tras los oficios religiosos cumpliendo así una función de advertencia, admonición y vigilancia respecto del pecado[66]. Ocasionalmente puede ocupar una pared en la nave o incluso, ser representado en el presbiterio, pero en tales casos es un tema complementario del Juicio Final o de la danza macabra cuando esta se representa a lo largo de los muros completos de la iglesia. Ese mismo uso de advertencia contra el pecado y vigilancia, se puede aplicar cuando aparece en la decoración de los claustros, si bien en ese

[64] Las pinturas tienen un sentido funerario relacionado con el uso cementerial de la capilla por los freires de la orden de Calatraba que controlaban la encomienda de Alcañiz. ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca (1992): p. 23; JIMÉNEZ, Francisco J. (1998); CID PRIEGO, Carlos (1958): pp. 5-100; CID PRIEGO, Carlos (1962): pp. 274-276; BARRACHINA, J. (1984): pp. 137-194; JIMÉNEZ ZORZO, Francisco José *et alii* (1998): p. 42; CASANOVAS I ROMEU, A. (1995): pp. 369-426. En opinión de Franco Mata: *la temática guerrera, lógica en un edificio de carácter militar, aparece vinculada a temática religiosa, con el ciclo de la pasión de Cristo, eje de la salvación del cristiano y fundamento de su fe, y el juicio final, destino escatológico del hombre guerrero, en este caso, el cristiano en su lucha con el Islam.* […] *Para la Dra. Lacarra las milicias cristianas ya han traspasado la frontera de este mundo tras su lucha contra el infiel y gozan del paraíso.* […] *La rueda debió estar asociada a una desaparecida Danza Macabra.* FRANCO MATA, Ángela (2002): p. 176.

[65] Los vivos a caballo junto a los muertos (hoy desaparecidos), asociados a la Virgen Kiriotisa, acompañada de emblemas heráldicos que acaso indiquen que la pintura era un exvoto. Vid. LAZCANO MARTÍNEZ DE MORENTIN, María del Rosario (2011).

[66] *Si el Santo esperaba la muerte con alegría, no podía decirse lo mismo de las grandes masas de pecadores; en este caso, no se trataba tanto de invitarles a aceptar serenamente el momento de la muerte como de recordarles la inminencia de ese paso, de modo que pudieran arrepentirse a tiempo. Por consiguiente, la predicación oral y las imágenes que aparecían en los lugares sagrados estaban destinadas no sólo a recordar la inminencia e inevitabilidad de la muerte, sino también a cultivar el temor a las penas infernales. Que el tema tuviera una especial presencia en los siglos medievales (aunque también más adelante) se debía a que, en los tiempos en que la vida era mucho más corta que la nuestra, las personas eran presa fácil de pestes y hambrunas y se vivía en estado de guerra casi permanente, la muerte aparecía como una presencia ineludible, mucho más que hoy en día, cuando, a base de vender modelos de juventud y belleza, nos esforzamos por olvidarla, ocultarla, relegarla a los cementerios, nombrarla sólo mediante perífrasis, o bien exorcizarla reduciéndola a simple elemento de espectáculo, gracias al cual nos olvidamos de nuestra propia muerte, para divertirnos en la ajena.* ECO, Umberto (2011): p. 62.

caso, el número de fieles que lo contemplarían es mucho más restringido (frailes, monjas, canónigos de catedrales, etc).

Desde mediados del siglo XIV aparece en las decoraciones de cementerios y camposantos con la misma función admonitoria y con un creciente gusto por la representación de lo macabro, bien en pinturas al fresco, como en el camposanto de Pisa, bien en relieves decorando las puertas de acceso a los cementerios, las capillas o los osarios, como en el cementerio de los Inocentes de París. También puede, excepcionalmente, aparecer en relieves funerarios decorando el frontis de sarcófagos o los arcosolios e incluso en las portadas dedicadas al juicio final como tema complementario.

Es en los manuscritos, y particularmente en las páginas dedicadas al oficio de difuntos de los libros de horas, donde se representa con mayor riqueza iconográfica y con mayor atención a toda clase de detalles macabros. Estas miniaturas estaban pensadas para clientes muy concretos, las iban a ver muy pocas personas y despliegan, durante el siglo XV, en las formas del estilo internacional y flamenco, una notable imaginación, variedad compositiva y detalles ornamentales pensados para satisfacer un gusto sofisticado, culto y alejado de lo popular, pero muy comunicativo y desenfadado.

Desde mediados del siglo XIV, especialmente después de haberse desarrollado la Peste Negra, el tema de la aparición de los tres muertos a los tres vivos se hizo muy común en las capillas penitenciales de los hospitales, entendido siempre como un tema admonitorio contra el pecado.

Precedentes, transformaciones y proyección

Los tres vivos y los tres muertos es un tema que hunde sus raíces tanto en el mundo clásico como en la tradición budista de la India, pasando por la literatura islámica, con importantes y ricos precedentes que son los que se describen a continuación:

I: Precedentes en el arte y la literatura del Extremo Oriente: los cuatro encuentros del príncipe Siddartha Gautama

Siddartha Gautama nació en el 558 a. C. Después de haber llevado una vida de lujos y placeres, ignorando la existencia de la muerte, a los veintiocho años, tuvo una crisis espiritual y un día que iba de un jardín a otro, en un coche de caballos gobernado por el palafrenero Channa, quiso cambiar de itinerario. Fue entonces cuando tuvo cuatro encuentros fortuitos: con un anciano, un enfermo, un cortejo fúnebre y un asceta. Al preguntar a Channa por cada una de estas realidades, fue informado de lo que veía y su percepción del mundo cambió para siempre. Ante el cortejo fúnebre, impresionado por el llanto de dolor de los parientes que acompañaban el cadáver, conoció la muerte y descubrió que la vida era efímera e intrascendente; luego, ante un mendigo asceta, vestido con harapos, pero con expresión serena, fue consciente de que había *una vida sin morada*; más tarde descubrió la injusticia, un hombre sabio que vivía en la indigencia. Los cuatro encuentros le revelan la vanidad del mundo y determinan su decisión de renunciar a los goces terrenos. Siddartha inicia el camino que le convierte en Bodhisattva, es decir, en un alma que busca la iluminación y que finalmente le llevó a ser Buda, que significa, literalmente, el iluminado[67]. Los cuatro

[67] Siddartha se retira a hacer meditación y, habiendo resistido a las tentaciones de Mara, alcanza la iluminación bajo un peepal seco que florece, conoce sus existencias anteriores o jatacas y decide marchar a Benarés a predicar las cuatro verdades del budismo: I: Cualquier forma de existencia es fuente de dolor. II: El dolor es la causa del deseo. III: Debe eliminarse el deseo para eliminar el dolor. IV: El óctuple sendero de la iluminación: ocho pasos graduales que enseñan al fiel a renunciar al deseo y a lo superfluo. El objetivo último es romper la

encuentros de Buda son el detonante que conduce al príncipe hacia el ascetismo, la liberación de lo material y el conocimiento de la verdad espiritual.

Los cuatro encuentros de Siddartha se relatan en el canon budista, que ha pasado a la historia universal de la literatura como la *Tripitaka*, también citada como *Cánon Palí*, y en los *Sutras* tibetanos y chinos. En los ciclos iconográficos de la pintura budista apenas se representa el encuentro con el cortejo fúnebre por el prejuicio del arte oriental hacia la representación de los muertos, salvando una pintura sobre seda hoy en el Museo Guimet, procedente de las cuevas chinas de Dunhuang, del siglo IX, unas pinturas del museo de Nepal, ejecutadas en el siglo XVIII, en las que se representa a Siddharta y Channa saliendo del palacio de Kapilavastu[68] y los frescos de la capilla del parque de Sarnat, ejecutados en el siglo XX. La influencia de la historia de los cuatro encuentros de Buda sobre el encuentro de los vivos y los muertos es puramente literaria, si bien Baltrusaitis cree que puede existir relación formal entre la imagen del monje ante el esqueleto, tal y como es representada en las cuevas budistas y los conventos franciscanos[69].

II: Precedentes en el arte clásico: El epicureísmo

La crisis del siglo XIV, provocada por la confluencia de la peste negra de 1348, la crisis socio-económica y política que de ella se habían derivado y la crisis de valores congénita a la incapacidad para dar una explicación a la nueva realidad por parte de las instituciones y los estamentos de poder, no gestó lo macabro en el arte, pero potenció su vertiente más repugnante y desagradable. Algunos de los repertorios iconográficos deberían ponerse en relación con el mundo clásico, en especial con la escuela de los estoicos y los hedonistas epicúreos del periodo helenístico (s. III-I a. de C) que exaltaban los placeres de la vida, curiosamente, algo totalmente opuesto al paradigma vital cristiano de la Edad Media[70]. En la filosofía de los epicúreos se invitaba a los hombres a buscar el placer mediante los goces sensuales, especialmente los culinarios y los eróticos. Por esa razón, es habitual la aparición en la decoración de las salas de banquetes de esqueletos bailando, bebiendo o borrachos que se ríen como incitación al goce de los sentidos y a la capacidad para celebrar los placeres [71].

---

rueda de las reencarnaciones y alcanzar la no existencia, el Nirvana. Vid. MANDEL KHAN, Gabriele (2002); MITCHELL, R.A. (1990); NAUDOU, J. (2010); KANJUR (1994); REVERT, Jesús (2005).

[68] *Vid*. HACKIN, H. (1916): p. 15, lám. 2; CHAVANNES E. (1909): lám. CIX, núm. 209; PLEYTE, C. M. (1961): fig. 58; GRÜNWELDEL, A. (1900): pp. 3 y 238; CERVERA, Isabel (1989): pp. 82-101; GARCÍA ORMAECHEA, Carmen (1989): pp. 42-50; MARSHALL, S. J. (1960).

[69] Baltrusaitis relaciona las pinturas de la gruta de Marin, en Kizil, en el Asia central, anteriores al siglo IX, en las que el esqueleto está de pie, con la cabeza girada, mirando al monje budista, como si le estuviera hablando, con la actitud del monje franciscano pintado en la iglesia inferior de Asís en 1325 que señala a un muerto como si estuviera advirtiendo a los vivos de la caducidad de la vida. Una teoría interesante, pero imposible de demostrar, afirma que el tema del encuentro de los tres vivos y los tres muertos deriva de la imagen del monje ante el esqueleto triplicada para ganar intensidad dramática. *Vid*. BALTRUSAITIS, Jurgis (1983); GRÜNWEDEL, A. (1920): lám. XVIII, fig. 4; KLEINSCHMIDT, B. (1926): p. 210, fig. 143.

[70] ONIANS, John (1996).

[71] Pueden aparecer en joyas de adorno personal, aderezando anillos o pendientes, en mosaicos de suelo y en la decoración del utillaje cotidiano de mesa (bandejas, platos, copas de metal o de cerámica…) Ejemplo interesante es el esqueleto filosófico encontrado en un triclinio pompeyano, representado como si estuviera recostado, junto al que aparece la didascalia filosófica de Sócrates en griego *ΓΝωθι σΑΥΤΟΝ*, *conocerse a uno mismo*. A veces los mosaicos de triclinios muestran esqueletos que escancian bebidas y llevan en las manos oinocóes (jarras) y kilices (copas). En el tesoro de Boscorreale, sobre la superficie de uno de los cubiletes con asa, desfilan esqueletos que representan la envidia, los placeres y los escritores Sófocles, Moschión, Menandro y Epicuro. Con gestos elegantes, los esqueletos invitan a los vivos a apurar los placeres de la existencia antes de que se acaben. En la cerámica romana del periodo augusteo, durante el siglo I a. de C. encontramos esqueletos

Para los epicúreos la verdadera vida es la terrenal y se debe disfrutar a través del placer[72]. Conocemos numerosos objetos y obras artísticas ejecutadas para el contexto que rodea el banquete con representaciones macabras de esqueletos que bailan y se divierten. Son una prueba inequívoca de la penetración de las ideas del epicureísmo en el contexto doméstico de la fiesta y prueban el interés que la imagen del esqueleto tuvo para el arte helenístico y romano. Un posible precedente clásico para el tema de los tres vivos y los tres muertos lo encontramos en un bajo-relieve hallado en Cumas que muestra, a un lado, a tres habitantes del Eliseo y al otro tres esqueletos bailando. Es posible que este relieve u otros semejantes, hubieran sido conocidos por los artistas medievales y hubieran servido como modelo para solucionar la composición del encuentro de los tres vivos y los tres muertos.

III: Precedentes en la literatura árabe: El encuentro del Príncipe Norman con los muertos de un cementerio

La historia de los cuatro encuentros del príncipe Siddharta pasó a Occidente, pero ignoramos cómo llegó y cómo se produjeron las alteraciones que se detectan en su argumento. Lo más probable es que el relato fuese transformado en cuento moralizante en Persia y que, a través de las rutas de comercio, se transmitiera por vía oral. Los cambios se produjeron para adaptarlo al gusto de los oyentes, hasta adquirir soporte escrito. Los cuatro encuentros de Buda se convirtieron en el encuentro de vivos y muertos. Aunque la cadena transmisora no la conocemos al completo, una de las claves es Adi, poeta árabe que vivió hacia el 580, autor de un relato en el que Norman, rey de Hira, en las cercanías de la Meca, hombre hedonista volcado a los placeres del mundo y la carne, cabalga por el desierto y, casualmente, llega a un cementerio en el que los muertos se levantan y le dicen: *Fuimos lo que tú eres y tú serás lo que nosotros somos*. El impacto de esta visión modifica el comportamiento del rey que pasa a tener una conducta recta y a cumplir los preceptos del Corán. La línea argumental coincide con el encuentro de Siddharta con el muerto. Norman, al igual que Siddharta, va montado a caballo, es un príncipe, noblemente vestido, vive en un rico palacio con jardines y no conoce el dolor. Un cambio repentino en la ruta de su camino, le conduce a un cementerio y, allí, el encuentro con los muertos, le hace consciente de la realidad caduca del mundo. En la literatura islámica un noble príncipe se encuentra con varios muertos (normalmente tres, aunque puede ser con el cementerio entero) pero ya no hay encuentro con la vejez, la enfermedad y el ascetismo. La idea de mostrar a un vivo ante un muerto es, precisamente, la que pasó al mundo occidental. El diálogo entre el vivo y el muerto es una novedad importante. Los muertos se dirigen al vivo y le advierten que su vida es finita, con frases terribles. El encuentro le deja al rey una huella tan profunda, que con solo ese conocimiento,

---

danzarines en las lucernas de uso doméstico o funerario, de las que se han clasificado cinco tipologías diferentes, la mejor conservada en el Antikensammlungen Museum Munich. En las piedras duras de los anillos se han documentado esqueletos bailando al son del aulós y esqueletos borrachos llevando ánforas cargadas de vino. Sin embargo, cabe preguntarse ¿Cómo les iba a afectar el alcohol, si tan solo son huesos? *Vid*. BALTRUSAITIS, Jurgis (1983): p. 239.

[72] En el capítulo XXXIV del Satiricón de Petronio se cuenta que sobre la mesa del festín de Trimalción, se llevó la imagen de un pequeño esqueleto de plata articulado, a la manera de una marioneta, que, como si fuera una larva, se contorsionaba de manera grotesca para mostrar a los vivos que al final de la vida, lo único que había eran simples gusanos y huesos, de modo que el esqueleto era mostrado a los comensales para excitarles a vivir la única vida posible: la corporal y la material. El origen de esta costumbre debe buscarse en los banquetes del Imperio Nuevo del Egipto (1550-1070) donde era costumbre mostrar a los comensales un ousebti de madera a la manera de un pequeño juguete, que mostraba un sarcófago con una momia dentro, como advertencia a los participantes en la fiesta acerca de la fugacidad de la vida. Vid. FERNÁNDEZ DAZA (1994); DIÓGENES LAERCIO (ed. 1981), Libro X, vida de Epicuro; GARCÍA GUAL, Carlos (1981); GRANADA, Miguel Ángel (1983); LLEDÓ, Emilio (1984); LALOUETTE, Clara (2000).

no necesita encontrarse con el asceta para corregir su comportamiento[73]. Conviene aclarar que sólo conocemos la existencia del precedente literario árabe, es decir, sólo conocemos relatos y no tenemos noticia de representaciones iconográficas en miniaturas musulmanas.

Así pues, partiendo de estos tres precedentes, la literatura india y árabe, así como la filosofía epicúrea, se gesta en el arte occidental medieval el tema de los tres vivos y los tres muertos, con un enorme desarrollo ligado al gran brote de la peste negra de 1348. El tema acusa fundamentalmente dos grandes variantes iconográficas, la franco-francesa y la italiana, ampliamente descritos en el apartado *extensión geográfica y cronológica*, por lo que no insistiremos en ella, si bien es importante señalar la pervivencia del tema en el arte del renacimiento, como consecuencia del mantenimiento de los simbolismos de lo macabro en las primeras décadas del siglo XVI.

Prefiguras y temas afines

El tema de los vivos y los muertos, al no ser de raíz bíblica, no forma parte del sistema de prefiguras que interrelaciona Antiguo y Nuevo Testamento. No obstante es significativo el paralelo que se establece entre este encuentro y el de los Magos de Oriente, tal y como señalamos arriba (vid nota 9). Asimismo, el tema de los vivos y los muertos conecta con el relato de Barlaam y Josaphat, con las danzas macabras y con la representación de los cadáveres en descomposición; aunque cada uno de éstos tiene sus peculiaridades iconográficas y constituyen temas diferenciados, tal como se analiza a continuación:

I: La variante novelesca de Barlaam y Josaphat

En los manuscritos europeos existen variantes literarias del encuentro de los vivos y los muertos y del impacto emocional que éste tiene en los vivos. Uno de los más interesantes, por evidenciar una dependencia argumental con la vida del príncipe Siddartha Gautama, por estar ambientado en la India y ser ejemplo de literatura sapiencial, es la novela de *Barlaam y Josaphat*, que fue recogida como tema moralizante en el *Speculum Humanae Salvationis* de Vicente de Beauvais[74]. Josaphat, hijo del rey de la India, tiene vocación ascética y es tentado por los malos espíritus. El casual encuentro con un cadáver humano en descomposición, le trastorna y le hace meditar sobre el sentido de la vida. Los manuscritos que contienen este relato pueden incluir miniaturas[75]. Una versión manuscrita de este relato se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid[76]. Existen otras variantes más o menos noveladas con representaciones de muertos poseídos por espíritus malignos o benignos, que transmiten a los vivos mensajes de ultratumba para que cambien de vida[77].

[73] BALTRUSAITIS, Jurgis (1983): p. 236-250. RUBIERA MATA, Maria Jesús (1996); SABH, Mahmud (2002).

[74] JAMES, M.R. (1926).

[75] En un manuscrito servio del s. XIV se muestra a Josaphat, junto a un monje de pie, frente al cadáver y ante la tumba abierta. CHIALA, P. (1988): pp. 43-126; LIEBRECHT, F. (1860): vol. II, pp. 314-335; JACOBS, J. (1896).

[76] Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 8562.

[77] En el folio 100 del *Códice Rico* de las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X el Sabio, obra anterior a 1284, que contiene la cantiga LXVII, el protagonista es un demonio que, hospedando en un cuerpo inerte, obliga al cadáver a acudir al mundo de los vivos para avisarles de aquello que les va a ocurrir, hasta que un obispo bendice el cadáver y el demonio sale del cuerpo por la boca y el difunto descansa.

II: La Danza Macabra

Pocos temas han sido objeto de tantos estudios interdisciplinares como la danza macabra, estudiada desde la perspectiva de los filólogos e historiadores del arte[78]. En realidad, este baile es la viva expresión de un tipo de cristianismo que nació después de la peste negra de 1348, más ascético, temeroso de la vida y hostil a la belleza externa. El término *macabré* fue usado por vez primera por el poeta Jean Le Févre en 1376 *Je fis de Macabré la dance*. La danza de la muerte escrita y la danza de la muerte pintada responden a una imagen mental sensiblemente distinta a la del encuentro de los vivos y los muertos, aunque, el origen puede estar en los tres muertos que invaden el espacio de los tres vivos e intercalados, los seis, intentan bailar, los esqueletos en frenético movimiento, llenos de ritmo, y los vivos rígidos y aterrorizados ante una visión tan tenebrosa. Ese sentido del movimiento debe ponerse en relación con la escenificación teatral del cuento de los vivos y los muertos en los atrios de las iglesias en la cuaresma y en otros periodos litúrgicos penitenciales, que podía concluir con los vivos bailando junto a los muertos. La idea era mostrar a los fieles que todos eran iguales ante la muerte, con independencia del estamento al que perteneciesen, de ahí que en ocasiones los vivos sean un sacerdote, un noble y un burgués y de ahí que en la danza macabra los atributos sean más variados. La Danza Macabra impresa por Guyot Marchant en 1486, incluyó en el cuento de los vivos y los muertos de conformidad a la versión que denominamos poema francés V, lo que aseguró la proyección iconográfica del tema del encuentro de vivos y muertos durante el siglo XVI[79]. El tema de la Danza Macabra se explicará en una ficha independiente.

III: Los yacentes en descomposición o el transi.

La imagen especular de los tres muertos en descomposición ante los tres vivos influyó poderosamente en la iconografía funeraria del siglo XV en el momento en que los yacentes dejan de dormir plácidamente en espera de la resurrección y pasan a estar representados como cadáveres en descomposición. El tema recibe el nombre de transi, pues muestra la idea de que mientras el cuerpo transita a la degradación, el alma inmortal alcanza la salvación, de modo que en su iconografía muestra el cuerpo en proceso de descomposición ante el alma eternamente joven, bella e inalterable. Entiende el cuerpo como parte de la vanidad terrenal y en ocasiones duplica la imagen mostrando de manera especular, al muerto dormido y su cadáver corrupto como consecuencia de haberle afectado el paso del tiempo. Así aparece en una miniatura de British Library del siglo XV[80] y en los relieves de la tumba del canónigo y Doctor en Derecho Juan Martínez Grajal, muerto en 1447 y enterrado en el claustro de la Catedral de León[81]. Ejemplo de este interés por la iconografía de la caducidad del cuerpo es la tumba del Cardenal Lagrange, hoy en el Museo del Petit Palais de Avignon, que nació en 1325, fue nombrado cardenal por el Papa Gregorio XI en 1373, tuvo el título de San Marcelo

[78] La bibliografía de las danzas macabras es amplísima: LANGLOIS, E.H. (1851-1852); MONTAIGLON, A. de (1856); VIGO, P. (1901); MÂLE, Emile (1906); FEHSE, W. (1907); DÜRRWÄCHTER, A. (1914); VICARD, A. (1918); MÂLE, Emile (1922): pp.247-398; STAMMLER, W. (1926); DÖRING-HIRSCH, E. (1927); HELM, R. (1928); WARREN, F. (1931); MARLE, R. van, (1931): pp. 372 y ss.; KOZAKY (1936); TENENTI, A. (1957); VVAA. (1977); VVAA (1979); JORDAN, l.e. (1980); DOUCE, F. (1833); KASTNER, G. (1852); VIGO, P. (1901); WHYTE, Fl. (1931); ROSENFELD, H. (1934); ICAZA, F. de, (1981); CORVISIER, André (1998); INFANTES, Víctor (1997); UTLZINGER, Helene y Bertrand (1996).

[79] BERTONI, G. (1915): *I tre morti e i tre vivi e la Danza macabra.* Roma, pp. 542-552.

[80] Londres, British Library, Ms. Add. 37049, fol. 32 v.

[81] FRANCO MATA, Ángela (1998): pp. 481-482; ESPAÑOL BERTRAN, Francesca (1992): p. VII.

en 1394 y murió en Avignon en 1402[82]. Las imágenes de cadáveres en descomposición, sobre arpilleras, dentro de arcosolios funerarios o sobre sarcófagos, son bastante habituales en la escultura inglesa del siglo XV, siendo ejemplo interesante el sepulcro del Doctor en derecho Thomas Bennetts, enterrado en 1536, que fue vicario general de la diócesis de Salisbury en tiempos del arzobispo Wolsey[83].

IV: Cuento de Navidad *de Dickens*.

La repercusión más moderna puede encontrarse en *Cuento de Navidad* del escritor británico Charles Dickens (*A Christmas Carol*) de 1843. Su protagonista, el señor Scrooge, un hombre avaro a quien tan solo le interesa el trabajo, los negocios y ganar dinero, en la noche del 25 de diciembre, víspera de Navidad, recibe la visita del fantasma de su antiguo socio y mejor amigo Jacob Marley, muerto 7 años antes. El espectro le cuenta que arrastra unas pesadas cadenas para toda la eternidad por sus maldades y le avisa de la visita de tres espíritus cuyas revelaciones son equivalentes a las que hacen los tres muertos en su encuentro a los tres vivos. El espíritu de las navidades pasadas le hace recordar a Scrooge su vida infantil y juvenil y su temprano afán por enriquecerse. El espíritu del presente le hace ver a Scrooge su soledad frente a la humanidad de su empleado, Bob Cratchit, que celebra la navidad aún a pesar de la enfermedad de su hijo Tim. También le sitúa frente a su sobrino, Fred, que celebra la navidad y se alegra con ironía de no tener en casa la presencia de su avaro tío. Al final, el espíritu del presente le muestra las alegorías infantiles de la ignorancia y la necesidad. El espíritu del futuro, mudo y sombrío, le muestra cómo los pobres saquean su casa, cómo sus amigos guardan un recuerdo sombrío de él, y finalmente su propia tumba. El avaro Scrooge despierta de la pesadilla y ante estas visiones cambia de actitud, convirtiéndose en un hombre generoso y amable, que rectifica sus errores del pasado para salvar su alma. El valor cristiano del cuento queda patente en el hecho de terminar con la frase: *Y que Dios nos bendiga a todos*. De este relato se conocen numerosas estampas (ya la primera edición fue ilustrada por el grabador John Leech), así como versiones cinematográficas que, desde 1910 hasta la actualidad, plantean los tres encuentros de Scrooge con los espíritus de un modo análogo a como lo hacía la pintura medieval de los siglos XIV y XV[84].

Selección de obras

- Frescos de la catedral de Atri (Italia), c. 1260.
- Baudouin de Condé, *Dit des trois morts et des trois vifs*, finales del s. XIV. París, Bibliothèque de l'Arsenal, Ms. 3142, fol. 311v.
- *Salterio de Robert de Lisle*, c. 1310. Londres, The British Library, Ms. Arundel 83 (II), fol. 127.

[82] Se le representa yacente. Su cuerpo, en estado de putrefacción yace sobre una rica capa con capelo y, pese a los altos cargos y a la riqueza de ropas y atuendos, estas de nada sirven ante la transitoriedad de la vida. El epígrafe reza: *Spectaculum facti sumus mundo, ut maiores et minores, in nobis clare pervivant, ad quem statum redigentur, niminem excipiendo, cuiusuis status sexus vel etatis, ergo miser cur superbis nam cinis es, et in cadáver fetidum, cubum et escam vermium, ac cinerem sic et nos revertís.* Por encima asomaban una serie de cabezas destruidas en la Revolución Francesa de 1789 que conocemos a través de dibujos y que representaban diversos estamentos de la sociedad contemplando la muerte, dados de la mano. *Vid*. PANOFSKY, Erwin (1964); BALTRUSAITIS, Jurgis (1983), p. 243; Mc. LEE MORGANSTERN, Anne (1973).

[83] TATTON BROWN, Tim; CROOK, John (2009).

[84] Existe una amplia bibliografía sobre Charles Dickens mucha de ella recopilada en: STONE, Harry (1987): *Dickens' Working Notes for His Novels*. Chicago.

- Francesco Traini (c. 1350-1360) o Buonamico Buffalmacco (c. 1336-1348), *Triunfo de la muerte*. Camposanto de Pisa (Italia).
- *Dis ist der weltelon*, siglo XIV. Wolfenbüttel (Alemania), Herzog August Bibliothek, Ms. 16.17 Aug. 4º, fols. 85v.-87r.
- Pinturas murales del presbiterio del convento de San Pablo de Peñafiel, firmadas por Alfonso, s. XIV después de 1320. Museo de Valladolid. Juicio final con el encuentro de los vivos y los muertos.
- Jean Le Noir (atr.), *Salterio de Bonne de Luxemburgo*, París, c. 1345-1350. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, nº 69.88, fols. 321v.-322.
- Pinturas murales de la bóveda del presbiterio de la Iglesia de Tuse (Dinamarca), segunda mitad del s. XV. Encuentro de los vivos y los muertos integrado en un ciclo cristológico.
- *Las Muy Ricas Horas del duque de Berry*. Códice ilustrado por los hermanos Limbourg, Paul, Jean y Hermann Malouel de Gueldre, 1408 y 1416, y concluido por orden de Carlos I de Saboya, 1484, por Jean Colombe. Chantilly (Francia), Musée Condé, Ms. 65, fol. 86v.
- Pinturas murales de la capilla de St. Jodokus en Überlingen (Alemania), c. 1420. Encuentro de los vivos y los muertos.
- Pinturas murales de la Iglesia de Ennezat, Puy de Dôme (Francia), c. 1420. Encuentro de los vivos y los muertos.
- Giacomo Borlone de Buschis, pinturas del claustro del Oratorio dei Disciplini de Clusone (Italia), 1485. Triunfo de la muerte, encuentro de los vivos y los muertos y danza macabra.
- Maestro del Livre de Raison, *Encuentro de los vivos y los muertos*, 1490-1510, dibujo. Ámsterdam, Rijksmuseum, Gabinete de estampas y grabados.
- *Libro de Horas de Juana I de Castilla*, s. XVI. Londres, The British Library, Ms. Add. 35313, fol 158v.
- Pinturas murales de la iglesia de Saint-Germain de La Ferté-Loupière (Francia), siglo XVI. Encuentro de los vivos y los muertos precediendo la danza macabra.

Bibliografía

AINAUD DE LASARTE, Josep María (1992): "Dos eiximplis en les escultures de l'església de Santa María del Mar". En: *Miscelania en honor del Cardenal Narcís Jubany i Arnau*. Barcelona, pp. 51-57.

ALEXANDER BIDON, Danièle (1993) : "La mort dans les libres d´heures". En : *À reveiller les morts: la mort au quotidien dans l'Occident médiéval*. Lyon, pp. 83-94.

ANDERSON, W. (1886): *A collection of Japanese and Chinese Painting in the British Museum*. Londres.

BALTRUSAITIS, Jurgis (1983): *La Edad Media Fantástica*. Cátedra, Madrid.

BARRACHINA, J. (1984), "Reconsideraciones sobre las pinturas del atrio de la iglesia del Castillo de Alcañiz". En: *Estudios de iconografía medieval española*. Barcelona, pp. 137-194.

BÉGULE, Lucien (1909): *La Chapelle de Kermaria-nisquit et sa danse des morts*. París.

BELLOSI, Luciano (1974): *Buffalmaco e il Trionfo della Morte*. Turín.

BINSKI, Paul (1996): *Medieval death. Rithual and Representation*. Nueva York.

BOLOGNA, Ferdinando (1969): *I pittori alla corte Angioina di Napoli 1266-1414*. Roma.

BORRÁS GUALIS, Gonzalo (1973): *Estudios sobre el arte románico y gótico en Aragón*. Zaragoza.

BOURDICHON, Jean (2003): *Libro de Horas de la reina Ana de Bretaña*. Madrid.

BUCCI, Mario (1960): *Le camposanto monumental de Pise: fresques et sinopie*. Pisa.

CARLI, Enzo (1999): *Il camposanto di Pisa*. Roma.

CASTAÑER, Xesqui (2003): *Arte y arquitectura en el País Vasco. El patrimonio del románico al s. XX.* San Sebastián.

CERVERA, Isabel (1989): *El arte Chino*. Madrid.

CHAVANNES, Edouard (1909) : *Mission archéologique dans la Chine septentrionale.* París.

CHIALA, P. (1988) : "Le roman de Barlaam et Josaphat à l´origine du thème de la Rencontre des trois vifs et des trois morts"; "L´Itinéraire européen de la Rencontre des trois vifs et des trois morts". En: *Immortalité et Décompositition dans l´art du Moyen Age*. Madrid, pp. 43-126.

CID PRIEGO, Carlos (1962): "Las pinturas murales del castillo de Alcañiz", *Goya*, nº 46, 1962, pp. 274-276.

CID PRIEGO, Carlos (1958): "Las pinturas murales del castillo de Alcañiz", *Revista Teruel*, nº 20, pp. 5-100.

CORVISIER, André (1998): *Les dances macabres.* París.

CROUZIL, Lucien (1905): *Le catholicisme dans les pays scandinaves. Danemarket et Islande.* París.

DEUCHLER, Flores (1971): "Looking at Bonne of Luxembourg´s Prayer Book", *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, vol. 29, nº 6, pp. 267-278.

DIÓGENES LAERCIO (1981): *Vidas de los filósofos ilustres*. Barcelona.

DOMÍNGUEZ BORDONA, Jesús (1933): *Manuscritos con pinturas. Notas para un inventario de los conservados en colecciones públicas y particulares de España.* Madrid.

DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana (1979): *Los libros de horas del siglo XV en la Biblioteca Nacional.* Madrid.

DÖRING-HIRSCH, Erna (1927): *Tod und Jenseits im Spätmittelalter.* Marburgo.

DOUCE, F. (1833): *The Dance of Death.* Londres.

DRAGONETTI, Carmen; TOLA, Fernando (2010): *Diálogos mayores de Buda.* Madrid.

DUCHET SUCHAUX, Gastón (2001) : *L'iconographie: études sur les rapports entre textes et images dans l´Occident médiéval.* París.

DÜRRWÄCHTER, A. (1914): *Die Totentanzforschung.* Múnich.

ECO, Umberto (2011): *Historia de la fealdad.* Barcelona.

FERNÁNDEZ DAZA, Carmen (1994): *Epicuro, Máximas para una vida feliz.* Madrid.

ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca (1984): "El encuentro de los tres vivos y los tres muertos y su repercusión en la península Ibérica". En: *Estudios de Iconografía medieval española*. Bellaterra, pp. 53-153.

ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca (1992), *Lo macabro en el gótico hispano*. Historia 16, Madrid.

FEHSE, W. (1907): *Die Ursprung der Totentänze.* Halle.

FRANCO MATA, Ángela (2002): "Encuentro de los tres vivos y los tres muertos y las danzas de la muerte medievales en España", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, nº 20, pp. 173-214.

FRANCO MATA, Ángela (2003): "Texto e imagen: Del Credo Apostólico a los Santos confesores y mártires en la pintura bajomedieval de Castilla León, Navarra y Álava". En: *Jornadas interdisciplinares las imágenes de los santos entre los siglos XII al XVI.* Madrid.

FRANCO MATA, Ángela (1998): *Escultura gótica en León y su provincia. (1230-1530).* León.

GARCÍA GUAL, Carlos (1981): *Epicuro.* Madrid.

GARCÍA ORMAECHEA, Carmen (1989): *El arte indio.* Madrid.

GHIRALDO, M. (2000): "1350-1500: temi macabri e danze della norte nell'Inghilterra tardomedievale". En: SCARAMELLA, P.; TENENTI, A.; AURIGEMMA, M.G.; GHIRALDO, M.; MERLO, E.Z.; BILINBACHOVA, T: *Humana Fragilitas. I temi della morte in Europa tra duecento e Setecento.* Clusone, pp. 197-218.

GLOXELLI, S. (1914): *Les cinq poèmes des trois morts et des trois vifs.* París.

GRANADA, Miguel Ángel (1983): "Epicuro y el helenismo". En: BERMUDO ÁVILA, José Manuel (dir.): *Los filósofos y sus filosofías.* Barcelona, p. 30-33.

GRÜNWEDEL, Albert (1920): *Alt Kutscha.* Berlín.

GRÜNWELDEL, Albert (1900): *Mythologie du Bouddhismeau Tibet et en Mongolie.* Leipzig.

GUERRY, L. (1950): *Le Thème du Triomphe de la Mort dans la peinture italienne.* París.

HACKIN, H. (1916): *Les scènes figurées de la vie de Bouddha, memoires concernant l´Asie orientale*.

HAVENBART, Gerard (2005): *Libro de horas de Juana I de Castilla.* Barcelona.

HELM, R. (1928): *Skelett und Todesdarstellungen bis zum Auftreten der Totentänze.* Estrasburgo.

HUIZINGA, Johan (1995): *El otoño de la Edad Media.* Barcelona.

ICAZA, Francisco Antonio de (1981): *La danza de la Muerte.* Madrid.

INFANTES, Víctor (1997): *Las danzas de la muerte: génesis y desarrollo de un género medieval (s. XIII-XVIII)*. Salamanca.

JACOBS, J. (1896): *Barlaam und Josaphat, English lives of Buddha.* Londres.

JAMES, M.R. (1926): *Speculum humanae salvationis: beging a reproduction of an Italian manuscript of the parteenth century.* Oxford.

JIMÉNEZ ZORZO, Francisco José *et alii* (1998): *El castillo de Alcañiz.* Teruel.

CASANOVAS I ROMEU, Angels (1995): "El complejo pictórico del castillo de Alcañiz". En: *El castillo de Alcañiz Al Qannis.* Teruel, pp. 369-426.

JIMÉNEZ ZORZO, Francisco Javier (1998): *El castillo de Alcañiz.* Teruel.

JORDAN, Louis Edward (1980): *The Iconography of Death in Western Medieval Art to 1350.* University of Notre Dame.

KANJUR (1994): *The Heart Sutra in Tibetian: A Critical Edition of Two Recenssions Contained In The Kanjur.* Viena.

KASTNER, Georges (1852) : *Les dances des morts. Dissertations et recherches.* París.

KIENNING, Ch. (1995): "Le doublé descomposé. Recontres des vivants et des morts à la fin du Moyen Âge", *Annales. Économies, Societés, Civilisations*, nº 50, pp. 1157-1190.

KLEINSCHMIDT, B. (1926): *Die Basilika San francesco in Assisi.* Berlín, vol. II.

KOZAKY (1936): *Geschichte der Totentänze.* Budapest.

KÜNSTLE, Karl (1908): *Die Legende von der drei Libenden und der drei Toten und der Totentänz.* Freiburg-im-Breisgau.

LALOUETTE, Clara (2000): *La sabiduría semita del antiguo Egipto hasta el Islam.* Madrid.

LANGLOIS, Eustache Hyacinthe (1851-1852): *Essai historique, philosophique et pittoresque sur les Danses des Morts.* Rouen, 2 vols.

LAZCANO MARTÍNEZ DE MORENTIN, María del Rosario (2011): *Santa María de Ujué.* Pamplona.

LIEBRECHT, Felix (1860): "Die Quellen des Barlaam und Josaphat", *Jahrbuch für romanische und englische Literatur*, serie 1, vol. 2, pp.314-334.

LIGTENBERG, Raphael (1934): "Over de legende der drie levenden en drie dooden", *Coll. Francis Neerl,* vol. III, nº 4.

LLEDÓ, Emilio (1984): *El epicureísmo, una sabiduría del cuerpo, del gozo y de la amistad.* Barcelona.

LONGPERIER, Adrien de (1845) : "Le dit des trois morts et des trois vifs", *Revue Archeologique,* vol. II, pp. 243-249.

LUOIS, A. (1936) : "La décoration sculpturale des chapelles du chœur de l'église Saint Martin à Hal. I: La rencontré des trois morts et des trois vifs", *Revue Belge d´Archéologie et d´Histoire de l´Art*, vol. IV, pp. 13-30.

MAGNILN, Aline (2009): *Saint Riquier: une grande abbaye bénédictine.* París.

MÂLE, Émile (1922): *L'art religieux à la fin du moyen age.* París.

MÂLE, Émile (1906): *L'art français de la fin du moyen âge : L´idée de la mort et la danse macabre.* París.

MANDEL KHAN, Gabriele (2002): *Buda. El iluminado.* Toledo.

VAN MARLE, Raimond (1931): *Iconographie de l´art profane.* La Haya.

MARSHALL, Sir John (1960): *The buddhist Art of Gandhara.* Cambridge.

Mc. LEE MORGANSTERN, Anne (1973): "The La Grange Tomb And Chair. A Monument Of The Great Schism Of The West", *Speculum*, vol. 48, nº 1, pp. 56-69.

MEGNIER, P. (1939): *La dance macabre de la Ferté Loupiere.* Peyrannet.

MEISS, Millard (1968): "La Mort et l'office des morts à l'époque du Maître de Boucicaut et des Limbourg", *Revue de l´Art*, nº 1-2, pp. 17-25.

MITCHELL, Robert Allen (1990): *Buda.* Madrid.

NAUDOU, J. (1976): *Buda y el budismo.* Madrid.

MONRREALE, M. (1973-1974): "Un tema no documentado en España: el encuentro de los tres vivos y los tres muertos", *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, vol. XXXV, pp. 257-263.

MONTAIGLON, Anatole de (1856): *L'Alphabet de la Mort de Hans Holbein.* París.

ONIANS, John (1996): *Arte y pensamiento en la época Helenística.* Madrid.

PACHT, Otto (1948): *The Master of Mary of Burgundy.* Londres.

PANOFSKY, Erwin (1964): *Tomb sculpture.* London.

PANUNZIO, Savarino (1992): *Baudoin de Condé, idealogia e scrittura.* Farsano.

PAYEN, Jean Charles (1965) : "Le *dies irae* dans la prédication de la mort et des fins dernières au Moyen Age", *Romania*, t. LXXXVI, nº 341, pp. 48-76.

PENCO, G. (1970): "In margine ad un tema iconográfico", *Benedictina,* nº XVII, pp. 346-348.

PÉREZ VILLANUEVA, J. (1940): "Las pinturas de la iglesia de San Pablo de Peñafiel", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid*, vol. IV, pp. 99-121.

PLEYTE, C.M. (1961): *Die Buddhalegende in den Skulpturen des Temples von Boro Budun.* Amsterdam.

RAGUSA, Elena; SALERNO, Paolo (2003): *Santa María di Vezzolano. Gli affrechi del chiostro. Il restauro.* Torino.

REAU, Louis (1996): *Iconografía del arte cristiano. Nuevo Testamento*. Ediciones del Serbal, Barcelona, t. I, vol. 2.

REVERT, Jesús (2005): *El sutra de la luz dorada.* Alicante.

ROMANO, M. E. (1985): "Il detto campano dei tre morti e dei tre vivi", *Studi Medievale*, vol. XXVI, pp. 405-433.

ROSENFELD, Hellmut (1934): *Der Mittelalterliche Totentänz.* Münster.

ROTZLER, Willy (1961): *Die Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten.* Winterthur.

RUBIERA MATA, Maria Jesús (1996): *La literatura árabe clásica: desde la época pre-islámica al Imperio Otomano.* Alicante.

SABH, Mahmud (2002): *Historia de la literatura árabe clásica.* Madrid.

SERVIÈRES, Georges (1926): "Les formes artistiques du Dit des trois morts et des trois vifs", *Gazette des Beaux-Arts*, vol. LXVIII, pp. 19-36.

SETTIS FRUGONI, Chiara (1967): "Il tema dell'Incontro dei tre vivi e dei tre morti della tradizione medioevale italiana", *Atti della Academia Nazionale dei Lincei. Memorie*, ser. VIII, vol. XIII, pp. 143-252.

SOLEIL, Felix (1882): *La dance macabre de Kermaria.* Desclee.

STALLEY, Roger (1987): *The Cistercian Monasteries of Ireland: An Account of the History. Art and Architecture of the White Monks in Ireland from 1142-1540.* Yale University Press.

STAMMLER, Wolfgang (1926): *Die Totentänze.* Leipzig.

STORCK, William Fordice (1910): *Die Legende von drei Lebenden und den drei Toten und das Problema des Totentanzes.* Tubinga.

STORCK, William Fordice (1912): "Aspects of Death in English Art and Poetry", *Burlington Magazine,* vol. XXI, pp. 249-256 y 314-319.

TATTON BROWN, Tim; CROOK, John (2009): *Salisbury Cathedral. The Making of a Medieval Masterpiece.* London.

TENENTI, Alberto (1957): *La vie et la mort à travers l'art du XVe siècle.* París.

UNTERKIRCHER, Franz; SCHRYVER, Antoine (1993): *Libro de horas de María de Borgoña: Codex Vindobonensis. 1857.* Viena.

UTLZINGER, Hélène y Bertrand (1996): *Itinéraire des Dances macabres.* París.

VICARD, Antoine (1918): *Les Fantômes d´une danse macabre.* Le Puy.

VIGO, Pietro (1901): *Le Danse macabre in Italia.* Bergamo.

VV. AA. (1997): *La mort au Moyen Âge. Colloque de la Société des Historiens Médiévistes de l Enseignement supérieur public.* Estrasburgo.

VV. AA. (1979): *Le sentiment de la Mort au Moyen Âge. Cinquième Colloque de l´Institut d´études médiévales de l´Université de Montréal.* Quebec.

VV. AA. (2001): *Vifs nous sommes… morts nous serons. La rencontre des trios morts et des trios vifs dans la peinture mural en France.* Éditions du Cherche-Lune.

WALTHER, Ingo F. y WOLF, Norbert (2005), *Obras maestras de la iluminación. Los manuscritos más bellos del mundo desde el año 400 hasta 1600*. Colonia.

WARREN, F. (1931): *The Dance of Death*. Londres.

WATTENBERG GARCÍA, Eloísa (1997): *Bellas Artes. Museo de Valladolid*. Valladolid.

WHITE, John (1989): *Arte y arquitectura en Italia, 1250-1400*. Cátedra, Madrid.

WHYTE, Florence (1931): *The dance of death in Spain and Catalonia*. Baltimore.

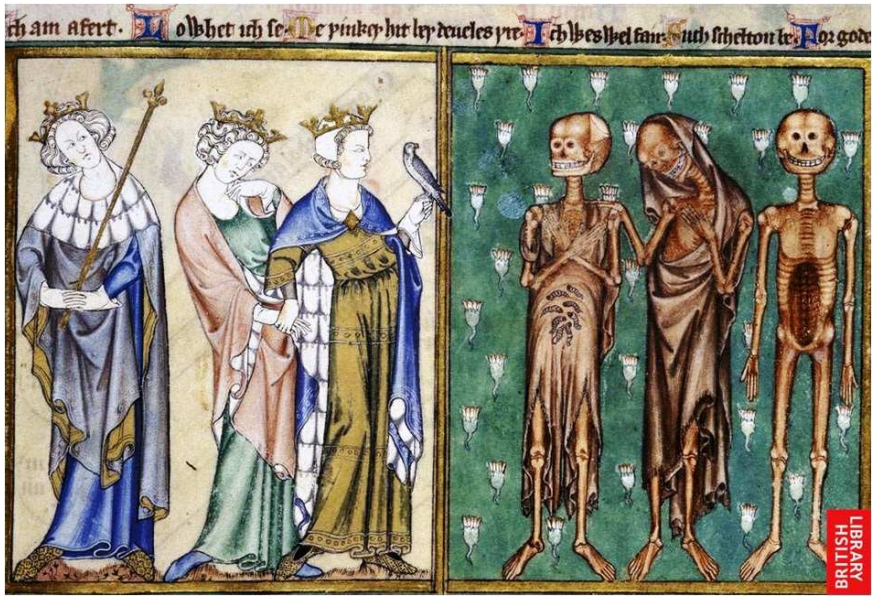
WILLIAMS, Ethel Carleton (1942): "Mural paintings of the three living and the three dead in England", *Journal of the British Archeological Association*, 3ª serie, vol. VIII, pp. 31-40.

WRIGHT, Thomas (1872): *The Anglolatin Satirical Poets And Epigrammaticsts of The Twelfth Century*. Londres.



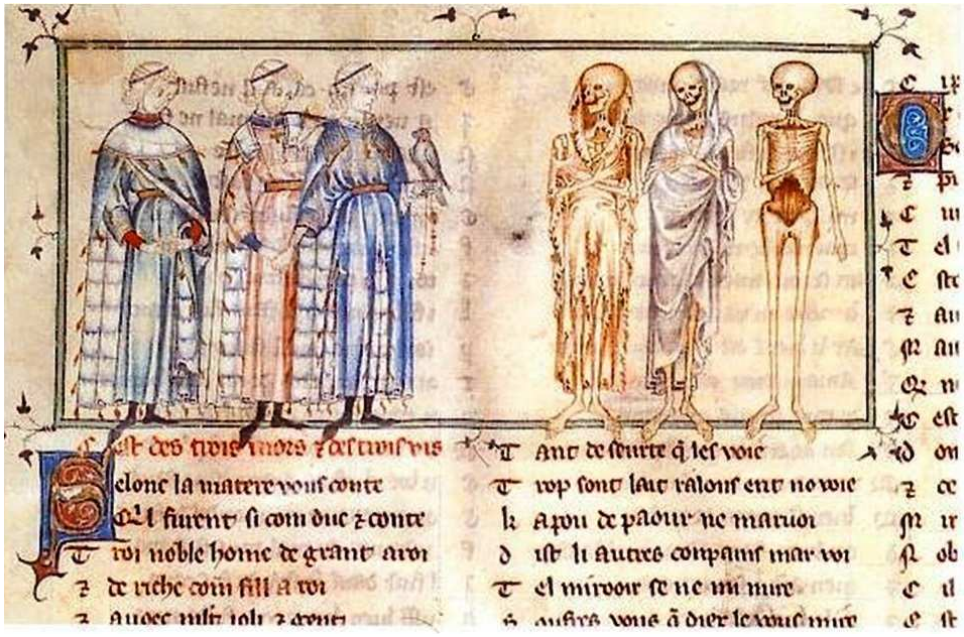
▲ Frescos de la catedral de Atri (Italia), c. 1260.

http://ap.regione.abruzzo.it/xChoose/servlet/LoadImg?imgF=E:/xBeniCulturali/images/immagini/20/atri1.jpg
[captura 20/11/2011]



► *Salterio de Robert de Lisle*, c. 1310. Londres, The British Library, Ms. Arundel 83 (II), fol. 127.

http://faculty.ncf.edu/benes/readings/deathsched11.html
[captura 20/11/2011]



Baudouin de Condé, *Dit des trois morts et des trois vifs*, finales del s. XIV. París, Bibliothèque de l'Arsenal, Ms. 3142, fol. 311v.

http://www.lamortdanslart.com/3m3v/3m3v_ms3142.jpg
[captura 20/11/2011]

► Francesco Traini (c. 1350-1360) o Buonamico Buffalmacco (c. 1336-1348), *Triunfo de la muerte*. Camposanto de Pisa (Italia).

http://it.wikipedia.org/wiki/File:Pisa,_Camposanto_trionfo_della_morte_16_opening_the_graves.JPG [captura 20/11/2011]



▼ Giacomo Borlone de Buschis, pinturas del claustro del Oratorio dei Disciplini de Clusone (Italia), 1485.

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Clusone_oratorio_disciplini_esterno_05.jpg [captura 20/11/2011]







▲ *Dis ist der weltelon*, siglo XIV. Wolfenbüttel (Alemania), Herzog August Bibliothek, Ms. 16.17 Aug. 4º, fols. 85v.-87r.

http://www.lamortdanslart.com/3m3v/3m3v_mss1617.jpg [captura 20/11/2011]

◄ Pinturas murales de la iglesia de Saint-Germain de La Ferté-Loupière (Francia), s. XVI.

http://en.wikipedia.org/wiki/File:La_ferte_dict.JPG [captura 20/11/2011]



Pinturas murales de la iglesia de Ennezat, Puy de Dôme (Francia), c. 1420.



◄ Jean Le Noir (atr.), *Salterio de Bonne de Luxemburgo*, París, c. 1345-1350. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, nº 69.88, fols. 321v.-322.

http://images.metmuseum.org/CRDImages/cl/original/DP227311.jpg [captura 20/11/2011]



▲ *Libro de Horas de Juana I de Castilla*, s. XVI. Londres, The British Library, Ms. Add. 35313, fol 158v.



◄ *Las Muy Ricas Horas del Duque de Berry*, c. 1415. Chantilly (Francia), Musée Condé, Ms. 65, fol. 86v.



Pinturas murales de la bóveda del presbiterio de la iglesia de Tuse (Dinamarca), segunda mitad del s. XV.

http://www.lamortdanslart.com/3m3v/3m3v_tuse.jpg [captura 20/11/2011]



Pinturas murales de la capilla de St. Jodokus en Überlingen (Alemania), c. 1420.

http://www.lamortdanslart.com/3m3v/3m3v_uberlingen.jpg [captura 20/11/2011]



Maestro del Livre de Raison, *Encuentro de los vivos y los muertos*, 1490-1510, dibujo. Ámsterdam, Rijksmuseum, Gabinete de estampas y grabados



Pinturas murales del presbiterio del convento de San Pablo de Peñafiel (siglo XIV), firmadas por Alfonso. Museo de Valladolid.