

Las muertes del justo y del pecador. Trayectoria de una densa permanencia

Ramón Maruri Villanueva*
Universidad de Cantabria

“Mira. Hoy os pongo delante bendición y maldición: la bendición, si acatáis los preceptos del Señor, vuestro Dios, que yo os mando hoy; la maldición, si no acatáis los preceptos del Señor, vuestro Dios, y os desviáis del camino que hoy os marco”.

Deuteronomio 11, 26-28¹

Cambio y continuidad, sabido es, constituyen dos conceptos medulares del bagaje teórico del historiador. Detectarlos y dar cuenta analíticamente de ellos supone interrogarse acerca de los factores que, en una determinada realidad social, hacen posible el primero, cuál es su magnitud y qué orientación toma. En cuanto a la permanencia, no es menos fundamental rastrear su genealogía, es decir, saber de su origen y de su trayectoria en el tiempo y en el espacio.

De cambio y continuidad trata mi contribución a este libro-homenaje a Ricardo García Cárcel, analista, dentro de su sólida y diversificada obra historiográfica, de cambios y de persistencias, y contundente denunciador, desde la razón histórica, de mitografías, de ficciones y de manipulaciones de incuestionable tinte político del pasado de España. Agradezco y me honra haber sido invitado a participar en dicho libro, pues me permite manifestar públicamente ser deudor en mis investigaciones en historia religiosa y de las mentalidades del magisterio del profesor García Cárcel.

En mi contribución, fragmento de un proyecto de investigación sobre religión y religiosidad en Europa entre los siglos XVIII y XX, me ocupo de una muy dilatada en

* *Discursos y devociones religiosas en la Europa del Sur*, financiado por el Plan Nacional de I+D+I (HAR2013-48000P) y dirigido por los doctores Rafael Serrano García y Ángel de Prado Moura, de la Universidad de Valladolid.

¹ *Nueva Biblia Española*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1975, p. 266.

el tiempo “herencia del pasado”, como es la de las muertes del justo y del pecador, un tema muy poco atendido por la historiografía en el marco de la cultura macabra de la Cristiandad occidental. Entiendo por tal cultura no lo que remite sin más a la muerte como ineluctable hecho biológico, o a lo repelente que hay en la descomposición del cuerpo, tan representada por el tenebrismo del Barroco, sino, sobre todo, a otras representaciones de la muerte al servicio de determinadas narrativas.

Si bien este texto no es el primero en el que abordo las muertes del justo y del pecador², considero que en él avanzo considerablemente en cuanto a conceptualizarlo un género más dentro de la cultura macabra y en cuanto a sus posibles fuentes textuales e iconográficas, proporcionando respuestas de las que antes carecía y rectificando al respecto algunas imprecisiones que, sobre dicho género, contienen mis estudios anteriores. Los materiales de trabajo de los que me he servido son sustancialmente iconográficos, una amplia base de imágenes procedentes de Alemania, Bolivia, Brasil, Colombia, Ecuador, España, Francia, Italia y Portugal desde la Edad Media hasta el siglo XX.

Esa gran princesa

“Io son la Morte, principessa grande,
che la superbia umana in basso pono:
per tutto'l mondo'l mio nome si spande”.

Remite este terceto de un poema atribuido a uno de los hijos de Dante³ hacia 1340 a una muerte que señorea incontestable la Europa de los siglos XIV y XV, inmersa en una crisis que abraza todos los planos de la realidad social. La muerte natural se ve alimentada por la catastrófica que deriva de la guerra, de las hambrunas y de las epidemias de peste. En este contexto, los ilustradores de textos religiosos vuelven la vista hacia la iconografía de “Los cuatro jinetes del Apocalipsis” de los *Beatos*, agregando un nuevo género: “El triunfo de la muerte”.

Eclesiásticos y laicos interpretan el cúmulo de dramáticos acontecimientos que asolan a la Cristiandad occidental como signos anunciadores del fin del mundo y de la venida del Anticristo. En este “otoño de la Edad Media” que denominó Johan

² Ramón Maruri Villanueva, “La imagen del demonio en ‘La muerte del pecador’”, en *Ibid.*, *Temer, rogar y festejar*, número monográfico de *La Ortiga* 75/77(2007), pp. 99-120; *Ibid.*, “*Memento mori*. Muerte y religión en la obra plástica del pintor Solana”, en Ángel de Prado Moura (Coordinador), *Memoria, progreso y cultura. Homenaje al profesor Rafael Serrano García*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2017, pp. 123-146.

³ Citado, Johan Huizinga, “La figura de la muerte en Dante”, en *Ibid.*, *El concepto de la historia y otros ensayos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1977, p. 189.

Huizinga fue tejiéndose un entramado de confusión, incertidumbre, terror y desamparo, fundamento de lo que Jean Delumeau conceptualizó como “El gran miedo”⁴. Se trataba de un miedo que alcanzaba tanto a las élites como a los sectores populares y que la Iglesia se encargará de administrar; Roma, afirma Delumeau, se autopercebe como una “ciudad sitiada” que construye una “mentalidad de asedio”.

De la mano de las representaciones de los cuatro jinetes y de la muerte triunfante vendrán otros géneros, vigentes hasta la contemporaneidad, como las “Danzas de la muerte” o “macabras”, los *Ars moriendi*, *Nemini parvo*, *Memento mori*, *Vanitas* y *Meditatio mortis*. Aun bajo distintas formas, todo se reducía a un recuerda que has de morir, a que la muerte a todos alcanza, a lo incierto de su hora y a que familia, amigos, gloria y riquezas habrían de quedarse en este mundo al morir. Mas la muerte, seña de identidad que une a la Cristiandad occidental, no importaba tanto como punto final del dolor y del tiempo físicos, sino como el acontecimiento en el que se sustanciaba el destino eterno del alma.

Tiempo de formación

Las muertes del justo y del pecador, contrariamente al interés que historiadores sociales, del arte y de la literatura han mostrado por géneros como el *Ars Moriendi* o las “Danzas macabras”, no han merecido un estudio monográfico ni sistemático. Sin embargo, en mi criterio, cabría considerarlas un género más, cuando menos por tres razones: por su amplia difusión en la Europa católica y, por extensión, en las Américas hispana y portuguesa –dicho género es una especificidad del mundo católico⁵; por perpetuar imágenes y símbolos de una gran entidad histórica; y por las resignificaciones de que han sido objeto.

Las muertes del justo y del pecador constituyen un género sustancialmente iconográfico, al contrario que el *Ars moriendi*, cuyas imágenes se hallaban subordinadas al texto-guía del bien morir. Ambas muertes son deudoras iconográficamente de aquél, tanto desde el punto de vista de la composición de las escenas como de sus integrantes: el moribundo en la cama, atendido por uno o más miembros del clero, rodeado de

⁴ Véase Jean Delumeau, *El miedo en Occidente (siglos XIV-XVIII)*. Una ciudad sitiada, Madrid, Taurus, 1989.

⁵ En el mundo protestante las representaciones de las muertes del justo y del pecador no tenían cabida, cuando ya desde los inicios de la Reforma se había llegado, incluso, a replantear la validez de los *Ars moriendi* ante las nuevas teologías; véase al respecto Austra Reinis, *Reforming the Art of Dying: The ars moriendi in the German Reformation (1519–1528)*, Londres-Nueva York, Routledge, 2016, *passim*.

familiares, amigos y seres sagrados, con la presencia de ángeles y demonios. Sin embargo, la escena de la muerte del pecador no tiene cabida en el *Ars moriendi*, puesto que lo que en éste se persigue es exaltar la muerte del justo.

Tal vez, lo cual planteo como hipótesis, las representaciones de las muertes del justo y del pecador comenzara a prefigurarlas en un sentido ya moderno El Bosco, aun estando imbuido de una mentalidad bajomedieval, en tres de los cuadros que pinta entre 1490 y 1510: *Mesa de los siete pecados capitales*, *La muerte del avaro* y *La muerte del condenado*. En cada una de las cuatro esquinas de la *Mesa* El Bosco pintó uno de los cuatro novísimos o postrimerías, en este caso la muerte (Fig. 1), de una notable analogía a la que figura en los *Ars moriendi* (Fig. 2); existen, no obstante, dos sustanciales diferencias entre ambas representaciones: una, la incorporación de un esqueleto, que asoma por detrás de la cabecera de la cama, señalando con la flecha hacia el moribundo en anuncio de que la muerte viene a por él; la otra, que aún no se ha decidido el destino del alma -en la imagen del *Ars moriendi* el alma ya ha abandonado el cuerpo del difunto y es recogida por su ángel de la guarda para llevarla al cielo-, de ahí que el ángel y el demonio se hallen expectantes en lo alto de la cabecera de la cama en espera del desenlace.

Lo más significativo de la muerte del pecador lo aportan las Figs. 3 y 4: en la primera, el moribundo manifiesta su preferencia por la bolsa de monedas -la riqueza, “rival de Dios”, en palabras de San Lucas en su *Evangelio* (16, 19-31)- que le ofrece un demonio, al tiempo que se niega a atender la indicación de un ángel de que mire hacia el crucifijo que se halla en la ventana; la Fig. 4, rebosante del simbolismo y surrealismo que caracteriza a El Bosco, contiene un elemento nuevo que se incorporará a la iconografía de la muerte del pecador: la mujer, encarnación de la lujuria; en esta escena aparece más explícita que en la de la Fig. 3 la opción del moribundo por el mal morir, al volver la cara al eclesiástico que le acompaña en la cabecera de la cama y dirigir su mirada y brazo hacia el demonio que se halla a su izquierda. Podrán en otras representaciones de siglos posteriores modificarse algunos de los componentes de estas dos escenas que entiendo como génesis de la muerte del pecador, pero ambas contienen lo que ha sido en vida sus preferencias: el mundo, el demonio y la carne.

Avancé líneas atrás que, al contrario que el *Ars moriendi*, las muertes del justo y del pecador no dependen necesariamente de un texto para su comprensión. No obstante, caso de utilizarse como ilustraciones, su espacio óptimo eran los libros de meditación y los catecismos, que comenzaron a proliferar a partir del siglo XVI, por excelencia tras el Concilio de Trento; en el caso de los catecismos, ambas muertes son indisolubles de los dos últimos novísimos: infierno y gloria, a los que recurren Antonio M^a Claret (1848) y

José Vilamala (1913) en sus catecismos (Figs. 5 y 6⁶; véase también Fig. 1, en el caso de El Bosco).

Quizás fuera en el siglo XVII, como consecuencia de la ofensiva del Barroco contrarreformista, cuando el género del justo y del pecador comience a difundirse. En el horizonte cultural y religioso de ese Barroco, por un lado, se entroniza la muerte como liberadora de una existencia humana despreciable, y, por otro, se concibe el cuerpo humano como realidad modelada y modulada por el pecado como un absoluto. La ofensiva contrarreformista, plasmada en la pastoral del miedo, se apropia de los contenidos más lúgubres, horribles y perturbadores de las conciencias para controlar las conductas. Los discursos oral y visual se llenan de truculencias, recreando morbosamente la muerte y la descomposición del cuerpo humano ya cadáver mediante, entre otros recursos, calaveras, osarios y cuerpos pasto de gusanos. Al fin y al cabo, nada nuevo había en esto, pues todo se conocía ya desde los siglos bajomedievales -la realidad social del Seiscientos, además, guardaba similitudes con la de los siglos XIV y XV en cuanto a catástrofes-. Lo nuevo habría de ser el dinamismo que en el mundo católico adquiere la narrativa sobre la muerte tras el Concilio de Trento y su difusión a través de estampas de devoción destinadas con preferencia a los sectores populares, cuyas tiradas, por ejemplo en España, se contaban por miles en el marco de sociedades de cultura eminentemente icónica⁷.

De ese siglo XVII, concretamente de finales de él, dispongo tan sólo de un testimonio conexo con las muertes del justo y del pecador, el cual se halla en una iglesia rural de Cantabria (Fig. 7)⁸. Si bien las escenas, llenas de tenebrismo, no responden al modelo que acabará por imponerse y generalizarse -justo y pecador muriendo en la cama-, apuntan conceptualmente hacia él, al responder a lo predicado por la Iglesia sobre los caminos que en la vida conducen finalmente a la salvación o a la condenación; la escena del justo va acompañada de la leyenda “Esta alma está en gracia”⁹.

La segunda característica del género de las muertes del justo y del pecador es su inicial dependencia, tanto en lo figurativo como en lo simbólico, de imágenes medievales, fundamentalmente en el recurso al esqueleto con la flecha dirigida al moribundo y a la presencia de lo infernal, bien representado por las llamas, bien por el

⁶ Fig. 5: Antonio Claret, *Catecismo de la Doctrina Cristiana explicado y adaptado a la capacidad de los niños*, Barcelona, Librería Religiosa, 1848. Fig. 6: José Vilamala, *La enseñanza del catecismo*, Barcelona, José Vilamala, 1913.

⁷ Véase Juan Carrete Parrondo, Fernando Checa Cremades y Valeriano Bozal, *El grabado en España. Siglos XV al XVIII*, Madrid, Espasa-Calpe, 2001, *passim*.

⁸ Iglesia parroquial de la Serna de Iguña, [Enrique Campuzano Ruiz], *Pintura Barroca en Cantabria*, Santillana del Mar (Cantabria), Fundación Santillana, 1992, p. 16.

⁹ *Ibid.*

demonio (Figs. 8-10)¹⁰. De estas tres imágenes, la primera, integrante del novohispano *Políptico de la muerte*, data de hacia 1775, y las dos restantes de en torno a mediados del siglo XIX -la Fig. 9 procede del taller de los Hermanos Cabrera, de Quito; la Fig. 10, de Francia-. Tanto el esqueleto como lo infernal apelan a los dos componentes clave del discurso del miedo que la Iglesia bajomedieval comenzó a difundir: lo incierto de la hora de la muerte -*Memento mori*- y, por tanto, el peligro de la condenación eterna y el padecimiento de los horrores del infierno caso de no vivir en permanente estado de gracia.

Tras la diversidad de imágenes consultadas, propongo como hipótesis que el género de las muertes del justo y del pecador queda fijado iconográficamente en el siglo XVIII. El primer testimonio de que dispongo data de 1739 y se halla en una iglesia de Caquiaviri, en La Paz, Bolivia (Fig. 11)¹¹. Cuando hablo de la fijación del modelo iconográfico me refiero no a las representaciones de las muertes del justo y del pecador, sino a su composición, que se presenta con dos variantes, en los dos casos desligadas de los novísimos. Una, en la que ambas muertes aparecen en un único soporte, formando una unidad, como sucede en la mencionada iglesia: a la derecha del esqueleto que porta un arco con flecha figura el justo, a la izquierda, el pecador. La otra variante será la que llegue a generalizarse: el justo y el pecador forman un conjunto, pero con las escenas independizadas (Fig. 12)¹².

En la Fig. 12 aparecen dos escenas que serán frecuentes en otras representaciones de las muertes del justo y del pecador: Cristo, acogiendo el alma del justo y enviando al infierno la del pecador, y el ángel y el demonio, cada uno con un pliego de papel en la mano en el que figuran anotadas, respectivamente, las acciones buenas y las acciones malas.

Tiempo de expansión

La “edad de oro” del género iconográfico de las muertes del justo y del pecador la constituirán los siglos XIX y XX. Probablemente, su arranque sea indisociable del advenimiento del Liberalismo, de cuya mano irán llegando la secularización, el laicismo y las culturas políticas radicalmente anticristianas. Las altas instancias de la Iglesia católica

¹⁰ Fig. 8: En línea: <https://www.google.com/search?q=pol%C3%ADptico+de+la+muerte+nueva+espa%C3%B1a&rlz=1C1DIMCenES821ES821&source>. Fig. 9: En línea: <http://rodolfoandaur.blogspot.com>. Fig. 10: En línea: <http://www.mucem.org/collections/explorez-les-collections/objet?>

¹¹ Teresa Gisbert C. y Andrés de Mesa G., “Los grabados, el ‘juicio final’ y la idolatría indígena en el mundo andino”, en *Entre cielos e infiernos. Memoria del V Encuentro Internacional sobre Barroco*, La Paz (Bolivia), Fundación Visión Cultural, 2010, pp. 17-42, imagen en p. 32.

¹² En línea: <http://www.mucem.org/collections/explorez-les-collections/objet?>

ponen en marcha, como hicieron en el siglo XVII a través de la Contrarreforma, una nueva ofensiva pastoral y catequética con objeto de conjurar el avance de la descristianización -notablemente acusada ya en la Francia del XVIII-, uno de los daños morales del “modernismo”, para lo cual se intensifican la predicación, las misiones populares, los textos y las imágenes. Del recurso a estas últimas cabe subrayar dos modalidades, en función de los destinatarios.

La primera de ellas tiene que ver con el movimiento misional y se dirige a la comunidad parroquial como sujeto colectivo observante. En la Francia del siglo XIX se retoma un eficaz medio de adoctrinamiento surgido en la Bretaña de finales del siglo XVI o comienzo del XVII: los denominados *taolennoù* (Figs. 13 y 14)¹³, conocidos también como “pinturas de misión” “[...] instrumentos de reconquista espiritual constituidas por ilustraciones destinadas a la enseñanza de la religión y a la evangelización [...], más fácilmente accesible que a los textos escritos por parte de unos fieles con frecuencia analfabetos”¹⁴.

La otra modalidad del género de las muertes del justo y del pecador, la que realmente mejor le identifica, es la plasmación de una y otra en láminas coloreadas para enmarcar y colgar en los hogares, por lo general en los dormitorios (Figs. 15-18)¹⁵, lo cual habría de contar con un inestimable aliado, al margen de lo eclesiástico, como eran los avances que se iban produciendo en las técnicas de impresión -la cromolitografía- y la subsiguiente reducción de su coste, al realizarse ediciones masivas. Esto favorecería una extraordinaria difusión, incluso entre la población rural.

Hacia 1850, en el taller de artes gráficas F. C. Wentzel, en Wissembourg (Alsacia), se dibujó e imprimió, en lengua alemana, una cuidada litografía de 30 x 20 cm. titulada *Allgegenwart Gottes -Omnipresencia de Dios-* (Fig. 19)¹⁶.

En la parte superior de la composición aparece Dios, que tiene junto a su mano derecha una oreja, debajo de él, en el centro, un ojo, y, junto a su mano izquierda, una mano con una pluma escribiendo; la oreja, el ojo y la mano llevan cada cual su leyenda: “Todo lo oye”, “Todo lo ve” y “Todo lo conoce”, como corresponde a quien posee la omnisciencia. Bajo dos óvalos enmarcados conteniendo textos religiosos figuran una

¹³ Fig. 13: Pinturas de misión representando las muertes del justo y del pecador, probablemente obra del abad François-Marie Balanant (1862-1930) y realizadas a comienzos del siglo XX. Fig. 14: Representaciones de las muertes del justo y del pecador en la serie de doce *taolennoù* atribuidos al canónigo Paul Peyron (1842-1920). En línea: <https://www.google.es/taolennoù+ou+tableaux+de+mission>.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ En línea: www.google.com/search?q=muertes+del+justo+y+del+pecador&rlz=1C1DIMC+ES821ES821&tbn=isch&source=iu&ictx=1&fir.

¹⁶ En línea: <https://www.billerantik.de/products/Religioese-Kunst/Religioese-Welt/Allgegenwart-Gottes-St-Buetten-Sankt>.

mujer con una balanza en su mano izquierda -el episodio del pesaje del alma, expresión del Dios que juzga las buenas y las malas acciones, procedía de la Edad Media¹⁷- y dos escenas: en la de la izquierda, una mujer sentada dando lo que parece un trozo de pan a un joven pobre -alegoría de la caridad o de la bondad-; en la de la derecha, Caín, que acaba de matar a Abel, tendido en el suelo -alegoría del crimen o de la maldad-. Bajo la escena de la caridad hay otra, en la que un anciano reposa plácidamente en su cama, acompañado por un ángel, un monje y dos cabezas de ángeles, simbolizando la Gloria, y una pequeña hoguera -alegoría del Infierno- sin nada en ella, tal vez sugiriendo que el anciano no la alimentará con su cuerpo. Líneas abajo de la escena aparece un rótulo “Muerte del justo”. Bajo el episodio de Caín se ve una habitación con una cama en la que yace un hombre maduro en estado de desesperación y tres demonios que vienen a llevárselo a una hoguera, ahora sí, vigorosa, mientras un ángel agachado se muestra en actitud de abatimiento; el rótulo de esta escena es “Muerte del pecador”.

Hacia 1880 se edita una litografía de gran calidad estética y técnica con textos también en alemán, sin duda alguna inspirada en la que acabo de describir; su título era *Die Allgegenwart Gottes -La omnipresencia de Dios-* (Fig. 20)¹⁸. El conjunto de la imagen remite a los dos únicos caminos que puede transitar el ser humano en la vida; bajo la mano derecha de Dios, el de la virtud, bajo la izquierda, el del vicio; su resolución lógica era, respectivamente, la muerte del justo y la del pecador.

Que esta lámina hubiera salido de las mismas prensas que la anterior es cuestión bien problemática, puesto que dilucidarlo exigiría otra investigación y otras fuentes. Sucede lo mismo con las Figs. 21 a 23¹⁹, tres versiones casi miméticas de ella, tituladas *La présence de Dieu*, *The omnipresence of God* y *La omnipresencia de Dios*; la única diferencia, huelga decirlo, radica en el idioma. En el caso de España, además de esa lámina (Fig.

¹⁷ Véase Philippe Ariès, *El hombre ante la muerte*, Madrid, Taurus, 1984, p. 91 y *passim*.

¹⁸ En línea:

<https://www.google.com/search?biw=1280&bih=694&tbm=isch&sa=1&ei=Xma7XJ2IClvWap32nZgO&q=Die+Allgegenwart+Gottes+&oq>

¹⁹ Fig. 21: En línea: <https://www.google.com/search?q=la+pr%C3%A9sence+de+dieu&oq=la+présence+de+dieu&aqs=chrome..69i57.8073j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8>.

Fig.22: En línea:

<https://www.google.com/search?q=the+onmipresence+of+God&oq=The+onmipresence+of+God&aqs=chrome..69i57.j0l3.8287j0j9&sourceid=chrome&ie=UTF-8>.

Fig. 23:

<https://www.google.com/search?ei=22S7XJ2eH1fAP9pKIIA&q=la+omnipresencia+de+dios&oq=la+omnipresencia+de+dios&gs=psy-ab.3..0l4j0i22i3.0l6.351020.358216> K9S

23), e inspirada en ella, se crea otra genuinamente española, aunque de una calidad notablemente inferior (Fig. 24)²⁰.

La edición de láminas prácticamente idénticas en distintos idiomas cuando las imágenes se acompañan de leyendas, o el hallazgo de láminas sin leyendas también prácticamente idénticas en diferentes naciones plantean el problema de su origen geográfico. Indagando sobre esto, me aportó luz el caso de Gráficas Molinari, una imprenta instalada en Cali (Colombia) en 1952 y especializada en cromolitografía, en cuyo amplio catálogo de láminas, orientadas al consumo popular en Colombia y en otras naciones de Hispanoamérica, figuraban las muertes del justo y del pecador (véase Fig. 15; quizás la Fig. 16 se debiera igualmente a esa empresa)²¹:

“Las plantillas de las láminas producidas por Gráficas Molinari eran en muchos casos compradas por catálogo al taller alemán DAML posteriormente KAMAG, fundado por Adolf May en la segunda mitad del siglo XIX, una empresa encargada de la distribución de selecciones de color para la reproducción de imágenes religiosas y seculares a los principales talleres gráficos en Europa y América”²².

Una nueva coyuntura en el recurso a las muertes del justo y del pecador emerge entre finales del siglo XIX y comienzos del XX. Frente al progresivo avance de la secularización y de la descristianización, en dos bastiones tan históricamente católicos de la Europa central como Munich y Viena se produce una revitalización catequética entre 1897 y 1902, retomándose el viejo método de la enseñanza del catecismo mediante imágenes utilizado en las misiones populares -recuérdense las “pinturas de misión” o *taolenmon* (ver Figs. 13 y 14)-; sólo que ahora se abandona el pintado a mano por la reproducción mecánica.

La renovación germano-austriaca de la catequesis llegaría pronto a España, de modo que en 1913 se celebraría en Valladolid el I Congreso Catequístico Nacional Español, complementado con una exposición de catecismos, tanto nacionales como extranjeros²³. Ya un año antes había aparecido en Barcelona el *Catecismo en estampas*, obra de Daniel Llorente, uno de los introductores en España, según el historiador de la

²⁰ Lámina de mi propiedad.

²¹ Fundada ese año por el español Antonio Molinari, permaneció activa hasta finales de la década de 1980. En línea: <http://graficasmolinari.com>.

²² *Ibid.*

²³ Sobre este Congreso y los de Munich y Viena es imprescindible la consulta del texto redactado por Luis Resines para el Catálogo de las láminas murales de *La enseñanza del catecismo*, editado en Barcelona, en 1913, por José Vilamala, L. Resines, *La Era del Bien y del Mal*. Sala de Exposiciones de la Fundación Joaquín Díaz, Uruña (Valladolid), 2001 (El texto, en pp. 9-47; el catálogo, en pp. 49-183).

catequética Luis Resines, de dicha renovación. El editor del catecismo de Llorente sería José Vilamala, quien, sirviéndose de la experiencia que le aporte dicha edición, ideará en 1913 una nueva obra: *La enseñanza del catecismo*, compuesta de 65 láminas o estampas de 103 x 73 cm. que en 1919, reduciéndolas a un tamaño de 27 x 19 cm., reproduciría en forma de libro²⁴. Las láminas murales de Vilamala tuvieron una amplia demanda, como lo prueban las numerosas ediciones que se hicieron. Relativas al tema que nos ocupa, muestro de esas láminas dos: la de las muertes del justo y del pecador y la del Infierno, en el que ése habría de habitar (Figs. 25 y 26).

Es evidente que, en cuanto a ambas representaciones, nada parecía haber cambiado en siglos, tomando en consideración que hasta la década de 1960 continuarán editándose. La pastoral del miedo, pues, disfrutaba de buena salud, de lo cual supimos, y bien, quienes en esa década fuimos pasando de la infancia a la adolescencia en la España del Nacionalcatolicismo.

El cambio habría de llegar con el Concilio Vaticano II, en el que se revisaron tantas cuestiones, entre ellas, la teológica, la catequética y la pastoral. Digamos que, tras él, el catolicismo tradicional iría entrando en crisis, e, ineludiblemente, muchas de las manifestaciones de la mentalidad a él asociadas, una de ellas, el fomento del horror al Infierno como mecanismo de dominación de las conciencias y de control social.

Tiempo de redefinición

A partir, aproximadamente, de esa década de 1960, la trayectoria de las muertes del justo y del pecador, a la vista de los testimonios de que dispongo, parece haber tomado tres orientaciones.

Una, de carácter testimonial o residual, al continuar reproduciéndose iconografías del pasado, bien en láminas, bien en objetos (Fig. 27)²⁵, cuya demanda puede provenir tanto de una religiosidad tradicional como del coleccionismo.

Otra orientación es la que le han dado algunas de las iglesias evangélicas en Hispanoamérica, en donde desde las décadas de 1960-1970 han ido creciendo en presencia y diversidad. Es el caso, por ejemplo, de la Iglesia Ministerio Evangelístico Templo de Fe de Colombia, que en su pastoral se sirve de una iconografía que, si bien redibujada y reinterpretada en un sentido protestante, se inspira incuestionablemente en la católica tradicional (Figs. 28 y 29)²⁶.

²⁴ *Ibid.*, pp. 30, 33 y 35. Sobre la edición en estos años de otros catecismos en láminas, véanse pp. 28-33.

²⁵ La lámina y la vela forman parte del catálogo de referencias de *La Boutique Spirituelle*, de París.

²⁶ En línea: <https://www.iglesia.cristianatemplodefe.org>.

Y la tercera de las orientaciones carece de contenido religioso. Las muertes del justo y del pecador adquieren, desde una perspectiva secularizada o laica, significados diferentes.

En clave artística y reivindicando la influencia que en la cultura popular tuvieron las representaciones de ambas muertes, la pintora colombiana Beatriz González mostraba al público en 1973 sus pinturas-objeto *La muerte del justo* y *La muerte del pecador*, sirviéndose de dos camas como soporte pictórico (Fig. 30)²⁷. El también colombiano Octavio Hernández, recreaba, con una deliberada ingenuidad estilística -tan presente en la pintura popular- una y otra muerte (fig. 31)²⁸. Y el pintor peruano Joel Spinoza (Fig. 32)²⁹ se inspiraba en la versión que el también colombiano Emiliano Villa había hecho hacia 1893 (Fig. 33)³⁰ de las estampas *El justo moribundo* y *El pecador moribundo*, dibujadas y grabadas, respectivamente, por Nicolás Roca y Pablo Alabern en Barcelona, en el segundo cuarto del siglo XIX (Fig. 34)³¹.

En clave política, el colombiano José M^a Castro Gómez realiza en 1928 la caricatura *La agonía del pecador* (Fig. 35). Éste era José Antonio Montalvo, corrupto ministro de Industrias de Colombia entre 1927 y 1929. Satanás, que representa a James W. Flanagan, un agente al servicio de una petrolera británica, tienta a Montalvo con las riquezas contenidas en el ataúd a cambio de que, merced a su influencia política, favorezca los intereses de esa empresa³².

Y en clave bio-ética, un autor que no he podido identificar redefine el bien y el mal morir, sustituyendo ambos conceptos por los de muerte digna y muerte indigna (Fig. 36). Las filacterias contenidas en las dos imágenes son inequívocas: *Experimental drugs* y *Pain pills*. En otras palabras, una vida prolongada merced a medios mecánicos -el denominado “imperativo tecnológico”- frente a una muerte proporcionada por los “remedios paliativos”.

Concluyo este texto que dedico al profesor Ricardo García Cárcel con un elogio de la interpelación a la historia para dotar de sentido ciertas realidades de cualquier presente. El autor de la Fig. 36, por ejemplo, no ha hallado mejor fuente de inspiración para plasmar un morir “infernol” que la herencia de un pasado de seis siglos: la escena de un

²⁷ En línea: <http://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte-banco-de-la-republica> [Colombia].

²⁸ En línea: <https://www.espaciosvecinos.com/rastros/una-muerte-muy-a-la-colombiana>

²⁹ En línea: <https://joelspinoza.blogspot.com/la-buena-muerte-y-la-mala-muerte>

³⁰ *La muerte del justo*. En línea: <http://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte-banco-de-la-republica> [Colombia]; *La muerte del réprobo*, Beatriz González Aranda, “Señales de caricatura en Colombia”, *La caricatura en Colombia...*

³¹ En línea: <http://palauantiguitats.com>.

³² Véase Beatriz González Aranda, “Señales...”.

Ars moriendi en la que el moribundo es tentado por demonios para arrebatarse el alma (Fig. 37)³³. Y es que nuevos infiernos vienen a sustituir a los viejos.

³³ En línea:

<https://www.google.com/search?q=ars+moriendi&rlz=1C1DIMCenES821ES821&tbm=isch&source=iu&ictx=1&fir>.



Fig. 1

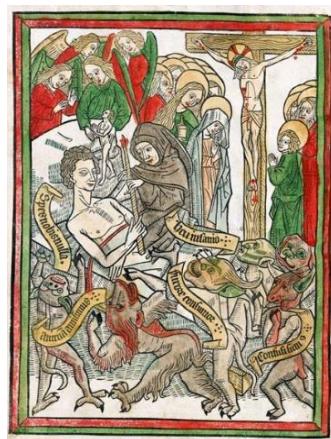


Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5

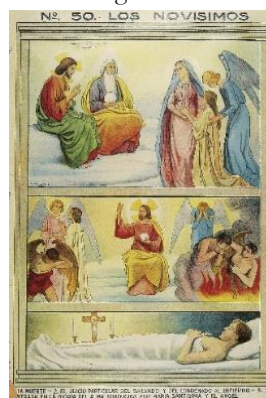


Fig. 6



Fig 7

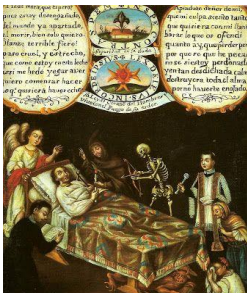


Fig 8



Fig 9



Fig 10



Fig 11



Fig. 12



Fig. 13



Fig. 14



Figs. 15



Figs. 16



Fig 17



Fig 18



Fig 19

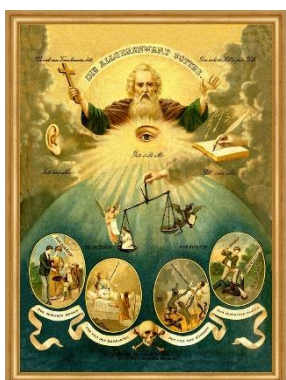


Fig. 20

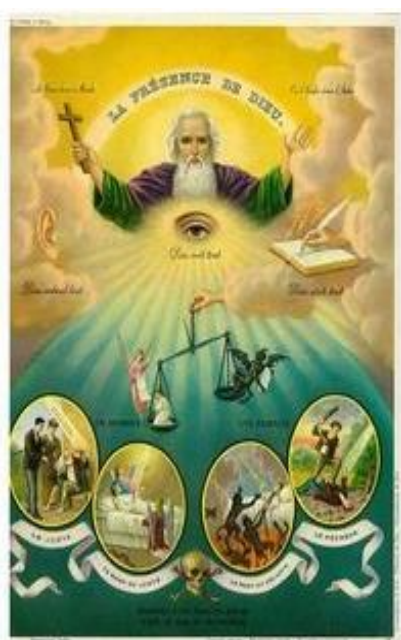


Fig. 21



Fig. 22



Fig. 23



Fig. 24

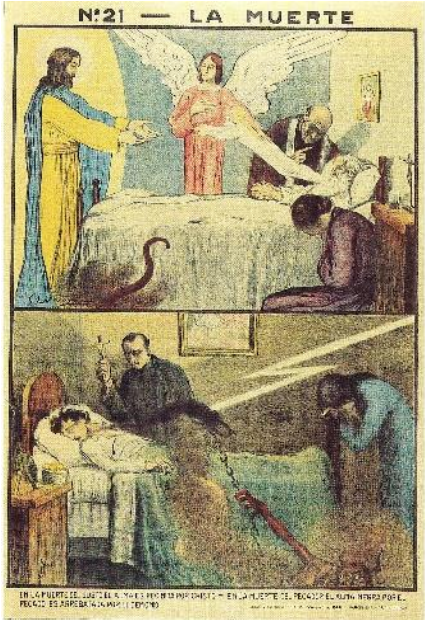


Fig. 25

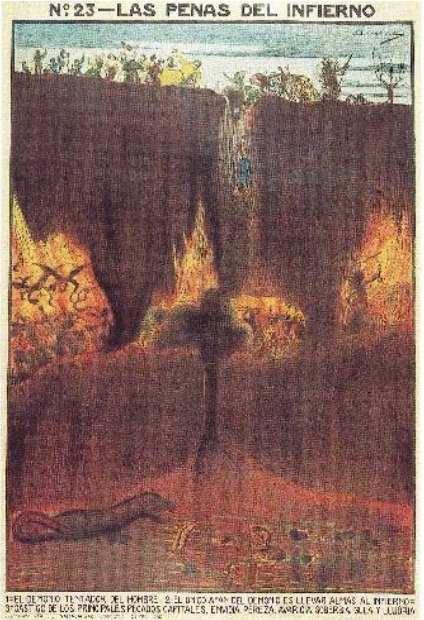


Fig. 26



Fig. 27



Fig. 28

Fig. 29

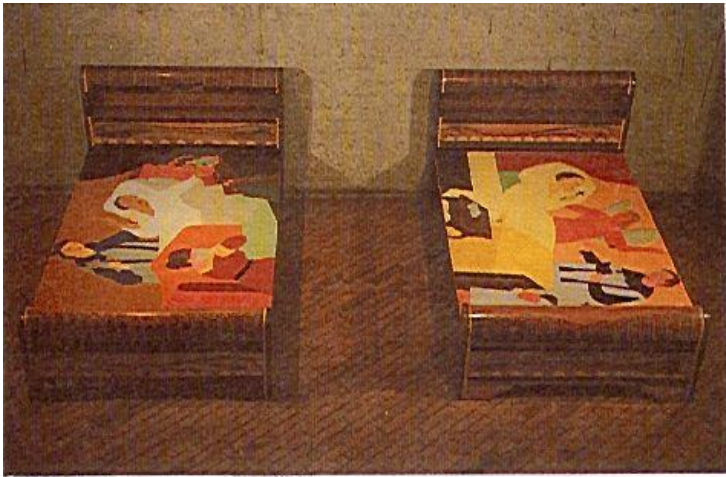


Fig. 30



Fig. 31



Fig. 32



Fig. 33



Fig. 34



Fig. 35

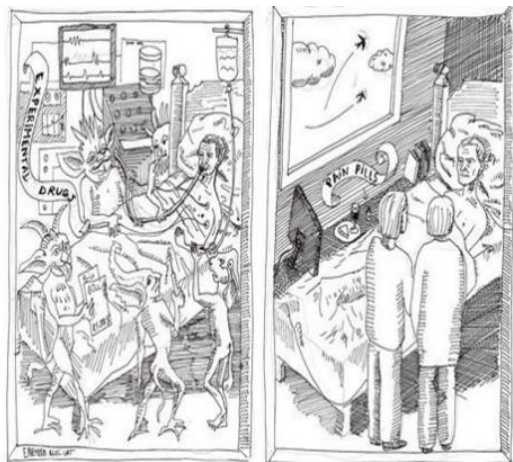


Fig. 36



Fig. 37