

Benemérita Universidad Autónoma
de Puebla



Escuela de Artes Plásticas y
Audiovisuales

Colegio de Artes Plásticas

Un estudio semiótico de la
representación de la Muerte en tres
pinturas novohispanas.

Octubre de 2020

Tesis presentada para obtener el
grado de: Licenciatura en Artes
Plásticas.

Presenta: Rafael Ángel Mendoza
García

Directora de Tesis: María Luisa Solís
Zepeda

Índice

Agradecimientos.....	3
Introducción	6
Capítulo I. Nuestro punto de vista teórico	14
1.1. La(s) semiótica(s) y el problema del sentido	14
1.2. La escuela francesa.....	16
1.3. La semiótica visual.....	24
1.4. Objeto de estudio y justificación	31
Capítulo II. El Triunfo de la Muerte (Casa del Deán, Puebla).	36
2.1. Descripción general de la obra.....	36
2.2. La espacialidad y la temporalidad. El camino como destino	40
2.3. Actores míticos y actores sociales.....	44
2.4. La Muerte como acción transformadora.....	57
2.5. Intertextualidad y enunciación. El saber humanista.	66
Capítulo III. <i>La Resurrección</i> (santuario de Atotonilco, Guanajuato).	88
3.1. Descripción general.....	88
3.2. Cromatismo y semisimbolismo	93
3.3. La espacialidad y la temporalidad. Entre este mundo y la otra vida.	100
3.4. Actores mundanos y actores divinos.....	106
3.5. Narratividad y relato bíblico.....	118
3.6. El juego de las miradas y el saber religioso.....	146

Capítulo IV. <i>Marcos evangelista</i> (ex convento de Santa Mónica, en Puebla).....	165
4.1. Descripción general de la obra.	165
4.2. Primer plano. El quehacer de Marcos.....	171
4.3. Segundo plano. Jesús y la promesa de resurrección	179
4.4. Tercer plano: La resurrección de los muertos	184
4.5. Narratividad entrelazada.	187
4.6. La complejidad y el saber doctrinal.	197
A manera de conclusión. La Muerte en la época novohispana.	207
Referencias bibliográficas.	221

Agradecimientos

No me importa arrepentirme de algo que he hecho.

Lo que sí me molesta es arrepentirme de algo que no he llegado a hacer.

-Poppy Z. Brite.

Si bien la travesía de la presente investigación fue larga, también fue significativa en distintos sentidos. Significativa para mi persona, gracias al rico crecimiento académico y profesional, gracias también a que ha forjado en mí una persona más completa y mucho más curiosa. En suma, la creación de esta tesis me ha ido creando a mí. Pero, en gran medida, ha sido también significativa para las personas a mi alrededor que me acompañaron en este proceso con su interés, compañía y comprensión. A ellos les debo lo que ahora soy y lo que he puesto en perspectiva a futuro.

A mis padres, por ser el fundamento y soporte de mi vida, por guiarme y apoyarme: a Gabriel Guerrero Irigoyen, por enseñarme la ética del trabajo y hacerme ver que el esfuerzo te dará recompensas, así como por responder inmediatamente a toda necesidad que mi vida y mis estudios requirieran, a Maura Esther García Crisanto, por hacerme un hombre responsable que quiera siempre mejorar sus actos, por estar noches completas estudiando conmigo, por tomar las decisiones correctas para mi vida y apoyarme en las que a la larga yo tomé por cuenta propia.

A mi esposo Erick Ramírez Téllez, por darme esa perspectiva única de la vida, plena de compañía, apoyo, amor incondicional, por su espera y paciencia durante este tiempo.

Gracias a mi hermanita, María Guadalupe Mendoza García, por complementarme tanto gracias a las risas y las riñas. A mis abuelitos Ángel Eusebio García Hernández por su

seriedad, ahora ausente, así como por su don artístico que transmitió en mí, a Flor Crisanto García, por su cariño, apoyo y ternura desde y por siempre, a Gabriel Guerrero Durán, por las sorpresas en sus visitas y las anécdotas que me reveló.

Doy gracias a todos los profesores que me forjaron con rigor y exigencia. Un muy especial agradecimiento a Sergio Rojas, Enrique Mirón, Alejandra Torreblanca, José Rangel, Héctor Pérez, Ofelia Reyes, Alejandra Platas, Marco Calderón, Adriana Rivera, Sergio Abarca, Gerardo Brito, José Lazcarro, Benito Chilián, Daniel Herrera, Cristina Rangel, Sheng- Li Chilián, May Zindel y Alberto Carrillo.

A esos compañeros estudiantes que hasta hoy día persisten: gracias Thania Andrade, Rubén Cuautle, Itzel Barbán, Maria Elena Guarneros, Vanesa Ladino, Leslie Jaramillo, Josefina Pérez, Josué Cossio, Rubí Olmos, Lorena Pérez, Ivette Martínez, Yera Espinoza, Alexis Martínez, Juan Carlos Vivaldo. Muy especialmente a Luis Roberto Robles Medrano, por ser ese gran amigo y compañero, cuyas fotografías y ediciones ilustran el presente trabajo.

Finalizo agradeciendo al espacio, no sólo físico, que me preparó para la realización de esta tesis, por forjarme en la semiótica, en el estudio y la búsqueda del sentido, por abrir el panorama de una vida académica con la que me siento feliz e identificado: gracias al Seminario y al Programa de Semiótica y Estudios de la Significación de la BUAP, a todas las personas que en él me han instruido tanto y que han escuchado mis dudas, gracias Raúl Dorra, María Isabel Filinich, Blanca Rodríguez, Lourdes Torres, Dominique Bertolotti, César González, Raymundo Mier. A los Doctores Luisa Ruíz Moreno y Víctor Alejandro Ruíz Ramírez, por sus comentarios y observaciones que me guiaron tanto en la mejora de esta

tesis. A Verónica Estay Stange y Denis Bertrand, gracias por su escucha atenta y sus observaciones en el avance parcial de esta investigación, así como por plantearme pertinentes cuestiones que irán más allá de las páginas que aquí se escriben. Le agradezco infinitamente a Massimo Leone por ser lector de este trabajo y por las observaciones y comentarios que a partir de eso hemos podido intercambiar, así como la humildad y carisma que tuvo para lo mismo.

Por último, agradezco a la persona que me ha guiado a través de todo este proceso y me escuchó tantas veces como hizo falta. Profesora María Luisa Solís Zepeda, gracias por mostrarme el mundo de la semiótica, la exigencia requerida por esta disciplina, por hacerme parte del SeS en todo lo posible, por ser mi directora de tesis. Espero haber sido un poco de lo que esperaba de mí, le aseguro que continuaré la guía que me dio y que mejoraré día a día con humildad y congruencia.

Gracias vida.

Un estudio semiótico de la representación de la Muerte en tres pinturas novohispanas.

La vida y la muerte se separan de continuo en la tumba.

- ARAS¹

Introducción

La presente investigación es un estudio semiótico de la imagen de la Muerte en tres pinturas novohispanas, las cuales son *El triunfo de la Muerte* (mural ubicado en la Casa del

¹Ami Ronnberg nombra al Archive for Research in Archetypal Symbolism (Archivo para la investigación en Simbolismo Arquetípico) como el “autor” global del Libro de los símbolos de la editorial TASCHEN (Martín, 7).

Deán, en la ciudad de Puebla), una pintura al óleo que hemos denominado *La resurrección* (ubicada en la Capilla del Santo Sepulcro en el Santuario de Jesús Nazareno, en Atotonilco, Guanajuato) y una segunda pintura al óleo que denominamos *Marcos evangelista* (dicha pintura es parte del acervo del Museo de Arte Religioso Ex Convento de Santa Mónica, en la ciudad de Puebla). La propuesta es que dichas pinturas muestran tres distintas significaciones de la muerte (como triunfo, como castigo y como promesa de resurrección respectivamente), las cuales suman en conjunto una concepción de la muerte que implica dos aspectos de la sociedad novohispana: la vida civil y la vida religiosa. Con esta propuesta se pretende indagar, por medio de un análisis semiótico, las significaciones convencionales dadas en una cultura y sociedad específicas, analizando por tanto los aspectos propios de la obra de arte (específicamente la influencia de textos escritos y de la iconografía).

Existen diversos textos que se han tomado como antecedentes, debido a que tratan sobre la concepción social de la muerte, tal como *El hombre y la muerte* de Edgar Morin; específicamente sobre la representación de la muerte en las artes se abordó *Historia de la Fealdad* de Umberto Eco, en el capítulo “El triunfo de la muerte” y el libro *Reina y Soberana. Una historia sobre la muerte en el México del siglo XVIII*, de Alberto Soto Cortés, cuyo texto habla de la muerte como función social en la Nueva España, estudiando temas que van desde la concepción y fusión ideológica que ésta tuvo en el ámbito religioso y social, hasta los temas de las instituciones y las expresiones artísticas. Esto nos permite comprender que la Muerte es un tema tan extenso que es el tema de distintas obras de variada manifestación. El conjunto de obras del presente análisis lo demuestra, al poseer cada

pintura una representación específica de la muerte que, en conjunto, permiten llegar a una aproximación de la concepción novohispana de la misma.

El objetivo general partió de estudiar una teoría general (la semiótica de la escuela francesa) para analizar tres pinturas específicas y con los resultados obtenidos indagar si el simbolismo y metodología de análisis se pueden aplicar a otras pinturas similares. La investigación busca de manera directa entender el simbolismo de la muerte en tres significaciones de una época específica (la novohispana) de una zona geográfica dada (el centro de la Nueva España) y de cómo la pintura, que es una de las artes plásticas, es crucial para representar y entender visualmente, en el contexto social dado, dichos significados.

El estudio realizado utiliza la metodología de la semiótica francesa, la cual propone que los discursos o textos² que crea el humano para expresarse (incluida, por tanto, la pintura) se pueden analizar a través de distintos niveles o estratos, comenzando por lo más superficial y evidente (en el caso de la pintura, son los elementos tales como la composición y ubicación de elementos sobre la superficie pictórica, las figuras y el uso de luz, sombra y color), dirigiéndose hacia lo más profundo (que son elementos tales como el espacio, tiempo, actores y acciones representados), hasta llegar a un núcleo o sustento de la significación³. Sin embargo, esta escuela semiótica también declara que dichos textos⁴

² Entendemos el discurso como un proceso de significación, mientras que el texto se entiende como una cadena de signos concatenada (Greimas y Courtés 1982:126, 409). Sobre estos y los demás términos de este apartado con notas al pie profundizaremos a lo largo de la presente tesis.

³ El estudio, entonces, es realizado por medio de distintos “estratos”. A grandes rasgos la teoría semiótica greimasiana propone dos: el plano de la expresión y el plano del contenido, este último consta a su vez de nivel discursivo y nivel narrativo. Dichos estratos serán explicados en los capítulos posteriores.

existen en una sociedad y son, entonces, parte de la comunicación social, por lo que hay sujetos específicos que crean los textos y otros que los interpretan, función denominada enunciación⁵, además de que para su creación los textos pueden estar influenciados por otros creados previamente, proceso denominado intertextualidad (Greimas y Courtés, 1982, 228; 1991:146)⁶.

Después del análisis individual de cada pintura, se dará una propuesta de correlación entre ellas, no como una historia de principio-fin sino como un tejido o trama para poder indagar acerca de lo que la muerte representa en la sociedad novohispana.

De esta manera, los objetivos particulares implican el obtener una mayor comprensión en el estudio de los antecedentes de la semiótica y ampliar los estudios sobre la semiótica estructural, entender la significación en cada una de las pinturas por medio de

⁴Sobre la textualidad en la pintura podemos adelantar que una pintura posee una superficie con formas y figuras plásticas organizadas de cierta manera, es decir, la pintura también es una cadena de signos y por lo tanto es un texto significativo (Greimas, 1994, 34).

⁵La enunciación es una relación que pone en juego un *yo* que apela a un *tú* por medio de un enunciado (Filinich, 1998, 9). La pintura es tomada entonces como un enunciado que muestra la perspectiva de un *yo*, dirigida a la inteligibilidad de un *tú*, pero simultáneo, pues muestra todos sus elementos a la vez (Filinich, 1998, 63), además de que involucra la noción de “punto de vista” del observador como una “búsqueda de sentido” en la pintura misma (Fontanille, 1993, 43). Este término, sus funciones y propiedades será abordado en un apartado específico para cada una de las pinturas analizadas en esta investigación.

⁶La intertextualidad es un proceso muy amplio y complejo, abordado por distintos autores, pues conlleva aspectos como la trascendencia del texto, su resemantización y la diversidad de los soportes o la manifestaciones en las que este puede existir, por lo que al igual que el tema de la enunciación será tratada de manera específica para cada pintura.

la teoría semiótica, profundizar el conocimiento de iconografía y la relación entre textos escritos y artes plásticas, indagar acerca de cómo el mismo símbolo mantiene variantes de sentido en cuanto a la escena en que se le representa, cómo esto permite un anclaje que trasciende no solo en el espacio, sino en el tiempo y mantiene tres propuestas de significación de la Muerte a lo largo de la época novohispana que llegan, de manera aproximada, hasta nuestros días.

Ya que el análisis teórico es con base en tres pinturas, podemos dividir en dos grandes aspectos las disciplinas a las que se recurre en la investigación: en primer lugar, en el área de las artes plásticas, tenemos las disciplinas de la teoría del color y de los materiales plásticos, es decir, las técnicas y materiales del soporte físico y el uso del cromatismo en ellas. En segundo lugar y de manera más general, recurriremos a distintas disciplinas humanísticas: debido a que el análisis es semiótico en su totalidad, es necesario acudir a la iconografía, la historia del arte novohispano, la sociología del arte y los escritos humanistas y religiosos.

En el primer capítulo tenemos un establecimiento teórico sobre la teoría semiótica, su definición, su función como herramienta de análisis y como disciplina humanista, sus antecedentes y las escuelas o vertientes existentes; explicamos los postulados principales de la semiótica estructural o francesa, que es la utilizada en la presente investigación, continuamos con una breve explicación de la metodología de la semiótica de lo visual, para finalizar con una descripción del objeto de estudio y la justificación de su análisis por medio de la semiótica de la escuela francesa. A lo largo de los capítulos siguientes, sin embargo, retomamos y profundizamos en algunos aspectos mencionados en este primer capítulo.

El segundo capítulo corresponde al primer análisis, que es el de la obra *El Triunfo de la Muerte*, mural ubicado en la Casa del Deán, en la ciudad de Puebla. En éste comenzamos, al igual que en los otros dos análisis, con una descripción visual general de la obra y su contexto social (es decir, dimensiones, materiales, aspecto histórico, entre otros). Procedemos a analizar el espacio representado en la obra, la temporalidad y los actores, realizando un estudio iconográfico pertinente en estos tres aspectos. Continuamos con la narratividad, lo que permite identificar sujetos en busca de objetos de valor y engranar las acciones representadas en la obra como parte de una historia⁷. Finalizamos este apartado con los aspectos de la enunciación, es decir, indagamos acerca del sujeto que construye el mensaje en la obra y el sujeto que lo interpreta; y la intertextualidad, que consta en primera instancia de la relación entre el mural y el poema original en el que se basa: *Triunfos*, de Francesco Petrarca, en segunda instancia se mencionan otras obras plásticas basadas en dicho. De esta pintura se constata que la Muerte representa un hecho y que, sumado a su ubicación en una casa particular, aporta una concepción civil y laica sobre la Muerte en la época novohispana.

En el tercer capítulo se analiza una pintura que hemos denominado *La resurrección*, que forma parte de un conjunto de obras en una capilla del Santuario de Jesús Nazareno, localizado en Atotonilco, Guanajuato. Después de la descripción general de la obra, procedemos (por primera y única ocasión en esta investigación, debido a las características de la obra estudiada) con un apartado que aborda el semisimbolismo, el cual nos permite

⁷En el momento pertinente se explicará el uso de este término, que implica los acontecimientos o hechos narrados (Filinich, 1997, 31).

un método de lectura de la obra que se da gracias a contrastes evidentes en la misma (en este caso, por ejemplo, entre la luminosidad y la oscuridad), contraste que tiene por tanto una significación dentro de la obra misma. Después de eso se aborda el nivel discursivo, es decir, espacio, temporalidad y actores, por lo que se acude nuevamente a la iconografía; en el caso de esta pintura, podemos apreciar que parecen existir dos espacios y dos temporalidades que se superponen uno al otro. A diferencia del capítulo anterior, el apartado de narratividad se analiza a la par de la intertextualidad, debido a que para poder comprender las acciones mostradas en la obra, es decir, la historia, hay que acudir a los textos en que se basa: en este caso ya que se observa una escena de la resurrección de Jesús, se acuden a fragmentos específicos de los evangelios bíblicos y del Génesis. Continuamos con el apartado de la enunciación, en éste se profundizan en el mecanismo del desembrague (que es el paso de la enunciación al enunciado) y los tipos de enunciatario (es decir, del público que observa la obra), debido a que algunos actores de esta pintura parecen ver hacia “fuera” de ella. El último segmento consta de un vistazo al pasaje del *Quo vadis*, debido a la iconografía similar que existe entre las representaciones de dicho pasaje y la de la presente obra. Llegamos a que la significación de la Muerte en esta obra es una concepción del castigo en la concepción de la religión católica.

El cuarto capítulo consta del análisis de un óleo que es parte del acervo del Museo de arte religioso Ex-convento de Santa Mónica y que se ha denominado *Marcos evangelista*. A diferencia de las dos pinturas previas, la obra se ha dividido en tres planos (debido a la superficie que abarca sobre el formato de la obra y a la perspectiva que cada uno de estos planos muestra). Después de la descripción general, se analiza el primer plano, el cual

consta de Marcos evangelista escribiendo dentro de un recinto, acompañado de un león alado; el siguiente segmento es el análisis del segundo plano, que muestra otra escena de Jesús resucitado, acompañado de la Muerte, la serpiente y el Leviatán; el cuarto corresponde al tercer plano, que muestra una playa con Jesús entre las nubes y un grupo de personas descarnadas a medio enterrar, es decir, se observa el día del juicio final. En cada uno de estos segmentos se analiza el espacio, temporalidad, actores, iconografía, narratividad e intertextualidad pertinente, pues después se procede a un apartado general de narratividad e intertextualidad, en donde se explica cómo estos tres planos tienen una relación no tan evidentemente, debido a que son alusiones a distintos pasajes bíblicos, es aquí donde explicamos también los cambios iconográficos realizados por el artista, pues la obra tiene la firma de Pascual Pérez, quien se basó en unos grabados flamencos de Johannes Wierix para realizar una serie pictórica completa de evangelistas. Terminamos con un apartado sobre enunciación, donde además de hablar del desembrague, también se hace mención de las distintas formas que un enunciador puede tomar y por tanto, de los re-embragues que pueden ocurrir en obras como ésta; se hace, además, la alusión a que la obra no es para un público popular, debido al tipo de intertextualidad existente en la obra, por lo que abordamos también aspectos sobre los altos mandos de la iglesia en la época novohispana y algunas características de la evangelización. En esta última pintura, la Muerte tiene de nueva cuenta una significación en el ámbito religioso, pero con una concepción de la promesa de resurrección.

Capítulo I. Nuestro punto de vista teórico.

1.1. La(s) semiótica(s) y el problema del sentido.

La semiótica es una disciplina teórica⁸ que estudia la significación de las expresiones humanas, a partir de las cuales el sentido es aprehendido (Latella, 1985:17). Dichas expresiones, llamadas discursos, existen siempre en una sociedad y una cultura

⁸ Tomemos, para este escrito, el término de *ciencia* como los conjuntos de conocimientos que abarcan lo exacto-matemático y lo natural-biológico, es decir, de *leyes universales* y el término *disciplina* como los conjuntos de conocimientos que abarcan lo social-humano, es decir, cuyas *reglas generales* fungen en determinado contexto social y evoluciona conforme a su grupo lo hace.

determinadas, es ésta característica social la que les da una intención comunicativa (Ibíd., 1985:11), es decir, las expresiones humanas contienen una significación que los seres humanos emiten y perciben, o mejor dicho, crean y aprehenden. La semiótica entonces, además de ser un enfoque teórico, es también una herramienta de análisis de las condiciones que tiene el sentido para ser creado o aprehendido (Ibíd., 1985:17).

Existen tres grandes vertientes de la semiótica: una es la propuesta por Charles Sanders Peirce, otra es la propuesta por Algirdas Julius Greimas, conocida también como semiótica estructural o francesa y la última es la propuesta por Iuri Lotman. Para el presente trabajo tomaremos la línea de la escuela francesa y en algunos puntos tomaremos parte de la línea de Lotman.

Explicaremos brevemente la línea de Peirce y de Lotman. Charles Sanders Peirce (1839 – 1914) fue un filósofo y estudioso de la lógica de las ciencias que, al tener este objetivo de encontrar o definir el conjunto de reglas que rigen aspectos tan generales, definió una disciplina que aún hoy día estudia los sistemas de signos, relativos a una inteligencia científica en ellos, por lo cual mantienen un ligamento con la lingüística, la comunicación y la psicología (Guiraud, 1995: 8). Dicha disciplina se acuña hoy en día con el término de semiología, del griego *semeîon*, signo y *logos*, estudio o razón, es decir, la disciplina que estudia y reglamenta los sistemas de signos.

Iuri Lotman generó su trabajo en la escuela de Tartú, de Estonia, en Rusia, el cual no retoma lo previo a la significación del proceso creador, sino a lo sucesivo y su efecto social. Surge como un trabajo interdisciplinario, conjuntando la teoría sociológica y de la cultura y su precepto es que los signos se relacionan y desarrollan sólo en determinado grupo socio-

cultural que funge como una burbuja (González, 1986:102) y para cuya “capa” que le rodea se dio el término de semiosfera, puesto que al sacar estos signos de dicha burbuja y se aplican a otra, salvo en determinados casos, dejan de funcionar.

1.2. La escuela francesa

Los antecedentes de esta línea semiótica están dados a partir de cuatro disciplinas: la antropología, la literatura, la lógica y la lingüística. Respecto a la antropología, fue Claude Lévi-Strauss, quien intenta “un inventario de los reductos mentales” para “toda experiencia humana” (Costilla, 2010, 296); Lévi-Strauss, como etnólogo, estudió los mitos desde el enfoque antropológico y encontró que a partir de la sensibilidad, el ser humano codifica los datos provenientes de su naturaleza y su entorno, provocándole tanto una operación intelectual, es decir, un “orden” de pensar (que derivó en el lenguaje), como un “orden” de vivir, esto último como necesidad de mantener la continuidad de dicho “orden” de pensar (Íbid., 298). Así, hay un encadenamiento en los trazos distintivos de organización tanto cognoscitiva, en el hecho del mito, como de organización social, en el acto del rito, teniendo entonces una secuencia o lógica a partir de trazos distintivos (Dorra, et. Al., 2017: 7), por lo que la estructura de los mitos permite que sean interpretados como tales sin importar la cultura que los observara, clasificando tanto los hechos como el lenguaje a partir de signos (Costilla, 2010:297,298).

Otro antecedente lo tenemos en el campo de la literatura con Vladimir Propp, quien “buscaba las leyes que gobiernan la estructura de los cuentos populares” y de cierta manera lo logra, al identificar algunos elementos primarios pero constantes en los cuentos, que son relatos propios del género narrativo literario. Dichas constantes se convertirán en los elementos constitutivos, los cuales denotan las funciones no cambiantes de cualquiera de los personajes a lo largo de la trama, sin importar del cuento del que se tratara, articulando una serie de organizaciones “más abstractas y más profundas” en la organización de los discursos literarios (Dorra, 2017:7).

Pasemos por último al antecedente en el área de la lingüística. Si bien Peirce destaca la función lógica del signo, fue su contemporáneo Ferdinand de Saussure (1857-1926) quien destacó su función social (Guiraud, 1995: 8), es decir, los sistemas de signos, sus reglas y relaciones en el seno de la vida social, comenzando a darle importancia al término de enunciado como un mensaje que transmite y comunica ideas. El signo lingüístico, desde esta perspectiva, es una “entidad psíquica de dos caras”, las cuáles son el concepto y la imagen acústica (definida como una huella psíquica de representación), términos sustituidos por los de significado y significante (Saussure, 1945, 91).

Así, Saussure propone que otros sistemas de signos, tales como los ritos o el alfabeto de los sordomudos, podrían estudiarse bajo una disciplina a la que denomina semiología⁹,

⁹ Los términos *semiótica* y *semiología* se mantuvieron en lucha por definir las disciplinas que estudiarían. En un principio, *semiótica* era la disciplina ideada por Peirce y desarrollada en Norteamérica, mientras que *semiología* fue determinada por Saussure, con desarrollo en Europa (Guiraud, 1995:8 y Casetti, 1980: 23). Es precisamente Francesco Casetti quien explica que el conflicto termina, con el término *semiótica* asumido

gracias a su carácter social (Saussure, 1945: 44). Apunta también que las lenguas naturales están basadas en una serie de relaciones (Arrivé, 2014:62) que integran a los signos lingüísticos por medio de principios generales que les permiten un orden y una combinación que dan lugar a un proceso de comunicación (Beristáin, 2006, 480).

Cuando la lingüística prefiere establecerse de forma independiente (del psicologismo, por ejemplo), otras áreas de las disciplinas sociales buscan lo mismo y por ello tiene su turno la semiótica, ya que tendría también su independencia del área lingüística (Latella, 1985:18), esto debido a que los estudios hechos hasta el momento tenían su base en hechos verbales existentes y los componentes básicos de dichos estudios existían a partir de ellos. Era necesario ahora buscar un modelo “universal” que diera a entender cómo se genera el proceso de significación previa la manifestación, dirigiéndose a la significación del proceso creador.

Por otro lado, teniendo el concepto de que el signo lingüístico es la unidad del lenguaje, lo es entonces de la comunicación, es decir, todo acto humano tiene una significación. Sin embargo, Greimas realiza una clasificación de los signos y la manera de percibirlos a partir de los cinco sentidos, especificando tres de ellos: de orden visual, de orden auditivo y de orden táctil, por lo señala que dicha clasificación podría considerarse

“como término de conjunto y “neutro” (...), se ocupa de signos, de sistemas sgnicos, de procesos comunicativos, de funcionamientos lingüísticos, etc. (...) *un+ “campo de maniobra” (...) que coincide con el *lenguaje* “ (Casetti, 1980:23). Dicho intercambio de los términos surgió a partir de la década de 1960, cuando por ejemplo, Umberto Eco en 1968 indica que “la semiótica estudia todos los fenómenos culturales como si fueran sistemas de signos (...) es decir, fenómenos de comunicación” (Casetti, 1980:89).

como “no lingüística” (Greimas, 1971: 16). Así, a mediados del siglo XX surge una escuela semiótica que pasa de estudiar los discursos verbales a los no verbales y de una dimensión de acciones y hechos (pragmática) a una de manipulaciones, interpretaciones y persuasiones, estos estudios se dan dentro de la semiótica estructural o de la escuela de París, creada por Algirdas Julius Greimas (1917 – 1992) (Latella, 1985:39).

Retomaremos brevemente los estudios de Levi-Strauss y de Propp para comprender su influencia en la teoría de Greimas. Tenemos que ambos teóricos (uno analizando el mito del lado antropológico, otro analizando el cuento del lado literario), buscaban las estructuras base y constantes de la organización de los discursos, aún previo a la cultura en que existiesen o de la temática que desarrollarán. Gracias a la unión de ambas ramas, ahora, en la teoría semiótica, identificamos que en los discursos se habla de la existencia de personajes o sujetos, que realizan la búsqueda de una meta llamada objeto de valor, para lo cual el sujeto puede o no tener una preparación, llamada competencia modal, así como una serie de ayudas u oposiciones (tales como el enemigo o traidor), los cuales se llaman adyuvantes y oponentes respectivamente. La necesidad que tiene este sujeto por obtener el objeto de valor está dado por determinados deseos, tanto propios como inspirados por algo superior a ellos y genera una serie de luchas o tensiones (Greimas, 1987:270). Como podemos notar, existen algunos términos en la semiótica que dan cuenta de las acciones comunicativas del ser humano, similar al modelo de comunicación de Roman Jakobson; sin embargo, el modelo que propone la semiótica no mostraría una mera transmisión de un mensaje en determinado código, de emisor a receptor (Guiraud, 1995:11), sino que el mensaje podría provenir de diversos emisores hacia diversos receptores y tanto su emisión

como su decodificación se basaría en este deseo o cualificación previa, es decir, en una capacidad o competencia modal; todo este proceso será conocido como un esquema narrativo (Latella, 1985:18), el cual no funcionaría sólo para el género literario de la narrativa, sino para cualquier tipo de discurso humano. Lo que importaría ahora no serían los personajes, sino las acciones y transformaciones que realizan a lo largo del discurso, organizándolo y concatenándolo, derivando en un término denominado narratividad (Greimas y Courtés, 1982:271).

Estos nuevos términos aplicados a la teoría semiótica servirán como un lenguaje para hablar de sí misma, le darán un carácter neutro por ser un discurso que habla sobre los estudios del discurso. Dicha terminología se llama metalenguaje (Latella, 1985:23).

Es por esto que la semiótica francesa, además, tendrá también un carácter de proyecto científico (Ibíd., 1985:18), es decir, una disciplina dinámica que dará importancia y vitalidad a campos y áreas nuevas, en las que haya una búsqueda de significación y sentido, se mantendrá en evolución, complementándose de forma necesaria a los hechos comunicativos del ser humano; como indica el propio Greimas: “la semiótica no es una ciencia cuyo desarrollo haya terminado, sino un proyecto científico, *...+ un proceso histórico” (Brodén, 2015 : 206).

Como se explicó en cuanto al esquema narrativo, de diversos emisores (llamados destinadores) surgen discursos hacia varios receptores (llamados destinatarios). Es aquí donde la propuesta de Greimas toma su validez, por dar lugar al estudio de objetos significantes independientes de la lingüística, abordando el análisis de semióticas no verbales, entre ellas las visuales e incluso yendo más allá, hacia los actores e interrelaciones

de la vida de determinada sociedad y la cultura (en lo que se llama formas de vida¹⁰). La semiótica abarca así un campo de estudio que “cubre las lenguas, el discurso y la sociedad” (Brodén, 2015:207).

El proceso de emisión de mensajes tiene detrás de sí tanto el sentido de lo que se enuncia, como una intención para enunciar. Este proceso de creación no es gratuito ni al azar, sino que le permite encajar como acto comunicativo socialmente, pues emite parte de lo que los destinatarios quieren dar a entender o quieren que hagan los destinatarios (Latella, 1985:32). Es por tanto, entendible que la razón en la lógica de sistemas de signos y sus reglas de función social tengan que “aliarse” con la pasión de destinatarios y destinatarios. No son aparatos de radio, sino que interpretan según sus propias competencias modales, vivencias, experiencias, sentimientos, etc. y el mensaje del enunciado puede entonces trastocarse por otros elementos. Por lo tanto, ningún escritor escribe sin querer que lo lean, ningún pintor pinta sin la intención de que lo vean, puesto que al ver la obra, lo ven indirectamente a él. Esto es lo que llamaremos el creador observado.

Para realizar el análisis de un elemento, objeto, hecho, etc. a partir de la semiótica estructural, el proceso deberá segmentar aquello que se estudia (llamado *corpus*¹¹), para

¹⁰ Raymundo Mier señala que una forma de vida va más allá de los objetos y los hechos, llegando a las condiciones intrínsecas del actuar humano que le permite relacionar y expresar los hechos (Mier, 1999: 18). Estas formas de vida existen en los textos, pues se hacen notar en ellos, por lo que se pueden estudiar de manera diacrónica, es decir, en el presente podemos estudiar una forma de vida pasada gracias a los textos que produjo dicha sociedad.

poder estudiarlo en distintos niveles, siguiendo lo que dice Jaques Fontanille en *Prácticas semióticas*: “(...) cada uno de esos niveles convertido en “contenidos de significación” se articula respectivamente en estructuras (...)” (2014:29); esto es, que el corpus se dividirá en diferentes niveles o estratos, cada uno con características y efectos en común, así como por un grado de significación, para ir desglosando poco a poco todos los niveles que, en suma, aportarán la significación total del estudio. A esta metodología de estudio se le llama recorrido generativo (Floch, 1993:141), la cual procederemos a explicar a continuación.

Una metáfora del proceso del recorrido generativo es, por ejemplo, el pan de mil hojas, donde hay diversas capas, algunas más delgadas que otras, pero que a pesar de eso pueden fusionarse o mezclarse; otra es el de una cebolla, la cual posee varias capas y tenemos que ir quitándolas una a una para ir de lo externo a lo interno y así encontrar un núcleo de significación; por último, tomaremos en cuenta la metáfora del témpano de hielo: hay una parte superficial, externa, que “flota” y se deja ver por nosotros, pero bajo de esta punta superficial hay una algo oculto que no se nota a primera vista. Esto quiere decir, que las capas o niveles de significación que iremos retirando y analizando, irán aumentando el entramado de complejidad hasta llegar a esa parte oculta de sí y por oculta no queremos decir inventada o inexistente. Serán entonces dos los grandes niveles a estudiar: el plano de la expresión y el plano del contenido¹².

¹¹ Corpus, para el *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje* de Greimas y Courtés, es un enunciado o grupo de enunciado que es propio y propenso para un análisis semiótico. (Op. Cit., 92).

¹² L. Hjelmslev designa al significante de Saussure plano de la expresión, relacionado por presuposición con el significado saussuriano, que denomina plano del contenido. (Greimas y Courtés, 1982:170).

Si realizamos una analogía, esta “punta” superficial del témpano de hielo la podemos relacionar, en el análisis semiótico de un discurso (ya sea un escrito, un ritual o una pintura) con el plano de la expresión, es decir, un plano que envuelve y “transporta” un significado (Greimas y Courtés,1982:170), por lo que este plano nos muestra el nivel más superficial y externo, es decir, la plasmación de lo material, la forma de la expresión que nos permite percibir un objeto a través de los sentidos, por lo cual es un universo sensible o sensorial (ya sea táctil, visual, auditivo, etcétera) (González, 1986:120).

El plano del contenido es el segundo nivel a analizar. Así como el significado se encuentra cubierto o manifestado por el significante en la teoría de Saussure, el plano del contenido se encuentra dentro (término mejor adoptado que “detrás de” o incluso “después de”) del plano de la expresión. Es un universo donde se encuentra lo inmanente, esto es, aquello dotado de estructuras tanto superficiales como profundas de significación, o dicho de otra forma, es aquello que le da sentido a lo que se presenta en el plano de la expresión (Dorra, et. Al, 2017:18).

Este plano también se divide en dos niveles para su análisis: el nivel discursivo y el nivel narrativo. En el primero de ellos se analiza a un grupo de actores (entes semióticos que son los intérpretes de la trama narrativa y que realizan acciones¹³) en una determinada temporalidad (una ubicación en el tiempo) y un espacio (es decir, se encuentran en

¹³ En el *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, encontramos que el término *actor* sustituye al de “personaje” por ser más general, manifestando una unidad que se individualiza y se caracteriza por la habilidad de “actuar”, es decir, realizar acciones (Op.cit, 27).

determinado “escenario”), los cuales muestran una figuratividad y el tema del discurso. (González, 1986, 149).

En segundo lugar, en el nivel narrativo, se encuentran las estructuras superficiales y las estructuras profundas. En las primeras es donde ocurren las acciones que los actantes realizan para obtener un objeto de valor, lo cual quiere decir que aquí se estudian los pasos que los actantes realizan y las adquisiciones- conjunciones y separaciones-disyunciones con dichos objetos de valor. En las segundas, es decir las estructuras profundas, se encuentra el núcleo de significación. En este último punto, se “cristalizan”, salen a flote, las relaciones lógicas que esquematizan el nivel más profundo que un objeto semiótico tiene, aquello que, al haber atravesado todos los niveles de análisis y estudio, permite encontrar las unidades mínimas de significación que nuestro corpus arroja (Latella, 1985:24).

1.3. La semiótica visual

Luisa Ruíz Moreno dice: “(...) las funciones de visibilidad (...) deben ser asumidas más que por una semiótica de lo visible, por una teoría de la mirada.” (Ruíz, 2005:11) y nos explica con estas líneas la necesidad de situar una semiótica de lo visual en función del sujeto que observa, que ve. La semiótica de lo visual viene de un problema de especificidad teórica, en que se decía que la iconicidad, para Peirce por ejemplo, funciona para reconocer imitaciones de la realidad (Greimas y Courtés, 1982:211).

Cuando César González dice “Vemos nosotros, no nuestros ojos” (op. Cit., 8) nos da a entender que una persona con salud y funciones fisiológicas completas y comunes tiene la misma habilidad que otras miles de personas más; sin embargo, la comprensión de aquello que se le presente ante el sentido de la vista variará en cuanto a la cultura, experiencias, sentimientos, humor, contexto socio-económico, etc. Por lo tanto, no basta con que el iris y córnea realicen la función de la vista, sino que es necesario que la mente comprenda, con respecto a todo un bagaje previo de conocimientos y maneras de sentir, aquello que se observa.

Teniendo esto como supuesto, el humano no se encuentra frente a hechos en su presencia total, sino ante una conceptualización, una idea y esta idea es solo una abstracción de lo que la vista ha percibido, por lo tanto, la experiencia humana será un medio de conocimiento que permitirá manejar un lenguaje propio con elementos tales como signos y símbolos.

Ya que el estudio de los sistemas de signos en la vida social es aquello de lo que se encarga la semiótica, el estudio de los sistemas de signos visuales deberá tener su rama de estudio, dando lugar a la semiótica de lo visual. La semiótica de lo visual tratará entonces también, de una serie de actantes en su tiempo y espacio, con su respectivo programa narrativo, pero a diferencia de la semiótica lingüística, por ejemplo, la de lo visual nos va a presentar un relato simultáneo, es decir, una sola parte de la historia, un momento

congelado de su realidad (Filinich, 1998: 63)¹⁴. Y a pesar de ello, aún contará con todos los elementos del plano de la expresión y del contenido.

Ahora bien, el signo visual abstrae, vuelve artificial o conceptualiza el mundo real o natural, pero para el estudio de los signos visuales tenemos dos ramas de la semiótica: la semiótica plástica y la semiótica pictórica, que en conjunto conforman la semiótica de la pintura.

La primera trata de las formas y categorías visuales, entrando en juego líneas y colores (Ibíd., 1991:192). Greimas comenta que, además del "decir" del artista (que tiene que ver con la representación y la figuratividad, aspectos que mencionaremos más adelante) hay también un "hacer" del artista que provoca estudiar los trazos hechos sobre la superficie de la obra (1994, 27), los cuales producen efectos de sentido y se encuentran organizados en "unidades propiamente plásticas (...) portadoras de significaciones", por lo cual es necesario considerar que la obra está delimitada en un formato que lo clausura y requiere de una manera de "leer" lo que en ella se representa, proponiendo una rejilla topológica que conciba ejes y conjuntos de los trazos, remitiéndonos a la idea de categorías topológicas. Ahora bien, estos conjuntos de elementos representados se pueden clasificar de dos maneras: lo aislante y lo que integrador. Lo aislante se refiere a líneas y contornos,

¹⁴ María Isabel Filinich indica que el relato es el discurso narrativo o texto en sí que da cuenta a su vez de dos niveles: la narración, acto por el que el narrador se dirige al narratario (Filinich la denomina enunciación ficcional) y la historia, la cual consta de "los acontecimientos que configuran el contenido del discurso" (Filinich, 1997, 31). Así, analógicamente, la pintura sería el relato, mientras que los hechos que se representan en ella conforman la historia.

reuniéndolos bajo el concepto de categorías eidéticas, mientras que lo integrador se refiere a “superficies plenas”, es decir, áreas con características aproximadamente unificadas en cuanto al color e iluminación, las cuales corresponden a las categorías cromáticas (Greimas, 1994, 31). Toda esta integración nos permite comprender dos aspectos: uno, que la superficie pintada posee una organización, más allá de lo que representa, en cuanto al tratamiento plástico, dos, que esta relación no puede comprenderse de manera pura e ingenua, pues el público de la obra debe poseer un referente cultural y, en gran medida, se basa en aprehensiones intuitivas del mismo (1994, 28, 34).

Por otro lado, el proyecto de la semiótica pictórica se centra en el desarrollo que las artes plásticas tienen intrínsecamente, es decir, por el aspecto independiente de la sustancia representada y más por lo que necesita para la forma del soporte (Ibíd., 1991:191), podríamos decir entonces, que entran en juego el formato, los materiales, la técnica e impronta del artista (que es una huella visual a partir del uso de brochas, espátulas, goteos, etcétera, que muestra la lucha de la mano contra la materia, adoptando diversos estilos o corrientes históricas de la producción visual).

Comenzamos por explicar los elementos que el recorrido generativo analiza en la semiótica de lo visual. El estudio del plano de la expresión de un texto visual constará de dos niveles: el primero es la descripción del objeto soporte, es decir el formato, los materiales, sus características físicas, palpables, seguido del estudio de los elementos pictóricos, tales como la técnica o la forma de plasmación (acorde a un estilo, temática, periodo histórico, etcétera). En el segundo nivel se encuentran los elementos plásticos

clasificados en las llamadas categorías¹⁵ plásticas, divididas en categorías topológicas, eidéticas y cromáticas (Calabrese, 2012:101).

En el plano de la expresión, por tanto, se puede estudiar también la materialidad, la cual es importante notar puesto que la materia aporta no sólo el soporte o medio con el que el objeto está hecho, sino que también provoca y acentúa ciertos rasgos que los sentidos reciben y conducen a una experiencia de encuentro estético (Ruíz, 2012:6), en otras palabras, la materia también significa (Fontanille, 2014:34).

En cuanto a las categorías plásticas, la primera de ellas es la categoría topológica, la cual apunta al espacio “dentro” de la imagen, es decir, a las zonas, tamaños y direcciones que la imagen muestra (Thürlemann, 2004:29)¹⁶; seguimos con la categoría eidética, que es la que delimita espacios y por tanto dan cierta consistencia a los contornos y delimitaciones, dando lugar a estudiar las figuras y sus componentes (Greimas y Courtés, 1991:82); por último, tenemos la categoría cromática, que es aquella en que se estudia la luz en diferentes etapas: comienza con la luminosidad (que es la cantidad de luces y sombras que varían de acuerdo a distintos rangos o grados, teniendo entonces lo iluminado, o algo que

¹⁵Entendemos como categorías al “conjunto de elementos fundamentales de la teoría semiótica” (Greimas y Courtés,1982:51), esto es, como elementos unidos por características en común y que para efectos de un análisis, darán un aporte propio al estudio general.

¹⁶De hecho, Thürlemann habla de la doble lectura que ocurre gracias al análisis de la categoría topológica: por un lado, se puede comprender aquello representado en una pintura (un paisaje por ejemplo) y a su vez, cada elemento pintado ocupa un lugar sobre la superficie del soporte de la pintura (por ejemplo, al centro, en la zona superior, a la derecha, etcétera, del soporte de la pintura). Ambas lecturas se superponen, dando lugar a notas como “el árbol se encuentra al centro, el ave en la zona superior derecha” (Op.cit, 30).

se deja ver, que se hace presente; el brillo, que es algo que resplandece, exagera en su presencia; la atenuación, que indica algo agotándose o apagándose; y la cesía¹⁷ o transparencia, que indica algo que se deja ver pero no en su totalidad, dando pie a una gran variedad de significados, desde la seducción y lo sensual, hasta lo divino y lo puro), se sigue de las texturas visuales y finaliza con el cromatismo para estudiar la simbología de los colores, revestidos ya de los elementos anteriores mencionados, que están además divididos en graduables, para los colores con saturación y luminosidad y no graduables para los tonos (Ruíz, 2012:8).

Aunque la luz tiene significación, en cuanto a su relación con la oscuridad, el color no significa por sí solo dentro de la disciplina semiótica. Hay además ciertas obras que tienen colores opuestos, conformando funciones y sistemas semisimbólicos. Así, el análisis previo de lo eidético y lo topológico, además de los colores adyacentes, que permiten comprender la significación de los elementos en conjunto.

Hay que recordar que en el plano del contenido un primer nivel de análisis es el nivel discursivo, donde se estudia la figuratividad. Ya que el discurso visual es una configuración y una representación, esta debe estar regida por un código gracias al cual pueda ser “leída”, por lo que debe además poseer unidades que lo permitan. Estas unidades-figuras tendrían

¹⁷ “Cesía”, como término, fue propuesto por César Jannello en 1984 y refiere a situaciones visuales que no se engloban en un cromatismo común o general, tales como lo transparente y lo traslucido. Sin embargo, él también refiere a aspectos como lo mate, el brillo y el reflejo, por lo que un estudio más profundo lo realiza José Luis Caivano, (Caivano, 1990:82). Dicha profundización deriva en que, en 2005, Caivano define a la cesía como el conjunto de las distintas percepciones que la luz y sus efectos provocan (Op. Cit., 124).

una correspondencia con algo del mundo natural más que una semejanza con ellas (Greimas, 1994, 19), por ende, en la superficie de una pintura hay figuras visuales que se entienden como signos-objeto en correspondencia con el mundo gracias a una lectura figurativa (Greimas, 1994, 24). Sin embargo, la figuratividad puede encontrarse en distintos gradientes, como abstracción que complica el proceso de reconocimiento, o como exceso (denominado iconización), que podría entenderse como una persuasión o una retórica de la imagen que permite reconocer, de manera inteligible, el mundo (Greimas, 1994, 23, 25).

Gracias al estudio de lo que el plano de la expresión arroja podemos entender y distinguir la figuratividad de un objeto carácter visual e identificar si los elementos que lo constituyen son figurales, figurativos o icónicos. Las figuras figurales son abstractas, de poca descripción de lo presentado, es término sustituto de *no figurativo* (Greimas y Courtés, 1991:113), las figurativas muestran suficiente información para atinar a decir de que se trata, pues es una figura con determinado tema (Greimas y Courtés, 1991:115), las icónicas son descriptivas con mayor profundidad y detalle, lo icónico será entonces, según Greimas, afirmar una relación con determinada realidad (Op. Cit., 1982:212).

Si estudiamos a Ambrosio Javier Luna Reyes podemos dar la idea de que una pintura explica cómo la sociedad concebía algo existente en ella, pues él señala que la ilusión “se trata de un estado pasional permanente, una inclinación a esa realización diferida pero prometedora de las ilusiones” (2005:105), más aún cuando habla de discursos que tematizan las ilusiones, señalando a las perceptivas y las artísticas, respectivamente:

(...) la percepción ha llegado a ser considerada como una visión particular de la existencia adaptativa a sus entornos vitales por parte del ser humano (...) Cómo una obra de arte crea, con sus recursos específicos, la ilusión de realidad; o bien, es capaz de producir en su receptor ilusiones estéticas de gran intensidad. Además, las artes retoman de las tradiciones culturales, imágenes simbólicas, mitológicas y alegóricas y las dotan de una gran riqueza figurativa. (Op.cit, 93).

Esto nos lleva a que en efecto, la obra de arte se mantiene como una ilusión que pasó de lo inmanente a lo manifestado en determinada realidad sociocultural, debido a la aprehensión de la significación por parte de los observadores (que va desde lo manifestado hacia lo inmanente). En otras palabras, las sociedades tienen, a través de diversas ilusiones perceptivas, una manera de concebir la memoria cotidiana así como de interpretar al ser humano sobre sí como individuo, sobre otros y sobre su entorno; y estas concepciones le permiten, a su vez, generar nuevos tipos de ilusiones, en este caso artísticas, provocando que el sujeto esté “integrado a un sistema de creencias que interpreta como la realidad, sus experiencias concretas se integran sin conflicto alguno a su cosmología” (Ibíd, 2005:91).

1.4. Objeto de estudio y justificación

Hemos conformado, a partir de tres pinturas de la época novohispana, el corpus de trabajo para la presente investigación. Las tres pinturas muestran representaciones de la muerte, por lo tanto, tenemos en estas pinturas la explicación de cómo la sociedad novohispana

concebía a la muerte. La época novohispana la podemos comprender durante los tres siglos que se dio a cabo la colonización del imperio español en el territorio americano, entre 1518 y 1810 (cuando se inicia el movimiento de Independencia) y geográficamente lo comprendemos en zonas que previamente fueron asentamientos mesoamericanos, en el centro y sureste del actual país de México. De acuerdo a Irving A. Leonard:

Fue una época tranquila, relativamente, en la que el proceso de hibridación, de absorción cultural y crecimiento psicológico formó la matriz cuya marca es aún reconocible en los elementos humanos de la Hispanoamérica de hoy (1974:12).

Sin embargo y aquello que la presente investigación propone, es que ninguna de las tres pinturas tiene la misma representación de la muerte, sino que son tres representaciones diferentes; por ende, la sociedad novohispana tenía tres concepciones sociales de la muerte, más aún, las tres se encuentran relacionadas, es decir, enlazadas y propensas en conjunto a un análisis semiótico. Además, dichas concepciones de la muerte no desaparecieron ni quedaron estancadas en el periodo novohispano sino que existe un “goteo”, una herencia de lo inmanente que permanece para cada cultura en diversos temas de su concepción social, provocando que aún hoy día, en la zona de lo que fue la colonia novohispana, México mantiene parte de estas tres concepciones de la muerte.

El proceso de análisis que va de lo material hacia el núcleo profundo de significación, es un proceso de estudio o de aprehensión de significación: se parte de algo ya manifestado, para ir desglosando sus partes superficiales hacia lo más profundo, es decir,

adentrándose en lo inmanente y esta forma de estudiar el recorrido facilita el encontrar el nivel narrativo y el núcleo (nos permite comprender cómo esas manchas de material en estos colores, con estas figuras y este trabajo de luz nos da la ilusión figurativa de ciertos personajes, en determinado lugar y momento, realizando determinadas acciones con determinados objetos); por lo cual, la aprehensión es una labor tanto del estudioso o investigador, como del espectador.

Sin embargo, si estudiamos el recorrido generativo en forma opuesta, el último nivel mencionado tiene dentro de sí un núcleo de significación, una interioridad que intenta definir un “qué” (que es la estructura profunda), seguido del cuestionamiento de “cómo” se presentará, (respondiendo con la serie de acciones en la estructura superficial). Luego tenemos un nivel en el cual se define cómo se presenta este núcleo (en lo discursivo) y se termina con la manifestación material con que la veremos presente (en el plano sensorial de la expresión). Al proponer el análisis comenzando por el “chispazo” o interioridad, al que se le va recubriendo con diversas capas, encontramos un proceso de creación, cuyo producto final contendrá una significación.

Todo esto nos da a entender que una imagen visual, una pintura por ejemplo, no es sólo una obra realizada con determinado material, sino que, como ya se explicó, al ser una creación humana tiene una intencionalidad: partió de una interioridad hacia una manifestación y crea procesos de semiósis¹⁸ desde su elaboración hasta su apreciación. Su significación corresponde entonces a una determinada realidad, por lo que su núcleo de

¹⁸ En todo momento se comparten y reciben significaciones entre humanos, dicho proceso es conocido como semiósis (Greimás y Courtés, 1982, 364).

significación está ligado a un determinado contexto social. En otras palabras, una pintura de determinada época, explica cómo la sociedad comprendía lo que la pintura representa. Y la disciplina semiótica, específicamente la metodología de la escuela de París, con el uso del análisis estructural y la suma sucesiva de capas de significación, permite el análisis objetivo de la pintura como hecho significante, desde la estructura externa de impronta y materialidad hasta la identificación de un núcleo temático interno, que le permite ligarla a otros hechos significantes de núcleo similar, que en este caso son las concepciones de la muerte, dándoles un “orden” o, en términos semióticos, una narratividad.

Pasaremos ahora a describir las tres pinturas propias de esta investigación, catalogadas como *a*, *b* y *c* para definir el orden de los análisis de este trabajo.

La pintura *a* es un mural ubicado en la ciudad de Puebla, en la llamada Casa del Deán, que data de entre 1580 y 1590. Forma parte de un conjunto de otros cinco murales que representan el poema de *Los Triunfos* de Francesco Petrarca, finalizados estos en 1374. El mural en el que nos centraremos será el que representa a *El Triunfo de la Muerte* y su importancia en que es una pintura hecha en una construcción civil, por lo que nos da una vista a la mentalidad humanista heredada de la Baja Edad Media y el Renacimiento, pero ejecutado con una visión aplicada a la sociedad novohispana. En este caso, tenemos la concepción de la Muerte como un hecho biológico y social.

La pintura *b* es un óleo ubicado en el santuario de Jesús Nazareno, en Atotonilco, Guanajuato. Si bien no tiene un autor definido, aquellos a los que se les atribuye vivieron entre la segunda mitad del siglo XVII y la primera mitad del siglo XVIII. Es una pintura con iconografía religiosa, ubicada en una construcción con el mismo fin y muestra una escena

de la Resurrección de Jesús, con una iconografía de dicha escena, asimilable también con la escena bíblica del *Quo Vadis* y su importancia radica en que Jesús resucitado se encuentra pisando una cadena, en cuyos extremos están, atados por el cuello, un demonio y un esqueleto, símbolos del mal y la muerte respectivamente. En este caso, la pintura representa el triunfo de Jesús sobre la Muerte, ya que la Muerte es el castigo heredado por haber cometido el pecado original.

La pintura c data de finales del s. XVII y principios del s. XVIII, es un óleo autoría de Pascual Pérez, basado en los grabados del flamenco Johannes Wierix como grabador, Martín de Vos como inventor y Pieter Baltens como impresor. Forma parte del acervo del museo ex-convento de Santa Mónica, en la ciudad de Puebla y muestra tres escenas: al evangelista Marcos en el lado izquierdo, la resurrección de Jesús en el lado derecho inferior, rodeado de símbolos como el Leviatán, la serpiente del pecado, la esfera del mundo y el esqueleto de la muerte, la última escena, en la zona derecha superior, muestra nuevamente a Jesús resucitado en los cielos, mientras que en la tierra hay una playa, de cuya arena salen personas que se están encarnando, es decir, están resucitando y en donde aparece nuevamente la Muerte, pero ahora observando al espectador. En este último caso, la Muerte se concibe como una promesa de resurrección, de nueva vida, pero mostrada a un público especializado que comprende las distintas escenas y su relación con el texto bíblico. Esto hace notar que hay una unión narrativa entre estas tres pintura que nos permite aproximarnos a una totalidad de la concepción de la Muerte propia de una sociedad novohispana que, como mencionó Irving Leonard en la cita previa, se mantiene reconocible en ciertos elementos de nuestra sociedad hasta hoy día.

Capítulo II. El Triunfo de la Muerte (Casa del Deán, Puebla).¹⁹

*El hilo, como el tiempo, se estira. Todo lo que es regido por
el tiempo está sujeto a cambios y, por tanto, al destino.*

-ARAS

2.1. Descripción general de la obra.

La primer obra que se estudiará ha sido denominada *El Triunfo de la Muerte*, se encuentra en la Casa del Deán en la ciudad de Puebla y forma parte de una serie de murales basados

¹⁹Todas las fotografías de este capítulo fueron realizadas para este trabajo por Luis Roberto Robles Medrano, en febrero de 2020.

en el poema de *Los Triunfos* de Francesco Petrarca, escritos entre 1348 y 1374 (Capelli, 2003: 25, 18). La obra se encuentra en la pared Este de la segunda habitación de la planta alta, al lado izquierdo del marco de la entrada y la casa perteneció al Deán Tomás de la Plaza. Data de finales del siglo XVI y el muro en que se encuentra mide 6 metros de base por 3 de altura aproximadamente, incluyendo la puerta y la cenefa. De acuerdo con distintas fuentes, la obra es un temple²⁰ sobre muro llamado “de caridad”, pues en su mayoría estaba hecho de cantera negra y gris, además de algunos otros materiales como tepetate y calera, a la usanza renacentista italiana (Arellano, 1996, 22), con un aplanado de cal en la superficie, que combina el uso de técnicas renacentistas y prehispánicas²¹ y no

²⁰ Alfonso Arellano indica que pudo observar un corte transversal del mural de las Sibilas y no se notaba pintura absorbida por el aplanado de cal que recubre el muro, por lo que es probable que se realizaran los oscurecimientos por medio de veladuras o capas de distintas transparencias (Ibíd., 1996, 33). Efraín Castro Morales, en *Profecía y Triunfo* indica también un posible uso de veladuras, pero que en el color negro quizá se utilizó la técnica del fresco (Op.cit, 2013: 35). En julio de 2020, el Instituto Nacional de Antropología e Historia emitió un boletín en que se menciona al temple como la técnica utilizada para estos murales (INAH, 2020).

²¹ Existen diferentes técnicas de temple, pero todas consisten en utilizar el huevo como aglutinante del pigmento en polvo, es una técnica milenaria utilizada desde la época de los egipcios y que continuó hasta finales de la Edad Media. De manera similar, sin embargo, podemos generalizar que el fresco consiste en repellar el muro con materiales magros como el yeso y la cal a los que, antes de fraguar, se les aplicaba el pigmento o pintura (de ahí que se denomine *fresco*), esta técnica fue muy popular en el Renacimiento europeo; con esta técnica, el pigmento se “insertaba” en la pared fresca, permitiendo que a pesar del desgaste y el paso del tiempo, las capas que no eran superficiales aún mantuvieran la pintura (Cennini, 1988:113, 223). Por tanto, en la zona de la Nueva España fue común utilizar estas técnicas combinadas con las

tiene un autor definido. Además, es de notar que la pintura no tiene fuertes referencias de iconografía²² religiosa, por lo que nos podemos atrever a decir que es una pintura civil²³.



Figura 1. *El triunfo de la muerte*, fotografía de Luis Roberto Robles Medrano, 2020.

Reproducida con permiso del autor.

prehispánicas, en que también había repellados para pinturas en fresco y las técnicas del temple utilizaban además aglutinantes como savia de plantas o baba de nopal.

²² A lo largo de esta tesis se hace referencia a la iconografía en el sentido que Erwin Panofsky le atribuye: como una disciplina de análisis de las imágenes artísticas que da cuenta de los temas y conceptos de una obra, representados mediante ciertos objetos y acciones en diferentes condiciones y etapas históricas, que en combinación pueden ser comprendidos por el observador gracias que este posee una familiaridad con dichos temas, es decir, pueden ser interpretados por él gracias a su contexto histórico, social y cultural (Panofsky, 1972, 16, 25).

²³ Se ha optado por el término *civil*, ya que se refiere a lo “Sociable, urbano, cortés, político y de prendas propias de Ciudadano” (sic.; Diccionario de Autoridades, 1729 t2), es decir, el mural se encuentra en una casa privada urbana, por lo que es una construcción civil al igual que la pintura.

De acuerdo con lo ya mencionado en el capítulo uno, lo primero que hay que abordar en el análisis de la obra es una descripción general. Se puede observar a grandes rasgos una escena de campo, con una villa en la lejanía (en la zona superior derecha) y en primer plano un triunfo, en este caso de la Muerte, que se caracteriza por tener un carruaje tirado por dos bestias de carga, similares a bueyes blancos. El carruaje tiene una tarima con tres mujeres de vestimenta abundante en tonos pálidos alrededor de un madero con hilaza, la primera de ellas está arrodillada y tiene vestimenta azul, una de lado izquierdo con vestimenta anaranjada y túnica blanca está a punto de cortar el hilo con unas largas tijeras y la mujer del lado derecho y vestimenta rosa sostiene y tensa dicho hilo. En la zona central aparece un ente que podemos clasificar como un ser descarnado, ya que se nota esquelético con algunos rasgos de musculatura en tonos grises y con una túnica moviéndose al viento. Porta además el atributo de una guadaña delgada y afilada, levantándola por enfrente suyo y posa un pie en la atadura de los bueyes y otro sobre el andamio con las mujeres. Bajo del carruaje se encuentran distintos personajes, que se podrían identificar como de diferentes clases sociales (personas comunes, un rey, un sacerdote, un niño y una mujer con un bebé). La obra además, está enmarcada por motivos de vegetación y seres como sátiros, querubines, aves y serpientes (propios del México prehispánico), sin embargo, estos motivos artísticos no son parte sustancial del análisis, ya que no pertenecen propiamente a la escena principal.

2.2. La espacialidad y la temporalidad. El camino como destino.

Como se ha explicado previamente respecto a la semiótica estructural y el uso del recorrido generativo para abordar el análisis de los objetos significantes, se requiere analizar por etapas o capas que corresponden a una estructura de significación específica. La obra del presente capítulo será abordada a partir del nivel discursivo, es decir, aquél que presenta la puesta en escena del evento representado. Dicho nivel consta de espacio, temporalidad, actores, figuras y temas, los cuáles dan estructura a los discursos y narraciones; procederemos ahora con el análisis del espacio.

Si volvemos a *Imagen y Sentido* de César González, se explica que el espacio es necesario para poner en escena una “presencia transformadora” que “construye” un mundo de objetos (Op. Cit, 149). Volviendo al *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, el espacio es una construcción llena y por tanto sin continuidad o, en otras palabras, no se construye dentro del texto sino que ya está dado; los sujetos son consumidores del espacio, pero también productores, derivando en diversos aspectos o variaciones del espacio, como lo pueden ser el geométrico, el psicofisiológico, el geográfico o el sociocultural (Op.cit., 153).

Se dirá entonces que los actores, espacio y temporalidad determinan un encuadre, un marco donde saldrán a escena las acciones de la narratividad (término que se abordará más adelante). Si para efectos de la presente investigación se debe comenzar localizando la dimensión del espacio, entonces hay que responder ¿dónde ocurre la escena?, más aún, ¿cuál es el límite espacial?

Se propone la existencia de dos planos, uno lejano o secundario y uno cercano o primero, en este último se propone también una división en dos segmentos, los cuales se explicarán más adelante.

En el segundo plano se observa una zona rural, con mucha naturaleza y algunas pocas construcciones, lo que nos da la idea de estar en las afueras de una villa o pueblo. Además, en el primer plano, hay un camino que lleva a dicha villa y en él transita un carruaje.

Desde la perspectiva de la iconografía, el camino es una guía, ya que siempre asegura un destino, aunque no siempre se tenga certeza de cuál es (Martin, 2010:454), por otro lado, la ciudad (o en nuestro caso, la villa), es una delimitación entre lo civilizado interno y lo salvaje del exterior, además de que al ser una construcción geométrica, siempre refiere al ser humano, diferenciándolo del ser divino (Íbid.:614). La torre da la imagen de la vigía en las alturas, e intenta unir la tierra con el cielo, por lo que denota cierta jerarquía y aislamiento, también existen como foco de crecimiento, alrededor del cual se crean las ciudades (Ibíd.: 622). La cruz, por otro lado, indica la potencia de lo ambivalente, lo que une y separa, o la división y elección de los caminos, por lo que es muy utilizada como señalamiento de extrema potencia, donde incluso “los mortales pueden contactar con *les invisibles*” (Íbid. 2010, 710). Todo esto nos indica que este segundo plano simboliza un destino, así como un lugar de crecimiento, de cierta importancia y seguridad.

Podemos decir con esto que estamos frente a una representación frecuente de la pintura de paisaje²⁴. No hay algún aspecto extraño y este escenario puede aplicar a muchos lugares o villas, es decir, el espacio corresponde a *este mundo* y por lo tanto, a *esta vida*.

Sin embargo, al analizar más profundamente el primer plano, es decir el carruaje en el camino, se nota que a diferencia de la villa o la naturaleza, el carruaje no corresponde “totalmente” a dicho espacio, puesto que consta solo de una plataforma con algunos actores que saltan a la vista en él. *Un* carruaje sí corresponde al pueblo, pero *este* carruaje con *estos* actores no. Cuando ocurren situaciones así en un análisis semiótico, en que alguno de los elementos desencaja de un hecho ordinario o común, se dice que hay signos *pregnantes*, pues están *preñados* de una alta carga de significación (Greimas y Courtés; 1991: 196).

Por tanto, tenemos dos espacios conviviendo en una sola pintura: uno que corresponde a *este mundo* y *esta vida* y uno que correspondería a *otro mundo* con *otra vida*.

El dar una ubicación temporal permite entender cómo se segmentan o dividen los hechos ocurridos en determinada narración, organizándolos en una “historia” (González, 1986:149). Si bien en una historia verbal (como el cuento y la novela) los hechos se van explicando de manera progresiva, en una pintura (que es propia del lenguaje visual) tenemos un momento congelado de dicha historia (ver supra) y será necesario entonces comprender las sucesiones temporales previas y futuras del mismo. Como indican Greimás

²⁴A grandes rasgos, la pintura de paisaje, de acuerdo al *Tratado de pintura* de Da Vinci, parte de una línea de horizonte, sobre la que se asignan elementos comunes de naturaleza terrestre (González, 2010:311-346,339).

y Courtés, esta organización de los eventos en determinadas temporalidades permitirán así, instaurar una mirada (un observador) y un discurrir (un orden) de la historia (1982:405).

Omar Calabrese aclara la representación de la temporalidad en pintura como un proceso histórico que buscó “afinarse” a lo largo de los años: debido a que las acciones del mundo se dan por los objetos o cuerpos en movimiento, este se puede “descomponer” en estados individuales o posiciones, cada una de ellas en congruencia con las posiciones de otros objetos que, en suma, implican el movimiento. De esta manera, las posiciones muestran tensión y, a la vez, un “punto” o puntualidad en la historia, el cual porta lo que Calabrese llama una memoria (es decir, un antecedente de dicha posición) y una promesa (o consecuente de la posición), entendiendo entonces que las figuras en una pintura existen en un instante temporal, un punto cronológico entre lo que acaba de ocurrir y lo que está por ocurrir (Calabrese, 1999, 70).

Como ya se ha hecho el estudio de un primer elemento (el espacio), corresponde ahora el estudio de su par, que es la temporalidad. Entonces, se debe responder ¿cuándo ocurre la escena?

Y es de pensar que, si tenemos un primer elemento de *este mundo* para el espacio, tengamos a su vez un *este tiempo* para la temporalidad. La pintura por completo, muestra una escena a luz de día y debido a la naturaleza verde en toda la vegetación, asumimos que es una época del año dada entre primavera o verano. En un aspecto histórico, la villa no es una construcción moderna, por lo que se infiere que corresponde a una época pasada, previa al siglo XIX por lo menos.

Dicha temporalidad corresponde así con la espacialidad, pero entonces, ¿qué ocurre con el carruaje y sus actores en el camino, que no corresponden a *este mundo* ni a *esta vida*? Una escena con dos espacialidades ¿tendrá dos temporalidades? Por ahora diremos analógicamente que el carruaje y sus pasajeros corresponden a *otro mundo* y por lo tanto, a *otra vida*. Para ahondar en su explicación se abordará el siguiente aspecto del nivel discursivo.

2.3. Actores míticos y actores sociales.

El nivel discursivo consta de actores, a diferencia del nivel narrativo que consta de actantes; por ahora, nos centraremos en la definición y las funciones de los actores. El actor es un sujeto que puede realizar actos, es decir, actúa. Como el nivel discursivo es el nivel de “exploración”, habrá que responder entonces ¿quién/es actúa/n?

El actor es una unidad léxica en la semiótica y por tanto recibe una cantidad de contenidos que lo individualizan (Ibíd.,1982:27). Para esto requiere una apariencia determinada (es decir, un grado de figurativización) y una serie de rasgos que le dan identidad: tiene un nombre, un pasado y una manera de verse, pero al ir más allá, del actor también se puede identificar una manera de sentir, una manera de pensar y una manera de actuar. Encontramos entonces, que un actor puede tener uno o varios roles, es decir,

funciones (Ibíd, 1982:344) o que varios actores pueden tener un mismo objetivo²⁵), determinando entonces si hay actores colectivos o actores individuales. Así, los actores estarán necesariamente inscritos en un espacio y una temporalidad que les permita actuar, por lo que la pregunta propuesta anteriormente ¿quién/es actúa/n? podría hacerse aún más general en primer momento, proponiendo ¿quién/es es/son?

Se mencionó previamente, al analizar el espacio que representa la pintura, la propuesta de dos planos y tres segmentos: el carruaje, el camino y la villa. El segundo plano tiene en su parte superior cuatro aves de color negro sobrevolando el bosque y la villa, donde se encuentra ésta hay una serie de siluetas que podríamos entender como un conjunto de personas a contraluz, por lo que las aves y las personas en silueta se tomarán como un actor colectivo respectivamente. En el primer plano, un segmento será el carruaje y sus pasajeros, el otro segmento será la parte inferior de éste, puesto que sobre el camino hay otro actor colectivo: un grupo de personas atropelladas por el carruaje, todos inconscientes pero que a diferencia de las personas en la villa, los atropellados son diferenciables entre sí.

Por último, el segmento del carruaje consta de un actor colectivo en el lado derecho, que son los dos animales que tiran de él, otro actor colectivo en el lado izquierdo, que son

²⁵ En el primer caso, podemos ejemplificar cuando en un cuento un príncipe encuentra a una mendiga y decide volverla su esposa, así ella ha cambiado de rol, puesto que aunque su nombre o pasado permanecen, ha cambiado su forma de verse y de actuar; en cuanto a la segunda situación, podemos pensar en las marchas y manifestaciones públicas, en que todos tienen distintos nombres, apariencias y pasados, incluso desconocidos, pero siguen una misma manera de sentir, pensar y actuar.

las tres mujeres que están sobre la tarima; y un actor individual al centro, que podemos identificar como un cuerpo humano de pie, pero del que no podemos decir plenamente que sea una persona común.

Se abordará ahora la descripción de cada uno de los actores en el orden expuesto previamente. Para comenzar recordemos que la semiótica visual clasifica de tres maneras la figuratividad de las imágenes: figurales cuando los rasgos son insuficientes para relacionarlo con algún hecho u objeto del mundo, figurativos cuando existe una suficiencia de rasgos, en este caso visuales, que permiten la relación e interpretación con algún hecho del mundo conocido e icónicos, cuya descripción es aún mayor y cuyas características específicas permite la identificación de aquello observado, además, estas tres categorías pueden variar o incluso intercalarse entre sí en un solo objeto de estudio (Greimas y Courtés, 1991:113, 115; 1982:212).

Las siluetas en la villa cuentan con un grado muy bajo de figuratividad, pero aún así es posible identificar veintidós personas, a las que se les observan pies, cabeza, túnicas y brazos en algunos casos. No podemos constatar un nombre o un pasado de ellos, pero sí una forma de verse, que por las túnicas y cromatismo oscuro se puede entender que tienen un aspecto muy sobrio, por lo que esta forma uniforme de vestir nos hace pensar en un actor colectivo: todos parecen tener la misma apariencia. En cuanto a cómo actúan, sienten o piensan, primero hay que explicar ¿qué están haciendo?

Hay dos siluetas que se alejan del centro de la villa, mientras que otras dos se acercan a ella con una postura que da la idea de que están corriendo o aproximándose velozmente, para darse encuentro con un grupo de diecisiete personas, todos en fila y de

las cuales seis están cargando lo que parece ser una caja con parteaguas. Están dispuestos de manera tal que parecen dirigirse casi todos al mismo punto: al centro de la villa, donde hay una última silueta en soledad, frente a un área en el suelo del mismo color que las siluetas, por lo que podemos inferir que es una zona con tierra removida o excavada. Por tanto, las personas de la villa tienen no solo una apariencia similar, sino también en su actuar, demasiado sobrio, serio y comunal.

Con esta descripción podemos decir que las personas de la villa se encuentran realizando un entierro, pues quienes cargan la caja parecen llevar un ataúd, además de que se dirigen al centro de la villa, donde la silueta individual ya ha removido la tierra en que el ataúd entrará, que es frente a la construcción más alta: una torre bardeada, con dos cruces a los lados de su entrada.

Si volvemos al libro de Martin, el ataúd, a diferencia del féretro y del sarcófago, se describe como “cajas de madera oblongas, rectangulares”, cuya función es ser un “vehículo de tránsito” hacia el más allá, hacia el lugar a donde llegan los muertos, no sin olvidar que sirve para “atrapar” y dividir: deja el cuerpo, putrefacto, en la tierra, para que su descomposición no enferme ni asuste a los vivos y para que el alma no intente salir sin cuerpo, el libro incluso menciona:

(...) nos recuerda la finalidad ineluctable, el entierro, la pérdida y la ausencia; y, en descripciones más macabras, el ataque de los gusanos y los muertos que no descansan en paz. Pero, como sus precursores, también sugiere una contención de la vida” (Op. Cit., 756).

Esto nos lleva a pensar en el símbolo del entierro, el cuál “despierta de inmediato una intensa sensación de irreversibilidad”, pues “es la última parada de una existencia o encarnación particular”, el entierro nos ofrece, sin duda y sin regreso, la frontera entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos: “la vida y la muerte se funden y separan de continuo en la tumba”, es la entrega total por parte de los familiares a la tierra, a la putrefacción que permitirá después nueva vida (como los gusanos e insectos que se alimentan del cadáver) y de forma metafórica, habla de la nueva vida del muerto, es decir, de la resurrección (Ibíd., 754). Todo concuerda con lo descrito en el simbolismo del espacio: la villa como un destino señalado por un camino, especial e importante en el que se unen las ambivalencias (por el símbolo de la cruz y de la torre), en este caso, de la gente viva que entierra a alguien muerto.



Figura 2. *El triunfo de la muerte (detalle)*, fotografía de Luis Roberto Robles Medrano, 2020. Reproducida con permiso del autor.

Lo previamente dicho se complementa al analizar el siguiente actor colectivo, que son las aves, pues indican la ascendencia por el acto del vuelo, viven con “otras leyes” y vinculan el tránsito entre el cielo y la tierra, por lo que dan una idea muy generalizada del alma liberada; están dotadas de la orientación para emigrar y de la visión en la lejanía, más allá incluso que las construcciones más altas. Sin embargo, hay que destacar que el ave observa y conoce “todas las rutas físicas; pero no el camino simbólico, no la senda de la sabiduría” (Ibíd., 2010:754).

Todo esto nos indica que el espacio, temporalidad y actores de *este mundo* se anteponen en la frontera del *otro mundo*, como proceso de la vida hacia la muerte biológica y cuya simbología social indica un tránsito: la muerte no es un fin total, sino un nuevo comienzo en aquel *otro mundo*.



Figura 3. *El triunfo de la muerte (detalle)*, fotografía de Luis Roberto Robles

Medrano, 2020. Reproducida con permiso del autor.

Pasando ahora al segundo plano, denominado el *otro mundo*, el siguiente actor colectivo son los animales que tiran del carruaje, los cuales son dos cuadrúpedos de gran

tamaño y un contrastante color blanco. Por sus pezuñas, colas y cabezas cornadas se les puede asociar con bueyes o toros. ¿Por qué, entonces, podríamos considerarlos como actores de *otro mundo*? En primer lugar, por la función que desempeñan, en otros términos, para quiénes la desempeñan, tema que se abordará más adelante. Por otro lado, ellos mismos tienen rasgos que no son compatibles totalmente con la manera de verse de un buey de *este mundo*. Su cabeza afilada y los cuernos, cuyo crecimiento es de la parte superior hacia atrás y luego hacia abajo, es similar a la de las cabras, por lo que podríamos estar frente a un híbrido²⁶. Su manera de actuar es al unísono, aún más que las personas en la villa, ya que al tirar juntos del carruaje, tienen una marcha conjunta y dicha tarea les hace caminar por encima de un grupo de personas en el camino de forma pesada y fuerte.

El toro está asociado a la fuerza inherente, la energía almacenada y la solidez de su voluminoso cuerpo. Además, al ser el animal de labranza, prepara el camino sobre el que pisa para que crezca nueva vida. (Ibíd., 2010:308). Sin embargo, la cabra y específicamente sus cuernos, denotan el temperamento y la agilidad de la batalla incluso en terrenos difíciles, por lo que puede llegar a desdibujar la división entre lo salvaje y lo civilizado, por ejemplo, con la compulsión desatada y la virilidad (Ibíd., 2010:318), es decir, también son símbolo de la regeneración, por lo que podemos decir que este animal está preparando el

²⁶ Alfonso Arellano apunta también que el carnero simboliza el ataque sin dar marcha atrás pero que, sin embargo, en distintos grabados del *Triunfo de la Muerte* (de los que se hablará más adelante) se puede apreciar claramente que los animales son bóvidos (Arellano, 1996:76). No obstante, se aborda en el presente texto como si ambos animales fuesen una representación conjunta en la Casa del Deán.

terreno para generar nueva vida, labrando aquella que ya terminó, con un paso fuerte, pesado y firme, pero inevitable.

Pasamos entonces al actor colectivo de los atropellados. Su manera de actuar, de sentir y en parte, de verse, es lo que los vuelve un actor colectivo: se encuentran tirados sobre el camino, todos a ras de suelo, atropellados (excepto por una mujer en el extremo derecho) y todos además tienen una expresión angustiada, con los ojos cerrados y cierto pesar en su rostro. Sin embargo, es ahora su apariencia y por tanto, su rol, lo que los hace diferentes entre sí.



Figura 4. *El triunfo de la muerte (detalle)*, fotografía de Luis Roberto Robles Medrano, 2020. Reproducida con permiso del autor.

Hay dos hombres de edad media, uno del lado izquierdo y uno en el centro, que visten túnicas en color azul claro y tienen cabello rizado muy similar, a los que podríamos clasificar como cualquier hombre común, habitante de cualquier villa, bajo los bueyes hay

también una persona con cabello rizado y túnica azul pálido, pero que no podríamos considerar como un hombre por su tamaño, a lo que sólo podríamos identificar como un niño, también común de alguna villa. Bajo el carruaje hay, además, un hombre de cabello y bigote rubio, que le da un aire de masculinidad y madurez, su túnica dorada recuerda al color del brillo, de la luz y del resplandor, junto a él hay tirada una corona dorada; por cromatismo se entiende que la corona es de él y que él por lo tanto es un rey. Hay además un tercer hombre de edad joven y cabello castaño, pero su vestimenta es color negra y parece tener una posible capucha o gorro, lo cual nos remite a un hombre religioso, más relacionado con los agustinos, que visten un “hábito negro con cinturón negro y cogulla²⁷ grande para usarse en el coro” (Cabral, 1995:295).

En este segmento, el siguiente actor colectivo son las tres mujeres que se encuentran en la tarima del carruaje. De las mujeres podemos decir que su forma de sentir y actuar se podría definir como similar: tienen miradas de concentración en su tarea, permanecen absortas en ella como si fuese una labor de mucho respeto e incluso su forma de verse es similar más no idéntica. Podrían pasar por mujeres de cierta clase social, puesto que portan ropaje muy pesado, propias de las personas distinguidas en épocas antiguas. Una de las mujeres está arrodillada, tiene vestimenta azul y sostiene un madero vertical con una hilaza en la parte superior, a su izquierda hay una mujer con vestimenta anaranjada, calcetas negras y una túnica blanca sobre la cabeza, sosteniendo unas largas tijeras y en posición de estar por cortar la hilaza del madero, el cual es tensado por la mujer de la derecha, que tiene una vestimenta color rosa pálido. Se han definido entonces apariencias y

²⁷ Capucha con túnica o gorro.

tareas individuales, pero que funcionan solo en conjunto, ya que esta actividad de sostener hilos, tensarlos y cortarlos es una labor de hilanderas y tejedoras.

Por último, el único actor individual de la escena se encuentra en el centro de la obra y tiene toda la apariencia y partes generales de la anatomía humana: cabeza, extremidades y torso. Sin embargo, este cuerpo humano es de tonos grises, siendo la única zona en que se encuentra dicho color y se le pueden notar los huesos del cráneo, algunas costillas, pantorrillas y metacarpios (los huesos del pie). Tiene un pie en el carruaje y uno en la yunta, por lo que no solo está erguido, sino que pareciera dirigir el carruaje o tener una actitud bélica, como un guerrero; viste una túnica del mismo tono gris que rodea su torso y zona genital y que, a diferencia de las ropas de otros actores, se encuentra alzada, como si estuviera ondeada al viento; sostiene además un arma que acentúa su carácter bélico: una guadaña con el mango de color marrón y de hoja delgada que apunta a su cabeza, la cual es una herramienta que sirve para sesgar y cortar. Por tanto, su forma de sentir y de actuar es de grandeza, triunfante, de mandato y aunado a su apariencia grisácea y huesuda, se entiende que es un cuerpo humano sin vida, descarnado en proceso de putrefacción, un cadáver triunfante que al portar un arma, indica una actitud de guerra con la que se acerca a la aldea.

Si este ente no está vivo y es un cuerpo putrefacto, entonces es algo perteneciente a *lo muerto*. Ya se había comentado que el carruaje y sus actores pertenecían a *otro mundo* y por tanto a *otro tiempo de otra vida*, podemos inferir que el espacio y tiempo de *lo muerto* son aquella *otra vida* que se intercala con *esta vida*; así, el dirigente del carruaje es la Muerte.

Pasando al estudio iconográfico, esta representación específica de la muerte pertenece a Ankou, del folclore bretón, quién era encargado de recoger las almas de los muertos en un viejo carruaje portando una guadaña (Wilkinson, 2009:43). Por otro lado, las mujeres tejedoras en el carruaje, hacen referencia a las parcas de la mitología romana, que debían cortar el hilo de la vida: un hilo que “medía” el tiempo asignado para la vida de cada persona, que al ser cortado por ellas resultaba en su fallecimiento. Sin embargo, para hacer más profundo el estudio, encontramos que previamente a los romanos, en Grecia, las parcas tuvieron un antecedente conocido como las *moiras* (Ibíd.,2009:32). El hecho de que las mujeres representen a dichos seres mitológicos lo podemos reafirmar con el tipo de carruaje en que se transportan, pues Stefania Ratto indica que, en la antigua Grecia “(...) las cargas pesadas se transportaban en vehículos de cuatro ruedas, tirados por una yunta de bueyes.” (Ratto, 2008:229).



Figura 5. *El triunfo de la muerte (detalle)*, fotografía de Luis Roberto Robles Medrano, 2020. Reproducida con permiso del autor.

Hijas de Ananké y Zeus en algunas versiones (Wilkinson, 2009:25), del Erebo y la Noche en otras (Garibay, 1964:251), tenían una labor respecto a la vida completa de cada ser humano: Cloto era la hilandera y se encarga del presente de las personas, Láquesis era quién distribuye el hilo y se encarga del futuro; mientras que la última, Átropos, era la indomable y tenía la tarea de cortar el hilo y encargarse del pasado (Ibíd.:251; Wilkinson, 2009:17,32,165). Así, cada *moira* tenía una tarea en el *tejido* y supervisaba una etapa en la vida de los seres humanos, por lo que ellas serían las tejedoras del destino, de las relaciones de los humanos, de sus acciones y sus acontecimientos.

Logramos entonces, identificar el nombre de los actores del *otro mundo* o el mundo de la Muerte: Cloto es la mujer del centro que sostiene el carrete, Láquesis es la mujer de rosa que tensa el hilo y Átropos, la “indomable”, es la de vestimenta anaranjada y que está por cortar el hilo, mientras que el dirigente es la Muerte.

Y esto tiene mucho sentido, ya que el hilo, *filum* en latín, denota la simpleza de la línea como “filamentos mismos del ser”, así como la orientación, “la fuerza del destino y la reverberación” y su simpleza puede engrandecerse: al unísono crean las fuertes cuerdas, en enredo crean el nudo y con el entramado crean la tela y lo entrelazado, que sugieren “el círculo de la vida, el apoyo místico”, el libro de los símbolos de Martin señala también, además de lo ya dicho, que “las míticas parcas y nornas hilan, miden y cortan la hebra de cada vida” (Op. Cit., 516).

El tejido es una labor que no cualquiera aprendía, ya que implica entrelazar de forma perpendicular hilos, por lo que simboliza la unión de opuestos, tales como espacio y tiempo, visible e invisible, masculino y femenino, entre otros. Los hilos enlazados en el carrete

remiten al ritmo cíclico que la naturaleza designa (Ibíd., 2010:456); tejer por lo tanto significa crear, en este caso sería crear el destino de los humanos, hasta que alguno de los hilos se cortaba para dar paso a un nuevo tejido. Las *moiras*, Láquesis en específico, es la que lo permite utilizando las tijeras, “una herramienta hiriente, de castración y violencia” cuya tarea es ejercida con un propósito concreto gracias a “dos hojas afiladas, capaces de abrirse y cerrarse, [que] sugieren las fauces de la muerte (...), sugieren que la propia vida consciente es vulnerable a un simple corte” (Ibíd, 2010:528).



Figura 6. *El triunfo de la muerte (detalle)*, fotografía de Luis Roberto Robles Medrano, 2020. Reproducida con permiso del autor.

El paso de la Muerte, en actitud guerrera, con las *moiras* como su ejército, avanza sobre el terreno que las bestias de carga ya prepararon: han aplastado sin detenimiento pero sin falta todo lo que podría engendrar nueva vida, a los hombres comunes, a los niños, a los clérigos e incluso a los reyes, soberanos de las ciudades y de los vivos, que a pesar de

tener la corona que los relaciona con el cielo, el sol y el vuelo (Ibíd., 2010: 470), no les quita la facultad de haber sido de ser en un futuro atropellados: incluso la mujer, que es la dadora de vida (Delemeau, 2012:381) y su producto, el recién nacido, sufrirán este destino también.

2.4. La Muerte como acción transformadora.

Comenzaremos el presente apartado indicando que se ha hecho el análisis del nivel discursivo y se comenzará con el análisis del nivel narrativo. Además, retomaremos una aclaración hecha en el primer capítulo sobre la semiótica visual: la imagen en la pintura es parte de una historia y una historia es una sucesión temporal de acciones (Greimas y Courtés, 1982:340). La pintura, como discurso no verbal sino visual, permite captar un todo simultáneo, pues los elementos se presentan en conjunto, por ello, más que una progresión de hechos (como una novela o un filme cinematográfico), se capta un momento de las acciones en curso en un punto significativo del proceso, remitiendo a acciones que están por ocurrir, que han terminado o que se están realizando (Filinich, 1998: 63). Para comprender cuál es el momento punto cronológico representado en la pintura, debemos identificar qué acciones le preceden y qué acciones le proceden, es decir, habrá que reconstruir dicha historia (Calabrese, 1999, 71).

Habiendo explicado el espacio, la temporalidad y los actores que se observan en la pintura, el encadenamiento de acciones nos indica que hay un carruaje en primer plano,

jalado por unas bestias de carga, dirigido por un ente descarnado con actitud bélica y que transporta un grupo de mujeres que están realizando un tejido, cada una con una tarea específica: una sostiene el huso, otra tensa un hilo y otra abre unas tijeras frente al mismo, a punto de cortar el hilo tensado. El carruaje atraviesa una zona rural y va por una vereda y a su paso ha atropellado²⁸ a un grupo de personas de diferentes clases sociales: dos hombres, un niño, un clérigo y un rey, además, está próximo a atropellar a una mujer que carga un bulto, que podemos inferir que es un bebé. La vereda por la que transita el carruaje además, lleva a una villa que está en segundo plano, en dicha villa, frente a la construcción más alta, que es una torre, un grupo de personas está por enterrar un ataúd, hecho para el cual ya se ha removido la tierra, a la vez que la zona está sobrevolada por un grupo de aves de color negro. Todo indica entonces que el ente descarnado y las mujeres

²⁸ Se ha elegido el término de *atropellar* ya que su significado remite al acto de derribar con el pecho de un caballo (podemos inferir, de alguna bestia de carga) que va en *tropel* (término que se relaciona con una *tropa*, así como con el movimiento acelerado, violento, desordenado, confuso o ruidoso de los elementos que participan en una), por ende, remite también a la metáfora de “derribar” o “pasar por encima” del valor o esencia de algo o alguien sin tenerle respeto, aprecio, estima o atención a su defensa, con intención de causarle algún daño o pena injusta, ambas situaciones provocando el “rempujarse unos a otros de modo que caigan en el suelo”. Tomando en cuenta que los murales y la Casa del Deán datan de terminados en 1580, para esta aclaración de términos se indagó en el *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* de Sebastián de Covarrubias, primer diccionario de dicho idioma, vigente en el año de 1611 (Maldonado, 1995:137, 938), así como en el *Diccionario de Autoridades* de 1726 (Tomo I) y 1739 (Tomo VI) (web.frl.es/DA.html; Gredos, 1990:480 t1, 366 t3).

tejedoras tienen por objetivo seguir la vereda y llegar a dicha villa en el momento del entierro.

Sin embargo, en la pintura, todas las acciones descritas denotan a los actores en el momento justo de una acción, un instante temporal en palabras de Omar Calabrese (1999, 71); momento en el que los actores están realizando o ya realizaron algo que les permite o les permitió obtener algo diferente. Por ejemplo, el decir que una de las mujeres está *a punto de cortar el hilo*, que la procesión está *por enterrar el ataúd*, que las bestias de carga y el carruaje *están próximos a atropellar a la mujer y al bebé*, nos indica que dichas acciones le proceden al momento que estamos observando en la pintura, son acciones futuras. Por otro lado, decir que en la villa, la tierra *ya se ha removido*, que el carruaje *ha atropellado a las personas*, o que hay un *hilo tensado* indica acciones pasadas, es decir, previas o precedentes a lo que observamos.

Todo esto nos reitera que la historia es un conjunto de transformaciones: el estado de las cosas, actores, espacios, etcétera, antes de que ocurra una acción es diferente a su estado cuando dicha acción termina (Latella, 1985:31).

Estas transformaciones se organizan gracias a un principio semiótico llamado narratividad. A diferencia del género narrativo, que es el género literario que conlleva los relatos del cuento y la novela y en donde lo que importa son los personajes, en la narratividad importan más las acciones y los cambios que dichas acciones generan a los actores del relato y a la historia misma. Dichas transformaciones, como se decía, deben tener una estructura u organización: la narratividad indica la “existencia de organizaciones profundas y abstractas que daban soporte a los relatos” (Greimas y Courtés, 1982:273).

¿Cómo se da dicha estructura de organización de las transformaciones? Hay que retomar algunos puntos sobre los aportes de Vladimir Propp a la teoría semiótica, quien, para el ámbito de la literatura, identificó 31 funciones constantes de los cuentos, indicando que hay una organización abstracta y profunda en discursos de dicho tipo²⁹. Algirdas J. Greimas reduce dichas funciones a solo tres pares que pueden aplicarse no sólo en el género narrativo, sino en cualquier discurso de la vida (Greimas, 1987: 266; Dorra, et. Al., 2017:8) y las reduce pues identifica que un número restringido de dichas funciones da cuenta de cómo se organizan las transformaciones de la historia. Dichas categorías están propuestas en pares y son la relación entre 1) un sujeto que busca obtener un objeto de valor, 2) un destinador que manipula a un destinatario a realizar alguna acción y 3) un adyuvante (que apoya o ayuda) con un oponente (que se opone o resiste) en función de la ejecución de alguna acción de las primeras dos funciones (Greimas, 1987: 270). Todos ellos cumplen un rol actancial, es decir, son actantes. De las tres, solamente la función de sujeto y objeto de valor es siempre existente, mientras que las otras dos se pueden encontrar completas, por partes o no encontrarse en un relato.

Ahora bien, el actante es el sujeto que tiene la potencialidad de hacer, de transformar (Latella, 1985:30). De los actores se ha descrito la iconografía, pues son factibles de distinguir en el nivel discursivo, sin embargo, al ingresar al análisis del nivel

²⁹E. Souriau realizó también un catálogo de las funciones de los personajes en el género del teatro. Obtuvo seis funciones primordiales, eliminando la del traidor, mientras que V. Propp redujo a siete esferas de acción los personajes de las 31 funciones constantes del cuento. Son estos dos inventarios en los que A.J. Greimas se basa para su análisis de los modelos actanciales (Greimas, 1987: 266).

narrativo se tienen que identificar los actantes: “El actante puede concebirse como el que realiza o el que sufre el acto, independientemente de cualquier otra determinación (...) deben ser considerados como términos-resultantes de esa relación que es la función” (Greimas y Courtés, 1982:23) , es decir, el actante se puede resumir al concepto de quien, sin tener que ver con la figuratividad del actor del nivel discursivo, recibe o sufre el acto y deriva un “encadenamiento lógico de la narración” (*ibidem*).

Comenzaremos entonces por analizar las acciones del primer plano de la pintura. En dicho plano se encuentra el carruaje, guiado por una entidad descarnada que, dirigiendo a un par de bestias de carga, transporta a un trío de mujeres tejedoras y atropella a un grupo variado de personas. Estas imágenes no son literales, sino que contienen un significado específico, es decir, son imágenes simbólicas o simbologías visuales.

Del ente descarnado se había comentado que, por su color gris y por ciertas zonas de su cuerpo, que muestran la piel pegada hasta los huesos, se entendía que no estaba *vivo* y de ahí que perteneciera a *otro mundo*, el mundo de *lo muerto*. Además, se encontraba una similitud con Ankou, que es la representación del ser que recoge las almas de los muertos mientras porta una guadaña y se transporta en un carruaje (Wilkinsons, 2009:43). Este ente descarnado simboliza, así, a la Muerte.

Por otro lado, en el carruaje se observa como pasajeras al trío de mujeres, cada una realizando una tarea específica pero que puede ejecutarse únicamente entre las tres: están hilando un tejido. Una mujer hilandera, que sostiene el huso y la madeja de hilo; otra, que lo distribuye, tensándolo; y una tercera abre una tijeras para cortarlo. Esta simbología, se dijo antes, se relaciona con las *moiras* griegas: un trío de mujeres míticas que se encargaban

de la vida y destino de los humanos; la vida es representada como un hilo, asimilado como los filamentos del ser y la fuerza de la unión en potencia (Wilkinson, 2009:516), para la que debía unirse a otros hilos (como en la cuerda, la tela o el nudo), es decir, a otras vidas, creando distintos tipos de *tejidos*, considerados entonces como las vidas de los seres humanos, que se unen y separan en distintos momentos, se cruzan y crean *tejidos* nuevos, hecho para el cual deben ser cortados, ya sea de un tejido en específico, o de su propio carrete: la vida de los humanos puede acabarse en la de otras personas, o acabarse en sí misma, momento en el cual la persona muere. Esta simbología de las *moiras* y del *hilo de la vida* representa, entonces, el destino de los humanos, el cuál termina cuando las tijeras lo cortan, momento en el que el tejido se acaba, la vida termina y llega el momento de morir.



Figura 7. *El triunfo de la muerte (detalle)*, fotografía de Luis Roberto Robles Medrano, 2020. Reproducida con permiso del autor.

Si ahora observamos la zona inferior, notamos a los atropellados por el carruaje. Son de diferentes clases sociales (hombres comunes, niños, clérigos, reyes, e incluso una mujer con un bebé) y por ende, cumplen diferentes roles, es decir, cada uno de ellos tiene una

función en la sociedad: el hombre común es el que representa a la sociedad, el rey representa el poder político y la posesión de gran cantidad de bienes materiales y monetarios, el clérigo representa el poder y guía espiritual en las sociedades, el niño es la infancia propiamente, la mujer es símbolo de la fertilidad y procreación y el bebé es símbolo de la vida nueva.

Esto quiere decir que ninguna persona es inmune a ser atropellada, sin importar su posición social o económica, su edad o su género. Incluso a pesar de que las bestias de carga son lentas, por el contrario, como se mencionó previamente, estos animales que unen al toro y a la cabra, representan el paso firme, pesado, pero continuo, sin importar el terreno por el que pisen y permiten acabar con lo que dicho terreno tiene para así dejarlo preparado para futuras siembras (Martin, 2010:308,318).



Figura 8. *El triunfo de la muerte (detalle)*, fotografía de Luis Roberto Robles Medrano, 2020. Reproducida con permiso del autor.

Como ya se dijo, la Muerte y las *moiras* siguen la vereda para llegar a la villa, ese es su objetivo, término que sustituiremos por objeto de valor. ¿A qué nos referimos con esto? El objeto es un lugar donde un valor se vierte, lo que le importa a un sujeto es el valor asignado (Greimás, 1989 [1983]:192), el Objeto puede ser cualquiera, pero al haber sido notado por un sujeto, éste le proporciona un valor, haciendo que el objeto sea “deseable” a la vista del sujeto y verse así en necesidad de realizar una búsqueda para obtenerlo (Greimás, 1987:271), pasando de ser un sujeto de estado en que no posee dicho objeto, a un sujeto de hacer, en que realiza acciones para obtenerlo y terminar siendo un nuevo sujeto de estado habiéndolo obtenido, transformación mencionada antes como narratividad. Esta red de relaciones se llama de junción y se dividen en disyunción para el primer sujeto de estado y conjunción para el segundo (Íbid, 1989 [1983]: 10).

Por otro lado, la manera en que los sujetos realizan acciones para obtener el objeto de valor se va a dar de acuerdo a alguna capacidad que ellos tienen. El sujeto puede desear más al objeto de valor al notarlo posiblemente deseable para otros sujetos, puesto que algunos son más competentes que él mismo (Íbid, 1989 [1983]: 11). Así, existen cuatro capacidades o modos de obtener un objeto de valor, las cuáles se llaman competencias modales y están definidas por los cuatro verbos modales, que son la capacidad de alguien por realizar algo, dichas competencias modales son querer, saber, poder y deber (Latella, 1985: 19).

Ahora, si bien la Muerte obliga a los animales a tirar del carruaje, enfocando una meta de llegada, son los pasajeros quienes tienen intenciones en dicho lugar: la Muerte no es más que el conductor, por lo que está “al servicio” de sus pasajeros, quienes realizan una

tarea que no tiene nada que ver con el conducir, sino con su labor propia de tejer. Las tejedoras así, son las que tienen que llegar a tal meta y la Muerte tiene que dirigir al carruaje y los animales a tal sitio; la Muerte, entonces, es un adyuvante de las tejedoras, que son las *moiras*. ¿Quiénes serían oponentes? Como se mencionaba antes, sólo la función del sujeto que busca un objeto de valor se encuentra en todo relato, las dos funciones restantes pueden o no estar. En este relato, las *moiras*, ayudadas por la Muerte, son pasajeras para llegar a una meta y dicho objetivo está a su total alcance porque el carruaje avanza a pesar de los obstáculos, es decir, no hay nada que se le oponga a la Muerte y las *moiras* de llegar.

El conjunto de atropellados, todos con diferentes características y funciones dentro de una sociedad, tienen un único rol pasivo como actante: todos ellos sufren, desfallecen, cierran sus ojos y caen sobre el suelo, al ser atropellados por los animales y el carruaje del que tiran y por lo tanto, se vuelven un objeto de valor de *ser atropellados*.

Esta simbología, en que la Muerte y las *moiras atropellan*, demuestra que pueden *atropellar* a cualquiera, sin importar su clase socioeconómica, sus aprendizajes o sus funciones en una sociedad. Este atropellamiento representa, además del momento de morir, la superioridad que la Muerte tiene sobre toda la humanidad³⁰. De esta manera, las *moiras*, que representan el destino de los humanos, llegan con la Muerte, que representa el fin de la vida: el destino del humano es morir. Así, el actante sujeto conformado por las *moiras* y la Muerte tiene por objetivo *atropellar*, símbolo no sólo de *quitar la vida*, sino de

³⁰ Retomamos que el término *atropellar*, más allá de derribar con los caballos de una tropa, señala también “derribar” o “pasar por encima” del valor intrínseco de algo o alguien.

que nadie se libra: no importa quién nazca, todos son propensos al mismo destino en algún momento, por ello es que no hay oponentes a pesar de haber un adyuvante: el destino de la Muerte es infalible, le llega a todos sin oposición y sin excepción.

Pero entonces ¿qué ocurre con el segundo plano de la pintura, donde se encuentra la villa y la procesión para el entierro? Como ya se habló en el ámbito de la iconografía, la villa con la torre simboliza la unión en sociedad y la vigía, el hecho de la procesión y el entierro implica la división entre lo que estaba vivo y lo que ahora ingresa a lo muerto de forma irreversible. Pero, en el segmento del espacio se mencionó que este plano representa a *este mundo*, es decir, al mundo “real”, mientras que el primer plano, por los actores que aparecen, representaba a *otro mundo*, el de la Muerte. Podemos interponer ambos espacios ya que el camino por el que el carruaje transita lleva a la villa, al lugar del entierro.

Así, el entierro representa el momento justo en que el destino Muerte llega al mundo real, al mundo de los vivos y demuestra lo irreversible de dicho momento, ya no hay un regreso. Este es el triunfo de la Muerte.

2.5 Intertextualidad y enunciación. El saber humanista.³¹

Como se mencionó al inicio de este capítulo, la obra *El Triunfo de la Muerte* se encuentra en la Casa del Deán, en la ciudad de Puebla, con una fecha *terminus post quem* de 1580 (von

³¹ Las versiones en italiano y español de *Los Triunfos*, así como los datos históricos y biográficos de Francesco Petrarca fueron tomados de Capelli, G. (2003). *Triunfos*, Cátedra: Madrid.

Kügelgen, 1979:207) y fue redescubierto entre 1922 y 1934³². La Casa del Deán posee, en la actualidad, dos salas con murales de temple al fresco, siendo la segunda sala donde se encuentra *El Triunfo de la Muerte*. Sin embargo, en dicha sala se encuentran cuatro *Triunfos* más y forman un conjunto mural basado en los poemas de Francesco Petrarca.

Francesco Petrarca es considerado el primer humanista (Capelli, 2003:29), por tener una “doble vertiente clásica y cristiana” y porque “nunca sintió la necesidad de elegir entre los valores propios de la cultura clásica (...) y los de una cultura auténticamente cristiana” (Íbid, 2003:40). Petrarca, influenciado fuertemente por diversos escritores clásicos y medievales (Dante Alighieri, entre muchos otros), creó, basándose de manera amplia en su vida y trayectoria personal, una obra que hablara de la vida ideal del ser humano y de la meditación interior, pero sin dejar de lado la palabra sagrada y la cultura clásica (Íbid, 2003:15), a la cual consideraba como lo que “explica, ordena, estructura lo humano, el presente, la historia” (Íbid, 2003:52)³³.

³² Walter Palm indica (1973:11) que el redescubrimiento de los murales fue en 1953, sin embargo, Alfonso Arellano apunta que su redescubrimiento, por Francisco Pérez de Salazar y Osorio, fue en 1933 o 1934 y que Diego Angulo bien pudo haber observado las pinturas en una visita a Puebla, puesto que las menciona en su libro *Historia del Arte hispanoamericano* de 1935 (Arellano, 1996:31). Por su parte, Pérez de Salazar Verea indica que su redescubrimiento fue en 1922 y que las pinturas fueron mencionadas por Angulo en 1950 (Pérez, 19:146, 147). La edición de Pérez de Salazar y Haro no indica el año exacto de descubrimiento, pero sí que fueron vistas por Angulo en 1934 y mencionadas por él en 1950 en el libro citado (1990: 10, 185; 1963:46, 221).

³³ A pesar de haber nacido en Arezzo, el 20 de julio de 1304, estudió en Montpellier y en Bolonia, pasando de los estudios del derecho hacia el análisis de la lírica, dejando su primer área de estudios por considerar que el

El fallecimiento de Laura, su amada, es el hecho que provoca a Petrarca para comenzar, cerca de 1352 (íbid, 2003:17) el escrito de *Los Triunfos*³⁴: un poema moral, basado en la alegoría y el sueño, que escenificara la lucha entre los vicios y las virtudes humanas. El poema en su totalidad, narra que, dormido un 6 de abril, tiene una visión, un sueño, en el que seis entes realizan actos variados y demuestran sus habilidades, superando cada uno al anterior, teniendo así cada uno su momento de triunfar, a la vez que distintos personajes de las esferas clásica, bíblica y medieval aparecen y son partícipes de tales eventos. Dichos entes son el Amor, la Castidad, la Muerte, la Fama, el Tiempo y la Eternidad. Todos los triunfos ocurren a partir del momento en que el poeta conoce a Laura durante el *Triunfo del Amor*, se reponen y mantienen su honor en el *Triunfo de la Castidad*, ella, sin embargo, fallece en el *Triunfo de la Muerte*, demostrando así que solo con el *Triunfo de la Fama* se puede “traer” de vuelta a los muertos, rememorando sus acciones en vida, actos que sin embargo son borrados por el *Triunfo del Tiempo*; ¿qué queda entonces? La esperanza en Dios, en llegar a él y mantenerse así por siempre, siendo éste el *Triunfo de*

derecho y las leyes tenían corrupción humana. Legó a ser capellán del cardenal Giovanni Colonna en 1330, desde entonces los Colonna se volvieron sus mecenas y le abrieron ampliamente las oportunidades de acceso y recolección a escritos de la cultura clásica, literatura que le influenció fuertemente en su futura producción escrita (Capelli, 2003:11).

³⁴ El 6 de abril de 1327, en la Iglesia de Santa Clara en Aviñón, Francesco Petrarca conoce a Laura, la mujer que sería su inspiración y su amor por más de veinte años y que en abril 1348 muere por causa de la peste (íbid, 2003:11, 16, 24). Su personaje es el punto que provoca la trama del poema de *Los Triunfos*.

la *Eternidad*, con cuya resurrección de los muertos le será posible a Petrarca ver nuevamente a Laura³⁵.

Es importante para la presente investigación, entonces, notar aquello que el capítulo del *Triunfo de la Muerte* relata y cuál es su relación con la pintura del mural de Puebla, realizado cerca de doscientos años después.

Para ello, debemos aclarar algunos términos del metalenguaje semiótico que nos permitirán comprender la importancia de dicha relación del mural basado en el poema. En el capítulo anterior se dijo que las expresiones humanas que la semiótica estudia se llaman discursos, debido a que el discurso es el “proceso semiótico”, del cual dependen los hechos semióticos, es decir, el discurso es un proceso de significación (Greimás y Courtés 1982:126).

Ahora bien, si pasamos al término de texto, tenemos que es “una forma semiótica que puede manifestarse [como](...) la totalidad de una cadena” y lo podemos entender como una cadena de signos concatenada, es decir, finita y que puede por lo tanto ser leída, por lo que incluso puede ser considerado como sinónimo de discurso para las semióticas no lingüísticas (Íbid, 1982:409), tales como la semiótica visual. Así, el mural es un texto en tanto que puede ser leído de manera visual y un discurso a la vez porque su lectura

³⁵De esta manera, el poema consta de seis triunfos, dividiendo el de Amor en cuatro capítulos, el de la Muerte en dos y el de la Fama en tres, dando un total de doce capítulos (Íbid, 2003: 17, 19). Además, cabe resaltar que el autor dejó una serie de apostillas a lo largo del poema (Íbid. 2003:25), denotando que en 1374 tenía ya la idea concreta de la obra, fecha que aparece en el *Triunfo del Amor* y que firma de terminado el *Triunfo de la Eternidad* el 12 de febrero de 1374, falleciendo del 18 al 19 de julio de ese mismo año (Íbid, 2003: 25, 18; Arellano, 1996:71).

proporciona un proceso de significación, mientras que el poema es un texto lingüístico, cuya lectura (por medio gráfico o fónico) le permite volverse discurso.

Es necesario dicha aclaración, puesto que ahora abordaremos el término y la interpretación de la intertextualidad. En un primer y amplio concepto, la intertextualidad dio un vistazo a la teoría de las “influencias”, sobre todo si se analizan a Greimás y Courtés retomando a Malraux:

La obra de arte no se crea a partir de la visión del artista, sino de otras obras (...), implica, en efecto, la existencia de semióticas (o de “discursos”) autónomas en cuyo interior se prosiguen procesos de construcción, de reproducción o de transformación de modelos más o menos implícitos. (op.cit, 1982: 228).

Este hecho proporciona la idea de que los textos y su producción pueden darse a través de la lectura e interpretación de otros textos. Si nos remitimos al segundo tomo del *Diccionario de la teoría del lenguaje*, tenemos que la intertextualidad demuestra que el texto se constituye como “un campo de transposiciones de diversos sistemas significantes” y se da la idea de la “trascendencia del texto” (Greimás y Courtés, 1991:146). Sin embargo, la importancia para la presente investigación es sobre la intertextualidad en cuanto a la semiótica estructural, aporte que Greimas da interpretando la intertextualidad como una “posibilidad de transformación del sentido”, puesto que los aspectos más fuertes o elementales de un texto pasan por un proceso en que son interpretados, “desmantelados” y re-interpretados, transformando precisamente el sentido del texto para una nueva lectura

como discurso semiótico. (ibid., 1991:148). Para hacer más objetivo el análisis de la intertextualidad, se hablará de ella cuando un texto nos remite a otro, sea o no de la misma materialidad expresiva y se dará a partir de que un texto cita a otro, cuando un texto menciona a otro, o cuando un texto le hace una referencia a otro³⁶.

Es éste último caso el pertinente para la presente investigación, por lo que se nos permite comprender al poema de Francesco Petrarca como un elemento significativo trascendente, al punto de ser una referencia para la creación de un mural en otra época y otro lugar³⁷. Sin embargo, la interpretación y reinterpretación del texto-poema hacen que el nuevo texto-mural no sea idéntico al primero: para comenzar, uno es lingüístico y otro visual; por tanto, no todo lo que aparece en el poema se verá forzosamente reflejado en el mural y algunos elementos del mural no se verán explícitos en el poema; ésta es la mencionada “posibilidad de transformación del sentido”.

¿Qué versos podemos identificar en el poema, que se notan representados en el mural de Puebla? El *Triunfo de la Muerte* comienza narrando que Laura volvía triunfante de la guerra contra el Amor gracias a las armas de “un limpio pecho,/ un bello rostro y castos

³⁶ Michael Riffaterre manifiesta que las relaciones entre distintos textos pueden ser de naturalezas diferentes, no sólo entre obras literarias; Eric Landowski por otro lado, propone que la intersemiotividad (encuentro e intercambio de significación entre dos conjuntos significantes) puede darse entre distintas instancias, como entre la obra verbal y la obra visual (Rojas, 2008, 39, 50).

³⁷ Gerard Genette propone cinco modos en que se da la relación y transformación del sentido de textos en textos nuevos. El correspondiente para las tres pinturas de esta investigación sería la hipertextualidad, que es la relación dada en todo texto derivado de otro anterior, es decir, un texto toma de base a otro, ya para actualizarlo (forma directa) o para construir uno nuevo con el mismo estilo o tópico (forma indirecta; Ibid.:46).

pensamientos”(verso 8)⁸, parte del *Triunfo de la castidad*, acompañada de sus guerreras en un andar victorioso. Sin embargo, versos después, se dice que en el camino se topan con alguien, que más adelante se explicita que es la Muerte³⁸:

Y como un gentil pecho honor conquista,
así avanzaba el grupo alegremente,
cuando encontré una enseña oscura y triste; 30
y una mujer en negro manto envuelta,
con tal furor que yo no sé si nunca
en Flegra mostrarían los gigantes, 33
llegóse y dijo: “Oh tú, mujer, que andas
con juventud y con belleza altiva,
y de tu vida el término no sabes, 36
yo soy la que es llamada por vosotras
tan importuna y cruel, y por los necios,
que ven la oscuridad cuando es de día. 39
A griegos y troyanos yo conduje
a su final, igual que a los romanos,
con mi espada que hiere y atraviesa, 42
y también a otros pueblos extranjeros;
y sin que nadie me esperase he roto

³⁸La numeración de los versos es la misma que se encuentra en la referencia bibliográfica mencionada previamente, en Capelli, G. (2003). *Triunfos*, Cátedra: Madrid.

A pesar de la aclaración “La representación de la Muerte es voluntariamente sobria y no utiliza la rica y terrorífica iconografía medieval” (Íbid, 2003:209), en el verso 31 se puede notar la primer referencia que el mural hace al poema: el color con que viste la Muerte. Podemos ligar el cromatismo del mural a este verso pues sólo dos actores poseen cromatismo oscuro, similar al negro: el ente descarnado y uno de los atropellados, el cual tiene una capucha negra (de ahí que se le asociara a un clérigo), mientras que el ente descarnado, que es la Muerte, viene envuelta en un manto gris oscuro.

Otro aspecto asimilable es la actitud con la que la Muerte se representa en la pintura: al describir a los actores mencionábamos que el manto alzado al vuelo, la posición sobre el carruaje y la manera de portar el arma de la guadaña le daban a la Muerte un aire bélico, de guerra y fuerza. Analicemos ahora estos fragmentos:

“Yo soy la que es llamada por vosotras tan importuna y cruel (...)”	38
“tal hizo aquella fiera, y vacilando un poco dijo “Bien las reconozco, y sé cuándo sintieron mi mordisco””	60
“(...) la Muerte cruel y terca”	126

En el poema, la Muerte es figurativizada en algunos momentos con una mujer, en otros con una fiera. Si asociamos la actitud de una fiera (agresiva, salvaje, carnívora o incluso, cruel) con la de un guerrero (asesino, agresivo, sin temor o templanza, con un grado de salvajismo, es decir, de crueldad) se entiende esta asimilación de un actante sujeto pero con dos figurativizaciones distintas. Pasando a otra asociación entre el poema y el mural, tenemos:

Respondió así. Y de un extremo a otro
vióse de muertos lleno todo el campo,
sin que pueda expresarlo prosa o verso: 75
desde el Extremo Oriente hasta Occidente,
el centro y las orillas ocupaba
a lo largo del tiempo aquella turba. 78
Estaban los tenidos por dichosos:
emperadores, reyes y pontífices;
[ahora están]³⁹ desnudos, miserables e indigentes 81
¿En dónde los honores y riquezas,
las gemas y los cetros, las coronas,

³⁹ El texto original dice “Ivi eran quei che fu detti felici: / pontefici, regnanti, imperadori; / or sono ignudi, miseri e mendici” (Op. Cit. 212), donde el “or sono” viene del italiano “ora sono”, significado de “ahora están”. Se hace la aclaración para evitar creer que “emperadores, reyes y pontífices; desnudos, miserables e indigentes” se refiere a seis grupos de personas, cuando en realidad quiere decir que los primeros tres grupos terminaron con los últimos tres adjetivos cada uno.

los vestidos de púrpura y las mitras? 84

¡Infeliz el que espera en lo terreno!

(pero, ¿quién no lo hace?) y si se encuentra

al final engañado, lo merece. 87

Este fragmento narra que la Muerte le muestra a Laura un vasto campo lleno de cadáveres, para darle a entender toda su fuerza, su “fiereza bélica” podríamos decir⁴⁰. Con este acto, la Muerte muestra todo lo que ha logrado, derrotando a tal cantidad de gente en la historia de la humanidad (“a lo largo del tiempo aquella turba” dice el poema). Y así, en el mural, tenemos precisamente una turba de personas atropelladas, que se dijo es la representación del momento en que pierden la vida y mueren, así como de lo infalible que la Muerte es sobre todo ser humano, por lo que estas personas atropelladas pueden ser consideradas parte de esta turba de muertos en el campo, espacio también similar en el mural, que es una zona de naturaleza campirana. Pero más aún, el poema nos indica quiénes conformaban dicha turba de cadáveres:

Estaban los tenidos por dichosos:

emperadores, reyes y pontífices;

(ahora están) desnudos, miserables e indigentes 81

⁴⁰A pesar de mostrar su fiereza, la Muerte será blanda y condescendiente con Laura: “A otorgarte un favor estoy dispuesta,/ que no lo suelo hacer y es que termines/ sin que sientas dolor o miedo alguno” (Op. Cit. 213).

Este fragmento demuestra que, incluso los que tuvieron gran cantidad de bienes en vida, terminan sin ellos, sin nada, al momento de formar parte de la turba de cadáveres. Y además dice:

¿En dónde los honores y riquezas,
las gemas y los cetros, las coronas,
los vestidos de púrpura y las mitras?

84



Figura 9. *El triunfo de la muerte (detalle)*, fotografía de Luis Roberto Robles Medrano, 2020. Reproducida con permiso del autor.

La corona es el único elemento explícito en el mural, que hace referencia al rey, pero del verso podemos también hacer referencia a sus otros atributos, el cetro y las gemas: “El rey posee el orbe y el cetro, que significan su primacía sobre el reino mundanal, y se cubre con el manto enjorado, que sugiere el brillante firmamento.” (Martin, 2010:470). Es decir, el rey hace referencia al poder político. De los símbolos del tercer verso podemos decir del

color púrpura que se relaciona con el crecimiento espiritual (Martin, 2010:654; Portal, 2011:115). Tenemos entonces que el presente fragmento del poema narra que parte de los que ahora están despojados de sus bienes, en vida fueron los reyes y los clérigos, es decir, el poder político y el poder espiritual (Capelli, 2003, 213) y ambos actores están representados en el mural, si bien no de manera idéntica al poema, es factible identificarlos como tales, debido a su rol actancial de poder político y poder espiritual: se observan al rey, cuyo cabello rubio y vestimenta amarilla lo conectan a la corona justo a un lado suyo y al clérigo, quien porta una capucha de color negro y se mencionó que se une con la orden de los agustinos.

Esto nos indica que los actores que se encuentran arrollados no son personas en específico, sino una sinécdoque: cada uno de ellos representa un grupo social y no una persona individual, por medio de un elemento particular se expresa o representa lo general (Beristáin, 2006:474). De esta manera, retomamos el análisis realizado en el apartado sobre la narratividad en cuanto al rol actancial de cada uno: el hombre común es la sociedad o la clase trabajadora, el rey es el poder político, el clérigo es el poder y guía espiritual, el niño la infancia, la mujer la fertilidad y el bebé la vida nueva.

Por último, veamos el verso que asocia al segundo plano del mural:

¡Oh ciegos! ¿De qué sirve luchar tanto?

A la gran madre antigua volveréis

Y vuestros nombres apenas serán nada”

90

Tomando en cuenta que Petrarca, como humanista, unía las enseñanzas bíblicas con las clásicas greco-latinas, tenemos que Dios, como padre creador, formó al hombre por dar un soplo de su espíritu al barro de la tierra, la cual entonces, podríamos considerar como la “madre creadora” (Pikaza, 2013:1032), a la que los seres humanos vuelven al momento de ser enterrados, pues dicho acto se puede interpretar como “plantar” al muerto, donde el descenso permite volver al contacto con la madre tierra (Martin, 2010:754). En suma, este fragmento indica que, con la Muerte, los humanos serán enterrados, hecho que está por ocurrir en el segundo plano del mural, en que la procesión lleva un ataúd a la zona en que la tierra ya fue removida para que sea enterrado.

Hay, sin embargo, dos elementos más que se encuentran explícitos en el mural pero no en el poema. El primero de ellos es el carruaje en el que las *moiras* y la Muerte se transportan y que sirve como medio para atropellar a los humanos, el segundo son las *moiras* mismas. Hay que remitirse nuevamente a la historia de Petrarca para entender el primer elemento. A partir de que Francesco se vuelve el capellán de Giovanni Colonna y dicha familia se vuelve su mecenas, tuvo que realizar viajes a distintas ciudades, yendo a Roma en 1336, “cuyas majestuosas ruinas le causaron una profunda impresión” (Capelli, 2003:12). Los Colonna eran, de hecho, una familia de herencia romana y como ya se mencionó, le apoyaron para tener acceso a distintos textos de dicha cultura.

Petrarca demuestra un amplio interés en evocar el espíritu romano⁴¹, el renacimiento de sus valores y cultura: él subrayó constantemente que la cultura romana era

⁴¹Su admiración y preferencia por la cultura romana se demuestra aún más con el recibimiento (en abril de 1341, en el Capitolio de Roma) que tuvo del *Collatio Lauertionis*, una coronación del laurel, símbolo de la

superior a las demás (íbid, 2003:58) y que tenía intención de promover el nacionalismo, de “exaltar la excelencia de los italianos a través de sus antiguas glorias romanas” (íbid, 2003:57). De manera que promueve el uso del elemento que se le considera su hallazgo más innovador y lo que le dio a los *Triunfos* su diferencia a todas las obras precedentes: utilizar el triunfo romano como parte del “sueño moralizado”. El triunfo romano se caracteriza por ser un escenario en donde aparecen el carro (carruaje) y un conjunto de vencidos. La principal inspiración de Petrarca para esto es un pasaje de Ovidio (*Amores*, I, 2), en que explica que el Amor monta un carro con palomas como animales de tiro, es decir, las bestias de carga tienen una simbología o son un atributo relacionado al triunfante, en dicho carro desfila ante una ovación, llevando consigo un conjunto de prisioneros (íbid, 2003:34). Esta forma de representar de manera concreta una idea abstracta, tales como los vicios y virtudes, es conocida como alegoría, pues expresa de manera poética un pensamiento o concepto por medio de comparaciones o metáforas (Beristáin, 2006:25), para el caso de representación de la Muerte tenemos el cuerpo descarnado (como comparación) y la guadaña como elemento que corta lo que crece (como metáfora).

En el mural tenemos el uso del triunfo romano como primer elemento no explícito en el poema. Además, el poema fue conocido en Europa, mientras que el mural fue pintado en Nueva España, en América. Y más aún, el poema se terminó en 1374 (después de más de

gloria poética, “así como el *Privilegium lauree*, “certificado” de la coronación y carta de la ciudadanía romana” (íbid, 2003:14). Había recibido también una carta del canciller de la Universidad de París para dicho evento, sin embargo, la rechazó y prefirió la de Roma, especificando que “la ciudad de Roma era preferible a todas las demás (Íbidem).

dos décadas de trabajo), mientras que la casa del Deán, muy posiblemente al igual que los murales, se terminó en 1580. ¿Cómo, entonces, podemos comprender la transferencia y transformación del sentido? ¿Qué influenció dicha reinterpretación?

Para comprender esto explicaremos el proceso de la enunciación⁴², la cual permite una “apropiación del lenguaje por parte de un *yo* que apela a un *tú*” (Filinich, 1998:9), cuyas denominaciones son enunciador y enunciatario respectivamente (Ibíd,: 20). Ya que al hablar de lenguaje no necesariamente nos referimos a textos verbales, una pintura puede formar parte de un proceso de enunciación, considerándosele un enunciado⁴³, al ser perceptible y tener una sustancia expresiva (Íbid., 1998: 18).

La enunciación, entonces, involucra a aquel enunciador que “dice” algo, que emite o vierte alguna significación en un enunciado, así como a un enunciatario que podrá interpretarla, por lo que el enunciador pondrá en el enunciado un punto de vista que el enunciatario pueda comprender, es decir, apelará a una inteligibilidad, un fin o una función en donde el enunciado se pueda insertar y ser tomado en cuenta (íbid, 1998:31, 43)⁴⁴.

⁴² Recordemos que la transferencia del sentido, tanto al momento de crearla como de recibirla, se conoce como semiósis (Greimás y Courtés, 1982, 364). Dicho proceso nos permite indagar un poco acerca de los que intervienen para tal acto, es decir, aquellos que comparten significaciones y aquellos que las reciben.

⁴³ Greimas y Courtés proponen que el *enunciado* pueda ser considerado como *texto*. (Greimás y Courtés, 1982:409).

⁴⁴ Nada tiene que ver esto con la subjetividad del autor empírico (Filinich; 1998: 37) puesto que el análisis de aspectos que dicho autor presente (como su familia, vivienda, posesiones, etc.) no contribuyen a entender el sentido manifestado en el enunciado.

En el presente capítulo hemos hecho, hasta el estudio de la narratividad, un análisis de los distintos niveles de significación de la pintura, el cual es un proceso de aprehensión de nosotros como enunciatarios, mientras que el proceso ejecutado por el enunciador del mural es de creación o producción. De ahí que sea importante comprender a los enunciados como una cadena, en donde un enunciador, al realizar un enunciado puede realizar un proceso de intertextualidad.

Indagaremos entonces en las posibles razones que para que el mural posea el segundo de estos elementos que el poema no menciona. Si bien en el poema la Muerte no viaja en un carro, sí se habla de sus “prisioneros”, al mostrarle a Laura el campo lleno de cadáveres. Por otro lado, el *Triunfo del Amor* sí menciona que éste va en un carro, en el verso 15 leemos: “Vi a un jefe victorioso cual si fuera / uno que en Capitolio condujese / su carro de triunfo hacia tal gloria.”. Esta explicación nos permite continuar con el segundo elemento omitido en el poema y explícito en el mural: las *moiras* como portadoras del destino-Muerte⁴⁵.

⁴⁵ Helga von Kügelgen realiza un profundo estudio de la integración de las *moiras* en la representación del *Triunfo de la Muerte*. La primera de ellas, históricamente, es del escritor francés Jean Robertet, quien en 1476 escribe una imitación literaria de los *Triunfos* de Petrarca, ilustradas por su hijo François Robertet y que fueron publicadas en 1970 (Kügelgen,2013:196). Jean, en el escrito ilustrado “La Muerte vence a la Castidad”, dice:

Por muy casto y púdico que sea el hombre, / las fatales hermanas en nombre de su ley auténtica/ cortan los nervios e hilos de la vida;/ así la Muerte a todos los vivientes convida. / El casto en medio más sanamente puede vivir, / que se encuentra de grandes vicios liberado, / pero al final no hay rey ni papa, /ni grande ni pequeño que de ellas escapen. / La Muerte vence a la Castidad. (*ibidem*).

Laura muere en el poema de una manera muy tranquila, favor que le otorga la Muerte (descrito previamente en los versos 67-69) y se explica además como ocurre su fallecimiento:

Decía que llegado fue el momento
para aquella gloriosa y breve vida,
y el trance amargo con que el mundo tiembla; 105
mirábala otro grupo valeroso
de mujeres no libres de sus cuerpos,
para ver si piadosa era la Muerte. 108
Aquel hermoso grupo se apiñaba
esperando el final cuya llegada
sucederá una vez forzosamente: 111
sus amigas estaban junto a ella.
La Muerte entonces arrancó una hebra

Tanto en el escrito como en la ilustración se hace notoria la presencia de las hermanas que “cortan los nervios e hilos de la vida”. A partir de ésta, comienzan a existir distintas interpretaciones visuales del *Triunfo de la Muerte* con las *moiras* como parte de él, tales como los tapices del Museo de Historia del Arte de Viena (1508-1510), el del Rijksmuseum de Amsterdam (1520-1525), el tapiz del taller de Barend van Orley (1540), el dibujo de Pieter Coecke van Aelst (en Viena, aprox. 1530-1540), la ilustración de Valladolid de 1541, el dibujo de Maarten van Heemskerck de 1565 y el grabado *Ommegang* de Wierix, de 1562 (en el que aparecen la Muerte, el Tiempo, la Fama y las *moiras*) (*op. Cit.*: 194, 197, 459, 464). Si bien la ilustración de Valladolid de 1541 y el dibujo de van Aelst parecen ser la influencia visual más similar al mural de la casa del Deán de Puebla, Kügelgen subraya que “no hay un antecedente contundente de los *Triunfos* de Puebla. (*op. Cit.*: 180)

de su pelo dorado con la mano.	114
Así la flor más bella de este mundo	
eligió por mostrarse, y no por odio,	
con mayor claridad entre lo excelso.	116
¡Cuántas lágrimas fueron derramadas,	
cuando esos bellos ojos se cerraron,	
por los que ardí y canté tan largo tiempo!	119

La Muerte se muestra, a pesar de su crueldad (actitud representada en el mural), condescendiente con Laura y para ejecutar su fallecimiento toma uno de sus cabellos. Al arrancar el cabello, le *arranca* la vida, la termina. El cabello en sí es, también, un “filamento del ser”: cortarlo no duele, pues sigue creciendo, pero arrancarlo permite notar una parte oculta, la raíz, la cual se encuentra en la cabeza, por lo que el cabello se asocia a mostrar una parte de las ideas y anhelos interiores (Martin, 2010, 346). Este aspecto de “filamento del ser”, de una esencia de la vida individual, es lo que se mencionó que simboliza también el hilo. Y el hilo, como el cabello, necesita estar en conjunto con otros, el primero con otras vidas, “tejiéndose”, el segundo con más cabellos, conformando la cabellera. De esta manera, tenemos una asociación con la cultura greco-latina, específicamente en el ya explicado mito de las *moiras*. El destino individual del humano se representa como cabello en el poema y aparece en el mural, representado ahora como hilos, tejidos por las *moiras*⁴⁶.

⁴⁶ Incluso la Muerte, en el poema, propone dar un vistazo a los mitos clásicos: “A griegos y a troyanos yo conduje / a su final, igual que a los romanos, / con mi espada que hiere y atraviesa” (líneas 40 a 42).

Hay que aclarar además que el enunciador de la pintura puede tener distintos grados de injerencia en la ejecución de la misma, o bien, una pintura puede tener distintos enunciadores. Podemos tener, por ejemplo, que un enunciador sea un autor material, al reconocer una firma en la pintura o bien cuando se identifica una impronta o un estilo de la pincelada, en la que podemos hablar sólo de un ejecutante; sin embargo, es posible también que exista un enunciador que aporta la idea, diseño, materia o capital monetario para una obra, siendo un financiador en este último caso, o siendo un autor intelectual para los primeros dos⁴⁷.

El mural de *El Triunfo de la Muerte* es anónimo, no podemos hablar de un autor o ejecutante; tampoco podremos hablar de un destinador específico, por ello no es útil hablar del pintor o autor material del mural, sino del autor intelectual, cuyo proceso de enunciación se ejecutó bajo una amplia y profunda intertextualidad, pues es factible notar que el enunciador del mural tiene muy en cuenta el poema completo de Francesco Petrarca y las asociaciones que éste hacía a las culturas clásicas, de las cuales también tenía un amplio conocimiento, así como de las representaciones visuales que influyeron en la proliferación del uso de *Los Triunfos* en Nueva España⁴⁸. Incluso a pesar del Concilio de

⁴⁷ El enunciador toma la forma de un destinador, que hace-hacer a un destinatario. Sobre estas formas en que el enunciador puede aparecer se profundiza más adelante.

⁴⁸ Además de lo descrito previamente sobre distintos ejemplos del *Triunfo de la Muerte*, se tiene también el dato de que, en 1572, en el Colegio de Niñas de México se recibieron seis tapices flamencos con representaciones de *Los Triunfos*; aunque de ellos no se tiene conocimiento de su apariencia, se puede inferir que fueron una influencia inicial para el uso del tema y del poema en la pintura novohispana (Arellano, 1996: 35, 73; 1991:8).

Trento, en 1585, que limitó la representación de temas paganos, especialmente en países de herencia cristiana tales como España y, por ende, Nueva España (Palm, 1973:18; Arellano, 1996:29) se dio la ejecución de estos murales⁴⁹, puesto que al ser ornamentos de una construcción civil no tenían ninguna función externa social.

Por otro lado, hay que mencionar que el enunciador se toma la libertad de interpretación y representación del poema en distintos murales, puesto que el orden y cantidad de los Triunfos fue cambiado para la Casa del Deán con respecto al orden existente en el poema: coincidiendo en primer lugar con el Triunfo del Amor, seguido del de la Castidad, a pesar de que el poema de Petrarca sigue con el Triunfo de la Muerte, Fama, Tiempo y Eternidad, en Puebla siguen el Triunfo del Tiempo, la Muerte y la Fama en ese orden, omitiendo el de la Eternidad⁵⁰. Para el enunciador, la Muerte triunfa aún después del

⁴⁹ Aunque se ha argumentado que los temas mitológicos fueron “adaptados” al tema cristiano, no se observan en los murales de *Los Triunfos* una iconografía cristiana evidente, sino un acatamiento general al Concilio de Trento y una intención del ideal cristiano, tal como omitir la desnudez por ejemplo (Arellano, 1996:29).

⁵⁰ Helga von Küeglegen propone que el *Triunfo de la Eternidad* está incorporado en la pintura del *Triunfo de la Fama*, debido a que el pavorreal es símbolo de la carne incorruptible y de “el que observa”, por los “ojos” que sus plumas forman. De manera similar, Francisco de la Maza propone que la disposición de los murales es en un inicio con el Amor, que al sacrificarse conduce a la Castidad, la cual al ser “sometida por el Tiempo” nos arrastra a la Muerte, cuya fuerza no puede luchar contra “la Fama, que nos Inmortaliza” (Arellano, 1996:72). Sin embargo, además de que hay suficiente espacio para pintar dos Triunfos (como en el muro norte), no hay ningún elemento iconográfico en el quinto mural que demuestre la existencia de la *Eternidad*, tales como los que se mencionan en la siguiente nota al pie y como se pueden notar en algunos grabados del siglo XIV y de 1512 (*ibidem*, 157), en algunos casos, el carruaje de la *Eternidad*, por ejemplo, aparece jalado por los cuatro

Tiempo. Es notorio que comprende las influencias medievales, cristianas y clásicas en el poema y las obras de Petrarca. Sin embargo, no se muestran aspectos religiosos en el mural, sino el mero hecho de morir. ¿Por qué sería omitido, entonces, el *Triunfo de la Eternidad*? No hay que olvidar que *Los Triunfos* fueron un tema muy apreciado en la pintura novohispana por la Iglesia católica, en los que precisamente es la Eternidad o la Iglesia quien triunfa⁵¹. De hecho, la pintura novohispana del siglo XVI tenía su lugar y regimiento por parte de la Iglesia y no por autoridades civiles, con objetivos tales como la cristianización, mantener el pudor y honestidad de las imágenes, omitiendo lo que estaba en desuso o lo supersticioso, mientras que la ornamentación de las casas era un aspecto decorativo. Omitiendo el *Triunfo de la Eternidad*, todos los demás Triunfos, al ser una representación pagana y al encontrarse dentro de una construcción civil, es decir, una casa particular que no es un espacio sacro, denotan una cultura heredada de la Baja Edad Media en el Renacimiento español (Arellano, 1996:13, 29, 30) y por ende hablan del aspecto

animales que representan a los evangelistas (el ángel, el león, el toro y el águila) en el tapiz de Barend van Orley y en el dibujo de Coecke van Aelst (Kügelgen, 2013: 466).

⁵¹ Sumando a la nota previa, podemos ejemplificar tres Triunfos relacionados con la *Eternidad* en la ciudad de Puebla: las pinturas de los Triunfos de la Iglesia, la Fe y la Religión, en la Sacristía de la Catedral (ejecutados en el siglo XVII por Baltasar de Echave Rioja) y cuyos carruajes son jalados por caballos, personas y ángeles respectivamente; de manera similar, en la Capilla del Rosario, a sólo tres cuerdas de la Catedral, hay un Triunfo de la Iglesia, con un carruaje jalado por caballos. Notamos entonces que, además de que los *Triunfos* representan a la Iglesia, la Fe y la Religión (elementos asociables con la Eternidad católica) como aspecto didáctico y de cristianización, no encontramos algo que ligue el quinto mural de la casa del Deán como una unión entre Fama y Eternidad, a pesar de existir el símbolo del pavorreal.

humanista tanto del Deán Tomás de la Plaza, por ser de él dicha casa y ser, por tanto, también enunciador.

De esta manera, podemos concluir que el mural de la Casa del Deán tiene, para nosotros enunciatarios (es decir, el público) una significación social sobre la representación de la Muerte: la Muerte es un hecho, un evento irreparable en términos de la vida terrenal, en esta pintura no tiene que ver con dioses o religión, sino simplemente con el hecho laico y natural de nacer, crecer, fungir en distintos aspectos de la sociedad para, finalmente, morir. Sin embargo, exponer en los murales que la Muerte triunfa sobre el Tiempo, de manera opuesta al poema, denota una significación diferente, un entendimiento simbólico propio de la zona y época en que fueron concebidos los murales⁵², puesto que si la Muerte triunfa sobre el Tiempo, hay algo más allá del Tiempo que prevalece, aún llegada la Muerte. Esta concepción demuestra que, para la Nueva España, había que entender la Muerte no solamente como un hecho final. De esto es sobre lo que se abordará en los siguientes dos capítulos.

⁵² Alfonso Arellano apunta que aunque las pinturas son de un goce exclusivo, por ser de una construcción civil: “las pinturas de la Casa del Deán nos muestran otro rasgo de la cultura novohispana expresado en las Sibilas y los Triunfos” y que dan “lugar a una nueva tradición, a partir de lo notable del Renacimiento español” (*op.cit*:12, 13) pero sumando, a su vez, un interés en reafirmar la herencia prehispánica (que también podríamos considerar pagana) y los motivos visuales de la misma (Arellano, 1991:7; 1996:35).

Capítulo III. *La Resurrección* (santuario de Atotonilco, Guanajuato)⁵³.

El sujeto religioso (...) lleva a cabo una acción fundamental, re-ligarse a Dios y, sobre todo, re-ligarse al mundo, a los otros y al tú.

-María Luisa Solís Zepeda.

3.1. Descripción general.

La segunda obra que estudiaremos la hemos denominado *La Resurrección* y se encuentra en la Capilla del Santo Sepulcro en el Santuario de Jesús Nazareno, en Atotonilco,

⁵³Las fotografías de este y el siguiente capítulo son autoría del investigador mismo, realizadas entre marzo y septiembre de 2016. La edición de las mismas fue por Luis Roberto Robles Medrano.

Guanajuato⁵⁴. Es un óleo sobre tela anónimo, de formato lobulado⁵⁵ y mide aproximadamente 80 por 100 centímetros en sus diagonales (líneas que marcan una medida de izquierda a derecha y de arriba a abajo por el centro de la imagen y no por sus laterales) y su creación data de entre la segunda mitad del siglo XVII y la primera mitad del siglo XVIII⁵⁶, es decir, forma parte de la producción artística de la época novohispana.

⁵⁴ El Santuario de Jesús Nazareno se comenzó a construir el 3 de mayo de 1740 (Hernández, 1991: 63), a lo que siguió un largo periodo de adición de elementos en su arquitectura. La Capilla del Santo Sepulcro es la primera entrando a mano izquierda del Santuario, es la antesala a la que se conoce como “Capilla del Calvario” o “Capilla del Gólgota”, formando una planta de cruz latina de longitud similar a la iglesia principal, contando además con transepto y crucero (SEDUE, 1985:49). En 1763 se terminó de construir la del Santo Sepulcro y comenzó la del Calvario (Ibíd., 81,83). Debido a esto, algunos, como Jorge F. Hernández llaman al conjunto en su totalidad “Gran Capilla del Calvario” (*Op. Cit.*:81), mientras que la Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología SEDUE opta por nombrarla “Capilla del Santo Sepulcro” (1985:45).

⁵⁵ Es decir, su perímetro tiene lóbulos, que son las ondas que rematan un borde o perfil (Lajo, 2011:124).

⁵⁶ No se tiene un registro exacto del autor de la obra, la cual tampoco cuenta con firma, pero de manera general Jorge F. Hernández indica que “en todas *las capillas] hay pinturas al óleo de Rodríguez Juárez y de Ibarra” (*Op.cit.*: 28), haciendo referencia a los pintores Juan Rodríguez Juárez (1675-1728) y José de Ibarra (1685-1756), éste último mencionado también por la SEDUE como autor de una obra del Santuario (la advocación a la Señora del Refugio; *Op.cit.*,51), además de haber sido contabilizados, en 1917 por petición del presbítero D. Francisco Hernández y en 1964 por petición del padre Mercadillo, varios cuadros desaparecidos, incluidos algunos firmados por José de Ibarra. Otro pintor mencionado que aportó obras al Santuario es Juan Correa (SEDUE, 1985:51).



Figura 10. *La Resurrección*, fotografía de autoría propia. 2016.

Se encuentra junto con otras 11 pinturas en el nártex de la capilla, las cuales representan escenas bíblicas del Nuevo Testamento católico y debajo de cada una de ellas hay una cartela que enmarca la pintura, haciendo una referencia a la escena mostrada. Dichas cartelas están pintadas sobre el muro con una técnica al fresco ejecutadas, al igual

que todos los murales en el Santuario, por Miguel Antonio Martínez de Pocasangre (Hernández, 1991:66)⁵⁷ y todo lo escrito dentro del Santuario forma parte de los poemas poesía que ideó el fundador del mismo, el padre Luis Felipe Neri de Alfaro. A diferencia del mural de *El Triunfo de la Muerte*, analizado en el capítulo anterior, *La resurrección* es una pintura con iconografía religiosa que aún hoy en día se encuentra en un sitio arquitectónico con dicha finalidad, por lo tanto y de acuerdo a lo referido en el apartado sobre la enunciación y las obras de arte en la Nueva España, esta pintura tenía un fin público y didáctico, específicamente para dar a conocer un pasaje bíblico a la población en general y hacerlos parte de la fe católica (Arellano, 1996:30).

Como se dijo en el capítulo introductorio, en el que hablamos sobre la teoría semiótica, para comenzar el análisis de la pintura haremos una descripción general visual de la misma. En la pintura hay un fuerte contraste entre la iluminación y la oscuridad, especialmente en la zona central. Se observa a grandes rasgos un paisaje en tonos ocre y marrón, con muy poca vegetación de un verde opaco, por lo que nos da la idea de ser una zona desértica, del lado izquierdo hay una ciudadela o villa amurallada, mientras que en el lado derecho el desierto se eleva en una colina con tres cruces en la cima. En la zona inferior

⁵⁷ Han existido algunas intervenciones y restauraciones, ejecutadas por José María Barajas (Hernández, 1991:88). Retomamos también, la referencia de Cennino Cennini, sobre la técnica del fresco como una pigmentación del muro sin fraguar, permitiendo que la pintura se incorpore en el mismo y evite desgastarse tan fácilmente a pesar del tiempo o erosión (Op.cit., 1988:113); el óleo, por su parte, es una técnica que surge a principios del Renacimiento y tiene la cualidad de ser grasa, a diferencia del temple, que carece de tal cualidad, llamándosele una técnica magra. De manera general, el óleo es la aleación de un pigmento, una carga y un aglutinante graso, casi siempre un tipo de aceite, como el de linaza o nuez (Ibíd, 134, 135).

tenemos una cueva, que nos muestra un desnivel en el suelo del desierto, frente a la cual hay cuatro personas: del lado izquierdo hay un hombre viendo hacia la cueva, viste una armadura y porta una lanza; del lado derecho hay una persona que tiene un casco o yelmo y porta también una lanza, pero se encuentra dándole la espalda a la cueva, mientras que en el centro, justo en la entrada de la misma, hay dos personas sentadas, una semidesnuda con la cabeza baja y otra con ropaje azul y recostada sobre la persona a de la derecha, por lo que estas dos últimas personas parecen estar durmiendo. Por último, en la zona central superior hay un hombre semidesnudo, con ropa blanca y un manto rojo, quien porta una delgada cruz en la mano izquierda, levanta el dedo índice de la mano derecha y tiene a cada lado un pequeño niño con alas, vistiendo en color rosa el del lado izquierdo y en azul el del lado derecho; además, a su alrededor hay cinco cabezas con alas, dos de las cabezas están en el lado izquierdo y tres en el derecho. Este hombre tiene además unas heridas en ambos pies y en la mano derecha, que es la que se muestra a la vista y tiene unos rayos de luz alrededor de su cabeza. Todo este conjunto está rodeado de unas nubes de color ocre muy claro que parecen estar bajando del cielo, puesto que sirven de piso para el hombre del centro y se posan sobre la cueva. Bajo los pies del hombre hay, además, una cadena que cae sobre la cueva y amarra por el cuello a dos cuerpos: del lado izquierdo, un ser parecido a un humano (posee torso, cabeza, brazos, ojos, barba, etcétera) pero tiene unos cuernos sobre su cabeza, la nariz muy afilada y larga y un color de piel marrón demasiado oscuro; del lado derecho, hay un esqueleto humano. La obra tiene un marco dorado, alrededor del cual hay pinturas al fresco tanto con motivos vegetales como una cartela por debajo que dice textualmente “Por el goso que tuviste mi Jesus Resusitado. Resusitame ala gracia y

líbrame de pecado” (sic.). Dicha cartela será tomada también en cuenta para el análisis de la pintura, puesto que, como se mencionó previamente, cada pintura en este segmento arquitectónico tiene una cartela debajo suyo, haciendo alusión a lo representado. Por lo tanto, podemos atrevernos a decir que la pintura hace referencia a la resurrección de Jesús.

3.2. Cromatismo y semisimbolismo.

Habiendo hecho la descripción general de la pintura, comenzaremos estudiando el plano de la expresión y las categorías plásticas, las cuáles fueron divididas por la Escuela de París en tres grandes tipos de acuerdo a los formantes plásticos que cada texto posee, dichas categorías son topológicas, que se construyen por contrastes entre direcciones y permiten identificar la ubicación de los elementos visuales, eidéticas, que se construyen por contrastes entre figuras y cromáticas, que se construyen por contrastes entre colores (Calabrese, 2012: 101).

Como se dijo en la descripción previa, en la pintura observamos un fuerte contraste entre lo iluminado y lo ensombrecido, lo cual corresponde a la categoría cromática⁵⁸. Al

⁵⁸ Podemos agregar que las categorías cromáticas son consideradas constituyentes, “ya que tienen una función discriminante para la definición de los elementos visuales” que ocurre debido a una oposición cromática, requerida en todo texto visual, mientras que las categorías eidéticas se consideran constituidas, debido a los aspectos del contorno y las oposiciones (Bertetti, 2015); a esto le sumamos lo que comentó Luisa Ruíz Moreno en el encuentro “2015 Año internacional de la Luz”, pues comenta que la luz (y todos los aspectos asociados a ella, tales como brillo, tono, saturación, intensidad, etcétera) constituyen “los efectos de

superponer la rejilla posicional⁵⁹, observamos que lo iluminado se encuentra justo en la mitad superior de la pintura, mientras que lo ensombrecido se encuentra en la mitad inferior. Además, observamos también las vestimentas de los actores de la pintura: de los cuatro que se encuentran en la parte inferior, uno no parece tener ropa, otro porta una armadura plateada, mientras que los otros dos usan un ropaje azul oscuro, mientras que de los actores en la parte superior de la pintura, un actor tiene una manta rosa y otro una manta azul y el del centro posee un gran manto rojo, siendo éste el que más llama la atención y el que provoca el mismo sentimiento de contraste, ahora con las vestimentas azules.

Reiterando el contraste mencionado, observamos entonces una clara división entre la parte superior, iluminada y con atención en la vestimenta roja y la parte inferior, ensombrecida y con predominancia en las vestimentas azules. Dicho contraste nos da un ritmo visual, una manera de entender el plano de la expresión y precisamente, “contraste” se entiende en semiótica como una presencia simultánea de dos términos contrarios de una

sentido que emanan de una interacción entre dos actividades”, que son la inteligible y la sensible, es decir, las categorías cromáticas graduables (saturación y luminosidad) serían constituyentes, mientras que las no graduables (el matiz) serían constituidas, pues el análisis del color viene después del estudio de la luz y la oscuridad en un texto visual, en otras palabras, las categorías graduables le dan una carga de significación al texto previa al que le dan los colores (<https://www.iluminet.com/luz-discurso-visual/>).

⁵⁹ Dicha rejilla posicional fue propuesta por Felix Thürlemann y replanteada en 2003 por Jacques Geninasca. Se basa en proponer un soporte rectangular con el uso de diagonales y medianas muy específicas y que permite su adecuación a cualquier soporte visual para poder segmentar el formato y entender la relación entre los elementos que se observan en la pintura (Geninasca, 2003:61).

misma categoría (Greimas y Courtés, 1991: 56), así, “arriba” se opone a “abajo”, “iluminado” a “ensombrecido” y “rojo” a “azul”.

Ahora bien, gracias a los grados de figurativización, nos es posible reconocer ciertas figuras humanas, debido a la iconización⁶⁰ que dicha figura presenta (tal es el caso de seres, como ángeles o demonios, o bien, ciertos personajes de una cultura). Podemos, a grandes rasgos, retomar que la pintura es una representación de la resurrección de Jesús, es decir, el momento en que vuelve a la vida después de haber muerto, así como el hecho de que los actores alados son ángeles, que es Jesús el que tiene vestimenta roja y que los actores que están en la parte inferior son humanos.

Al encontrar casos como este, en que los contrastes son notorios e importantes para la pintura, acudimos a un sistema conocido como semisimbólico. Si bien hay sistemas simbólicos y hay también sistemas semióticos⁶¹, el sistema semisimbólico consta de una

⁶⁰ La figurativización es el proceso en que el tema de un discurso se manifiesta como una figura ya sea figurativa o icónica; la iconización es la etapa final de la figurativización, es decir, la puesta en escena de figuras reconocibles muy particulares, al grado de producir una ilusión referencial, la cual es el juego visual que produce el efecto de sentido de realidad (Greimas y Courtés, 1982:212).

⁶¹ Sistema es, para Saussure, un conjunto de relaciones (Greimas y Courtés, 1982:390), y que puede ser simbólico, dado en una forma 1/1, es decir, una unidad (indivisible) del plano de la expresión corresponde con sólo una unidad (también indivisible) del plano del contenido; o semióticos, dados de la forma 1/2, en que una unidad del plano de la expresión puede corresponder con dos unidades del plano del contenido (Calabrese, 2012:99). El sistema semisimbólico tiene una forma 2/2, debido a que dos unidades (una categoría) del plano de la expresión –en una relación de oposición– se corresponden de manera equivalente con dos unidades en relación de oposición (otra categoría) del plano del contenido. Éste último aspecto se explica más adelante, al hablar de la fórmula de la homologación.

correspondencia de relación entre categorías de ambos planos (Greimás y Courtés, 1982:369)⁶². Dicha relación es, de hecho, una relación de contraste, contrariedad u oposición, por lo que la relación “arriba-abajo” o “iluminado-ensombrecido”, propias del plano de la expresión, deben tener una correspondencia con un par de contrastes u oposiciones en el plano del contenido. De esta manera, el sistema semisimbólico identifica un texto visual como una manifestación individual de significación, con sus usos particulares de las categorías plásticas, por lo tanto, el cuadro tiene un sentido encerrado en sí, volviéndolo un sistema local (Calabrese, 2012: 97)⁶³.

Para representar un sistema semisimbólico existe una fórmula, llamada de la homologación (Greimás y Courtés, 1991:228), dividida en dos partes, que corresponden a los planos de la expresión y del contenido cada una y subdivididas a su vez en dos partes más, demostrando la relación de contrariedad entre los elementos. De manera simplificada, la fórmula es

$$a : b :: x : y$$

⁶² Entendemos “categoría” como un paradigma, esquema o conjunto de elementos analizables, que poseen en común uno o varios rasgos que le dan un valor modal y una posición en el discurso (Greimas y Courtés, 1982: 51, 55, 251, 297).

⁶³ Greimas menciona que el semisimbolismo es una correlación parcial entre los planos del significante y el significado, además de que la semiótica plástica sería un caso particular de la semiótica semisimbólica (1994, 38). Por otro lado, Greimas y Courtés indican que el estudio del semisimbolismo se estimuló particularmente por las unidades que los pintores llaman “contrastes plásticos”, los cuales se encuentran simultáneamente en un solo texto visual (al ser la pintura un solo objeto) y provocan una suprasegmentación (1991:228).

Donde el signo “ : ” se lee “es a”, mientras que el signo “ :: ” se lee “como”, leeríamos entonces dicha fórmula “*a* es a *b*, como *x* es a *y*”. Félix Thürlemann apunta que una fórmula como ésta parece bastante arbitraria, por lo que el sentido de la fórmula ocurre en virtud de definir los elementos que la conforman respecto al objeto que se analiza (2004:33), similar al sistema local que Omar Calabrese propone, donde la obra tiene una significación encerrada en sí (Íbid, 97). Las letras se sustituyen con los elementos de oposición de la pintura, de manera que en nuestro caso tendríamos:

arriba : abajo :: $x_1 : y_1$

luz : sombra :: $x_2 : y_2$

rojo : azul :: $x_3 : y_3$

Tenemos, en el lado izquierdo de las fórmulas propuestas, las relaciones de oposición o contraste que observamos en las categorías plásticas: en la primer línea corresponde a la categoría topológica (arriba : abajo), mientras que la segunda y la tercer línea corresponden a la categoría cromática (luz : sombra; rojo : azul), es decir, el lado izquierdo de las fórmulas corresponden a los contrastes en el plano de la expresión. Como incógnita, tenemos del lado derecho las relaciones de oposición presupuestas para el plano del contenido. Para poder resolver esta fórmula, habrá que entender y acotar los múltiples significados de las unidades plásticas a un sistema local dentro de un contexto socio-cultural específico, que para nuestro caso es la sociedad católica de la Nueva España.

Comenzando con la relación /arriba/ /abajo/, podemos adelantar que de lo observado en la pintura, en la parte superior se encuentra el cielo, mostrando en segundo plano la ciudadela y la colina con cruces a la lejanía, así como un cielo en azul pálido, además, en primer plano, una gran nube parece irrumpir en el escenario, mientras que en la parte inferior observamos una colina con una cueva y rodeada de algunos arbustos secos, dichos objetos están a ras de suelo, en la tierra. De esta forma, nuestra fórmula quedaría como

arriba : abajo : : celestial : terrenal

Continuando con la relación de / luz / /sombra/, la *Teoría de los Colores* de Johann Wolfgang von Goethe nos indica que la luz y la oscuridad provocan dos reacciones enteramente opuestas en la pupila, de contracción la primera y de expansión la segunda (Goethe, 1840:2), pues si bien ambas producen cierto efecto de ceguera, la primera lo provoca al observar destellos o luces muy fuertes, permitiendo una vista normal y general al ver luces no exageradas. La oscuridad, por otro lado, provoca un sentimiento de privación, de no poder ver algo porque no está iluminado, es decir, “no deja ver”. Al acudir ahora al *Diccionario enciclopédico de la Biblia* de Xavier Pikaza, nos indica con respecto a la luz lo siguiente:

Es el comienzo de todas las cosas, el principio y final de la creación. Las tinieblas ya existían, como fondo de caos que rodea al ser divino. No eran nada, y sin embargo estaban ahí. Ellas no son “dios”, de manera que no existe un dios bueno y otro malo,

pues Dios es solo bueno y signo suyo es la luz que él mismo irradia y que concede sentido, espacio y tiempo y visibilidad a todo lo que existe (Op.cit.: 579).

De esta manera, se retoma el sentido de que la luz permite ver, sin embargo, esta visibilidad es señal de la presencia de Dios, que lucha o vence a la oscuridad (las tinieblas), las cuales representan así el desorden y la ausencia de Dios, un vacío que él llena, un caos que él ordena. Resulta interesante que lo iluminado es Jesús resucitado rodeado de ángeles, así como la colina con cruces (que podemos comprender como el monte donde fue crucificado) y la ciudadela (desde donde partió antes de ser crucificado); mientras que lo ensombrecido es la colina con la cueva, donde el cuerpo fallecido de Jesús fue depositado. La parte superior, iluminada, nos muestra el lugar donde se dio la muerte (la cruz) y el momento en que el espíritu regresa de la muerte, es decir, la resurrección es algo que se quiere mostrar, mientras que la parte inferior, ensombrecida, nos muestra el depósito del cuerpo carnal de Jesús, es decir, donde se resguarda, oculta y esconde lo muerto. De esta manera, la segunda fórmula resultaría como:

luz : sombra : : espiritualidad : carnalidad

Por último, respecto a los colores como variantes físicas de la luz, el rojo nos indica energía, debido a que posee longitudes de onda altas, las cuales aumentan el calor del cuerpo, volviendo al cuerpo más dinámico y al rojo un color que simboliza vida (Martin, 2010:638). El azul, por otra parte, es un color de baja longitud de onda, por lo que se

relaciona con el frío, con el reposo (Goethe, Op.cit: 310; Martin, Op. Cit.: 652), simbolizando a su vez lo fúnebre y la muerte (Portal, 2011:77). De manera que nuestra tercera fórmula sería:

rojo : azul : : vida : muerte

La pintura tiene así una relación en que la parte superior se hace referencia al espíritu y a la vida, mientras que la parte inferior hace referencia a lo terrenal y a la muerte. En los siguientes apartados ahondaremos en el plano del contenido para aclarar y sustentar la relación semisimbólica expuesta aquí.

3.3. La espacialidad y la temporalidad. Entre este mundo y la otra vida.

Ahora, retomando lo mencionado en los apartados sobre la semiótica estructural y el nivel discursivo, hay que continuar con el análisis del mismo para comprender aspectos de figuratividad, espacio, temporalidad y actores. Como se dijo en los apartados mencionados, el espacio determina una “magnitud plena, llena, sin solución de continuidad” en que los actores se presentan y ejecutan sus acciones, por lo que el espacio vierte sentido a ellos y viceversa, permitiendo estudiar aspectos tales como espacio geográfico, psicofisiológico o sociocultural (Greimas y Courtes, 1982:153).

Comenzamos diciendo que la pintura es icónica, pues tiene elementos descriptivos en ella que nos permiten reconocer el espacio, tiempo y actores que producen un efecto de realidad (Greimas y Courtés, 1982:212). Por otro lado, la pintura nos muestra dos planos: el primer plano, que muestra cercanía, lo ubicaremos en la zona central, mientras que el segundo plano, que muestra la lejanía, lo ubicamos en los laterales izquierdo y derecho.

A grandes rasgos, el espacio nos deja ver un ambiente árido y seco en colores amarillo, ocre y marrón, con muy poca vegetación a la izquierda y derecha, vegetación que de hecho es de un verde oscuro, denotando el clima árido de la zona, por lo que podemos decir que la pintura nos muestra un desierto o bien, una zona que en determinada época del año tiene fuertes sequías. En el lado izquierdo se observa una ciudadela amurallada, en la que se alcanzan a notar las techumbres en colores rojo y azul de ocho construcciones altas de color ocre, dos de ellas similares a casas y el resto similares a torres. Del lado derecho se observa una colina sin vegetación alguna y en la que únicamente hay tres cruces altas de color marrón oscuro, dando la idea de que son cruces de madera. Tanto detrás de la ciudadela como de la colina con cruces se observa el cielo en tonos amarillos y azules.

En primer plano, justo bajo la zona central, se observa una colina de color ocre oscuro y en la cual se abre una cueva, que deja únicamente observar la entrada y oscuridad dentro de ella. Sin embargo, por arriba de la zona central, el cielo despejado se ve interrumpido por nubes en colores blanco y amarillo, además, una de estas nubes se encuentra justo por encima de la colina con la cueva, por lo que parece posarse sobre ella.



Figura 11. *La Resurrección (detalle)*, fotografía de autoría propia. 2016.

Si bien es posible que haya nubosidades a ras de suelo, tales como la niebla o la brisa, la nube de la pintura corresponde a un tipo de nubes llamadas cúmulo-nimbos (Moreno, 1993: 34), las cuáles se encuentran a una altura de entre tres y doce kilómetros del suelo, teniendo hasta 8 kilómetros de altura, por lo que pueden alcanzar y cubrir algunas montañas; tienen una densidad y concentración mayor a otras nubes, puesto que son las nubes que son previas a las lluvias y las tormentas, de ahí que, desde el suelo, las observemos en colores grisáceos, mientras que en la parte superior o lejanía tienen colores

blancos o amarillos, dándoles una apariencia masiva y pesada. Por otro lado, la colina no es de una altura tal como las montañas (podemos decirlo por la estatura de las personas frente y sobre ella), por lo que notamos que está ocurriendo un hecho bastante singular que, si bien tiene una representación icónica, no ocurriría en la realidad.

El espacio descrito es entonces una especie de paisaje, aunque no muy realista ⁶⁴. Como además mencionamos en el apartado anterior, la pintura es una referencia a la resurrección de Jesús. Así, podemos comprender que la ciudad amurallada es Jerusalén, la colina con tres cruces es el monte del Gólgota, donde Jesús fue crucificado y la cueva es la que se utilizó como tumba del cuerpo de Jesús, en las afueras de Jerusalén (Mt, 27:33-35, 60)⁶⁵. Sin embargo, la pintura tiene algunos elementos que desencajan de un paisaje desértico común, elementos que mencionamos en el capítulo anterior, en el apartado sobre el espacio, como signos pregnantes, debido a su alta carga de significación (Greimas y Courtés; 1991:196). De esta manera, los signos pregnantes funcionan en determinado contexto como símbolos.

⁶⁴ El *Tratado de la Pintura* de Leonardo Da Vinci contiene un capítulo completo sobre la botánica y los elementos del paisaje. La información en el capítulo mencionado incluye la descripción, dibujo y coloración de elementos del paisaje, que parten de un elemento conocido como “horizonte” (una línea que da la ilusión de perspectiva y lejanía) a partir del cual surge el dibujo de colinas, montañas, planicies, océanos y los objetos que ocupen dichos espacios, como árboles, ciudades, edificios, etc. (Da Vinci, 2010[1498 aprox.]:311-346,339)

⁶⁵ Según Mt 26:36, Jesús oró y fue apresado en Getsemaní, un Jardín ubicado en el Monte de los Olivos, en Jerusalén. Después de esto fue llevado a la casa del sacerdote Caifás y al palacio de Pilato (Mateo 27:27), también ubicados en Jerusalén.

Se hace explicación de esto debido a que la zona superior, donde observamos el cielo, éste no es uniforme, pues si bien tiene la mayor cantidad de iluminación, parece que el cielo se divide, resultando en realidad en la ilusión de que hay “dos cielos”: uno en la lejanía, justo detrás de Jerusalén y del monte del Gólgota y derivado de él, una parte del cielo, representado con la gran nube amarilla que se posa sobre la colina donde está la cueva, “baja”. Tenemos entonces que dos zonas del espacio están superpuestas, encontrándose: por encima, ese “otro cielo” irrumpe y baja a la tierra, tocando la colina.

Mientras que el cielo es un símbolo de la inmensidad y la lejanía, la nube se asocia a la conexión entre el cielo y la tierra, o entre el espíritu y la materia. Las nubes, al flotar entre estos dos espacios, evocan también la libertad y el alejamiento de lo terrenal (Martin, 2010: 56, 58). Si podemos, por tanto, decir que sobre la tierra está llegando “otro cielo”, ¿a qué hace referencia el mismo?

Para responder hay que volver al sistema semisimbólico explicado previamente, donde veíamos que

arriba : abajo : : celestial : terrenal

luz : sombra : : espiritualidad : carnalidad

rojo : azul : : vida : muerte

Notamos que el cielo está en la lejanía, siendo el “otro cielo” el protagonista que toca la tierra. Además, sobre este “otro cielo” está Jesús con su vestimenta roja. De esta manera, podemos entender el “otro cielo” como un espacio de vida espiritual celestial,

ubicado en la zona superior de la pintura, que irrumpe bajando a un espacio de muerte carnal terrenal, ubicado en la zona inferior de la pintura⁶⁶.

Hay que recordar que tanto el espacio como la ubicación temporal de la pintura se remiten a lo simulado en la imagen representada y que, así como el espacio nos permite identificar el dónde ocurren los hechos, el reconocer la temporalidad nos permite comprender la segmentación y organización de los mismos en una historia (González, 1986:149), es decir, el cuándo suceden. Los hechos observados en una pintura nos muestran, simultáneamente, un momento significativo de la narración, comprendiendo tanto lo que ha ocurrido como lo que va a ocurrir (Filinich, 1998:63).

La pintura muestra una escena que ocurre en pleno día, en una época del año en que el clima es caluroso. Desde el aspecto histórico, podemos inferir, por la ropa que tienen los actores (como los camiones de abundante tela, o la armadura del hombre en el lado izquierdo) que la escena ocurre en una época antigua, previa al siglo XVII.

Tomando en cuenta el pasaje bíblico de la resurrección de Jesús y reiterando que el primer plano es la escena principal, podemos ubicarnos dentro del espacio y la temporalidad: el primero nos sitúa en el desierto, específicamente frente a la cueva que fue

⁶⁶Víctor Stoichita realiza un estudio sobre el uso de la nubosidad, entre otras cosas, explica que la nubosidad, al tener una “falta de sustancia” y ser un objeto en constante metamorfosis, se relaciona con la incerteza, al ver algo que “no deja ver”, por lo que es relacionada para el catolicismo con la revelación de Dios, el límite con lo sagrado, el espacio que muestra una imagen “fuerte, distinta, extraña”. Añade también, al analizar el grabado de la *Trinidad* de Durero, que éste muestra un “descendimiento” de la divinidad hacia el límite de la misma, apareciendo en la zona superior de la pintura rayos de luz, y conforme se desciende aparecen nubosidades. (Stoichita, 1996:103-106).

la tumba del cuerpo de Jesús, desde donde notamos tanto el monte del Gólgota, donde ocurrió la crucifixión, como la ciudad de Jerusalén en el trasfondo; el segundo nos sitúa en este momento de encuentro entre el “otro cielo” y la tierra. Recordemos ahora que el “otro cielo” es el espacio de vida espiritual celestial y que la tierra es el espacio de muerte carnal terrenal. Así, la temporalidad de la vida espiritual celestial irrumpe sobre la temporalidad de la vida carnal terrenal, por lo que no hay sólo un momento de cambio o encuentro entre ambos espacios, sino que además, la vida carnal terrenal tiene una duración finita, mientras que la vida espiritual celestial dura lo que llamaremos *la eternidad*.

3.4. Actores mundanos y actores divinos

Para continuar con el análisis del nivel discursivo procederemos a estudiar a los actores de la pintura. Comenzaremos con el hombre blanco, joven y barbado del centro superior, quien como ya dijimos es Jesús resucitado. Para poder comprender esta inferencia hay varios factores, como el hecho de que la pintura se encuentra en una iglesia católica novohispana. También, por la cartela pintada bajo la pintura (que recordamos, dice “Por el goso que tuviste mi Jesus Resusitado. Resusitame ala gracia y líbrame de pecado”, sic.). Agreguemos además que dicho hombre tiene las marcas que Jesús lleva en manos y pies debido a la crucifixión.

Además, la vestimenta que porta es bastante importante de destacar: porta un faldellín blanco y un gran manto rojo que, a modo de capa, revuela alrededor de su cuerpo

semidesnudo. La representación de Jesús resucitado ha variado mucho en la historia del arte⁶⁷, caracterizado siempre “por una cruz estandarte que es el símbolo de su victoria sobre la muerte” (Réau, 1996:567); la pintura del presente análisis no es la excepción al uso de la cruz estandarte, sin embargo, Frédéric Portal nos da también un vistazo a la herencia histórica de la representación de la vestimenta que observamos en la pintura de Atotonilco, específicamente en el ámbito del color:

(...) no puedo pasar por alto que este color [el rojo], según Plutarco, estaba consagrado a todas las divinidades. (...) ¿No es el amor la base de todos los cultos incluso en su última degradación?

⁶⁷ Es, a partir del siglo XI, que la escena de la Resurrección se representa como un hecho. De entre muchos ejemplos de las variaciones en la vestimenta y posición de Jesús, podemos mencionar a Nicola de Verdun, que lo retrata semidesnudo, con un manto esmaltado en dorado y azul (Klosteneuburg, 1181); el alemán Maestro Francke representa el mismo manto pero en color rojo (al igual que Piero de la Francesca, en el mismo siglo), mientras Jesús sale a hurtadillas de su tumba (Hamburgo, 1424); Duccio di Buoninsegna (1308-1311) muestra el color del manto en blanco, al igual que Andrea Mantegna (Verona, 1459) y Sandro Botticelli (1490). Otras representaciones tienen más variantes, como la de Lorenzo Veneziano (1371), que muestra a Jesús vestido completamente, con una prenda roja sobre la cual porta un manto blanco con cruces azules; o la del Beato Angelico (1440) que muestra a Jesús flotando en una mandorla blanca por encima de la tumba, sin que los presentes en la misma lo noten; Bartolomeo di Tommaso (1450) y Jacopo Bassano el Joven (1484) lo representan con un manto blanco de un lado y azul del otro, mientras Pierre Reymond (1535) lo retrata con un manto azul enteramente; Matthias Grünewald (1515) muestra a Jesús con un gran manto rojo y otro de igual tamaño en azul (Réau. 1996: 568).

El cristianismo dio la verdad a los hombres y devolvió a la lengua simbólica su pureza original. En la transfiguración, el rostro del Señor se puso resplandeciente como la luz; así son los símbolos del amor divino y de la divina sabiduría en la más alta energía (...). Su rostro brilla como el rayo, y su manto es blanco como la nieve. Finalmente, en último grado aparecen las vestiduras de los justos, blanqueadas en la sangre del cordero.

Los artistas del medievo conservaron estas preciosas tradiciones y dieron a Jesucristo ropas blancas o rojas después de la Resurrección. El rojo y el blanco son los dos colores consagrados a Jehovah como Dios de amor y sabiduría (2011:61, 66).⁶⁸

Tenemos entonces que la vestimenta roja previamente la habíamos correspondido al término /vida/, simboliza también iconográficamente el amor divino. Cabe destacar, sin embargo, que la representación iconográfica del manto rojo y el faldellín blanco no es única de la escena de la Resurrección, sino también del pasaje del *Quo Vadis*, relación que profundizaremos más adelante.

Alrededor de Jesús se encuentran algunas cabezas aladas (dos a su derecha, cuatro a su izquierda) y dos niños alados (uno a cada lado), los cuales podemos considerar como ángeles. El ángel es un símbolo universal de ser el portador de un mensaje trascendental, sus dos alas, además, representan el acceso que el ángel tiene al cielo, siendo conocedor de

⁶⁸ Las pinturas de la Resurrección de Veronese (una de 1560 y otra de 1580), de Gaspard de Crayer y de Johann Köning (ambas del siglo XVII) son algunos de los ejemplos en que la vestimenta usa ambos elementos: el faldellín blanco y el manto rojo.

información inaccesible para el humano, excepto durante las revelaciones, conocidas como el “deslumbrante momento angelical” (Martin, 2010:680)⁶⁹. En la tradición católica se refuerza a los ángeles como representantes de lo celestial, como lo explica el *Diccionario enciclopédico de la Biblia*:

Los ángeles son seres celestes, expresión de la majestad de Dios: forman su corte, son sus mensajeros, realizadores de su voluntad o señal de su presencia (...). Están vinculados a eso que pudiéramos llamar la dimensión “divina” del hombre y así desempeñan un papel muy importante en la experiencia religiosa del conjunto de la humanidad (Pikaza, 2013:60).

Lo ángeles son, así, una ayuda y representación del poder divino de Dios y del Espíritu Santo. ¿Por qué se ven, entonces, representados de distintas formas? Debido a que, dentro del margen de la tradición católica, se encuentran divididos en una jerarquía de nueve niveles, denominados coros u órdenes angélicos, donde cada tres coros constituyen una jerarquía (Uribe, 2009:10), existiendo una representación iconográfica distinta para

⁶⁹ El mismo *Libro de los símbolos* apunta dos datos importantes: en primera, el término griego *angelos* significa “aquel que anuncia o cuenta un mensaje”; en segunda, nos dice que los ángeles son “agentes de revelaciones, proclamaciones, ayuda y guía sobrenaturales” (Ibíd.), entendiendo el término “sobrenatural” como aquella cualidad que está por encima de las leyes naturales, es decir, de las leyes terrenales humanas (Peter, 2016:19).

cada uno de los coros⁷⁰. Juan Molano cita, en su tratado *Historia de imágenes y pinturas sagradas*, de 1594, la *Disputación acerca de las apariciones de los espíritus*, de 1582, para hablar acerca de las pinturas de los seres angelicales:

La forma es doble, porque, o bien, son pintados de cuerpo entero y perfecto, o bien, son figurados con la cabeza sola pero ciertamente alada; de uno y de otro modo, en verdad, expresan apariencia humana, y con la mirada reluciente y generosa y forma de adolescente arrebatan hacia sí los ánimos de quienes los contemplan. (...) La desnudez engendra vergüenza en los hombres; en los ángeles es argumento de virtud, de santidad, digo, de castidad, de inmortalidad y de inocencia (Reyes, Ed., 2017: 226)⁷¹.

⁷⁰ La primer jerarquía consta de serafines, querubines y tronos, la segunda de dominaciones, virtudes y potestades, la tercera de principados, arcángeles y ángeles (Ibíd.). Dicha jerarquía, además, fue designada por el Pseudo Dioniso el Aeropagita (Cabral, 1995:202).

⁷¹ Resulta interesante anotar también lo que indica Juan Molano en su tratado *Historia de imágenes y pinturas sagradas* (...) respecto a la pintura de ángeles:

Se les aplica aspecto humano para que los fieles entiendan cuán propensos están al género humano, y cuán preparados para proseguir los ministerios del Señor. Sin duda, todos son de espíritu de servicio, a causa de quienes reciben la herencia de la salvación. Las alas significan la misma prontitud del ministerio. (...) Pero también la ligereza de las alas significa (...) que libres del fardo del cuerpo terrenal, enteros, sin mezcla o carga son llevados a lo celeste, y sin interrupción se ocupan en la contemplación de las cosas divinas. (Reyes, Ed., 2017: 224, 227).

Podemos comprender así que existen ángeles de acción (asisten en actos divinos, podríamos pensar en los ángeles que dieron el mensaje de la resurrección de Jesús) y de adoración (que asisten y alaban la majestuosidad de algún acto o hecho divino, tales como los que se observan en la presente pintura).

Debido a la iconografía mostrada en la pintura, podemos apuntar que observamos querubines y serafines rodeando a Jesús, representando la mayor proximidad del poder divino de Dios en el momento de la resurrección.⁷²

En cuanto a la parte inferior de la pintura, observamos a cuatro personas, el de la izquierda porta una armadura y una lanza y observa hacia la nube que baja, en medio, frente a la cueva, hay una persona con cabeza baja y sin vestimenta aparente y otra persona con vestimenta azul y una cara de aflicción o cansancio, que se recuesta en el costado de una última persona, en la derecha, que porta una lanza y un casco con pluma azul, un faldón marrón y una prenda azul en la parte superior del cuerpo, además, esta persona da la espalda a la nube, observando hacia “afuera” de la pintura. Relacionando a estos actores con la tradición católica, notamos que los dos que parecen estar recostados, en el medio,

⁷² Ignacio Cabral Pérez explica de manera general la iconografía de los nueve coros angélicos, e indica que los serafines y querubines se pueden representar como cabezas aladas (los primeros pueden llevar seis alas, mientras que los segundos pueden llevar dos, cuatro o seis y que están oceladas, es decir, con degradados o manchas de color; la característica de las cabezas aladas también la menciona Vicente Carducho, 1633:116). Sin embargo, explica que también hay algunos símbolos conocidos como *angelitos*, “también llamados “querubines”, que tienen sólo una carita de bebé y dos pequeñas alitas que le salen de ambos lados del cráneo”, además de la existencia de los *putti*, los cuales “son niños, representan un año de edad aproximadamente y van completamente desnudos o sólo llevan una pequeña tela (...). Pueden llevar unas pequeñas alitas a la espalda o no tenerlas”, además de que aparecen en ciertas escenas como en la aparición de la Virgen o cuando ella asciende al cielo (Cabral, 1995:200). De una u otra manera, observamos plenamente la asistencia angelical (y por tanto, divina) en esta representación de la resurrección.

representan a los dos guardias que estaban al cuidado de la tumba de Jesús y que fueron encontrados dormidos por las mujeres que fueron a limpiar la tumba⁷³.



Figura 12. *La Resurrección (detalle)*, fotografía de autoría propia. 2016.

Los actores a izquierda y derecha los podemos relacionar con soldados, debido a que portan una lanza, sin embargo, el de la izquierda posee una armadura, lo que lo vuelve un soldado guerrero, mientras que el de la derecha porta una prenda de tela azul, por lo cual

⁷³ Ahondaremos sobre este aspecto en el siguiente apartado, pero podemos adelantar que dicho pasaje aparece únicamente en Mt, 28:4.

podemos diferenciar su función respecto al soldado con armadura. Del primer soldado podemos notar que es el único que no se ve de frente, “dando la espalda” al espectador de la pintura, debido a que se encuentra observando la escena principal de encuentro entre el “otro cielo” y la tierra; por su posición contemplativa podríamos pensar en tres posibilidades: entender a este soldado como una sinécdoque⁷⁴ del imperio romano en general, como el soldado que le introdujo la lanza a Jesús mientras éste seguía en la cruz y que se le quedó mirando al notar que de su costado caía sangre seguida de agua limpia o podría incluso representar al soldado que observa a Jesús después de su muerte y expresa encontrarse frente al verdadero hijo de Dios⁷⁵, más adelante resolveremos cuál de estas posibilidades es la más acertada.

El soldado de la derecha, sin embargo, porta lo que se llama en iconografía atributos⁷⁶, los cuáles son vestimentas de tela, una lanza y el casco que tiene una gran pluma blanca y azul y al que se le conoce por el término de morrión, por lo tanto, este

⁷⁴ Recordemos que una sinécdoque es una forma retórica por medio de la cual un elemento particular expresa o representa algo general (Beristáin, 2006:474).

⁷⁵ El soldado que le abre el costado es mencionado únicamente en Jn 19:31-34, mientras que el soldado que dice tal expresión (aunque con diferentes palabras) es mencionado en Mt 27:54, Mc 15:39 y Lc 23:47.

⁷⁶ E.H. Gombrich nos dice que, para comprender un símbolo, hay que basarse en “una elaborada explicación de lo que se sabe técnicamente de los emblemas y atributos de estas diferentes personificaciones”, definiendo a los atributos como “los rasgos distintivos que sirven para identificar a la deidad; en última instancia, proceden también de un contexto narrativo, el papel que se le atribuye al dios en la mitología” (Gombrich, 2003:51, 169), es decir, los atributos son elementos que representan a determinado actor y sus funciones en un contexto o relato específico.

soldado representa una iconografía específica en la historia del arte: la de Miguel Arcángel⁷⁷, lo que lo vuelve parte de la orden angelical número 8, cuya función es realizar la justicia de Dios en el mundo, siendo los arcángeles los intérpretes e intercesores entre Dios y los humanos (Pikaza, 2013:95)⁷⁸. En nuestro caso, Miguel Arcángel es considerado el guerrero de Dios, el que lucha contra el mal y establece justicia sobre el mundo (Uribe, 2009:10,11; Pikaza, 2013:642)⁷⁹, debido a esto se le ha representado como un soldado en distintas formas, teniendo por ejemplo el uso de la espada, símbolo de la lucha, o la balanza, simbolizando que es él quien pesa las acciones de los humanos⁸⁰.

⁷⁷ Mario Ávila Vivar aporta datos importantes sobre la representación de Miguel Arcángel sin el uso de armadura y portando el morrión: dice que Francisco Pacheco lo retrató entre 1611 y 1614 para el convento de Santa Isabel, Sevilla, con el bastón de mando, ropas blandas y morrión, eliminando la balanza y la espada (composición muy similar al grabado del *Juicio Final* de Gerard de Jode, de 1585). Esta nueva representación fue seguida por Zurbarán (quien realizó una pintura de Miguel Arcángel hacia 1650, parte ahora de la Colección Banco Santander) y sus discípulos y fue muy bien aceptada en Nueva España por dar preferencia al carácter de san Miguel Arcángel como defensor de la verdad que a su carácter bélico (2016:249,250).

⁷⁸ Juan Molano coincide con las características mencionadas de Miguel Arcángel, pero difiere en cuanto a su ubicación en la jerarquía angelical mencionada en la presente investigación:

Ése es el príncipe de la milicia celeste (...) en favor del pueblo de Dios. Ahora, empero, se tiene como protector de la Iglesia de Dios, De donde también se dice arcángel, no porque sea del orden de los arcángeles, sino porque es cabeza y guía de todos los ángeles. (Reyes, Ed., 2017: 223).

⁷⁹ Se le considera como tal por ser quien protege a los israelitas y sobre todo por ser el que lucha y vence al Dragón, que representa al diablo (Pikaza, 2013:642).

⁸⁰ Acudimos de nueva cuenta a Mario Ávila Vivar, quien realiza un profundo estudio de la evolución iconográfica de Miguel Arcángel. Entre el recorrido histórico que analiza menciona el grabado de Hieronimus Wierix (1584) y las pinturas de Martín de Vos (Cuautitlán, México; 1581) y Bartolomé Román (1635) como un

Por último y utilizando nuevamente la rejilla posicional, podemos encontrar en el centro exacto de la pintura a los dos actores que aún no mencionamos, los cuales están atados por el cuello con una cadena pisada por Jesús. El término “cadena” es proveniente del latín *catena*, que evoca la noción del vínculo, de la interconexión, de las ataduras inquebrantables, por lo que si bien la cadena representa el conjunto de elementos (eslabones) que provocan una secuencia, en nuestro caso la cadena denota la unión y dependencia fijas, cercanas al encarcelamiento, a la subyugación, la derrota y el castigo (Martin, 2010:514). De esta manera, la representación de los dos actores encadenados entre sí nos indica que ambos están unidos de manera inquebrantable y más aún, que el encadenamiento sea por el cuello quiere decir que son tanto prisioneros uno del otro, como subyugados por el actor que pisa la cadena, que es Jesús.

¿Quiénes son dichos actores? Del que se ubica en la izquierda podemos observar su torso, brazos, cabeza y facciones similares a los de un humano. Sin embargo, sus rasgos corporales son extraños, demostrando que no se trata de un humano común. Notamos su piel de color marrón, su nariz es muy larga y afilada, tiene barba, unas orejas similares a alas y cuernos en la cabeza, garras en las manos, además de que se encuentra también

prototipo del joven guerrero vestido como soldado romano, que incluye también un faldón, aunque éste podía tener rostros de ángeles, además de que alrededor de su cabeza flotaban nueve cabezas aladas, simbolizando a los nueve coros angélicos y en su peto se observan el sol, las estrellas y la luna; dicha indumentaria estaría basada en las alegorías de la Verdad y del Sol-Apolo de Durero, para enaltecer su dimensión divina (Op.cit., 243-258).

observando hacia fuera de la pintura. En *Historia de la fealdad*, Umberto Eco describe a un ser con algunas características similares:

El Diablo (...) comienza a aparecer como monstruo dotado de cola, orejas de animal, barba de cabra, garras, patas y cuernos del siglo XI en adelante, y más tarde adopta las alas de murciélago (2011:92).

Para efectos de la presente investigación, nos acotaremos a lo que el Diablo representa en la tradición católica, incluyendo la forma de nombrarlo, la cual será a partir de ahora Satanás. Para esto, Umberto Eco vuelve a presentarnos una útil información:

(...) en el Apocalipsis los “ángeles” tanto son ayudantes de Dios como ayudantes del demonio (...). En los Evangelios el diablo solo se describe por los efectos que provoca, pero además de tentar a Jesús es expulsado varias veces del cuerpo de los endemoniados, es citado por Jesús y definido de distintas maneras como el Maligno, el Enemigo, Belcebú, el Mentiroso, el Príncipe de este mundo (Op.cit., 90)⁸¹.

⁸¹ Simon Pieters también nos da una importante aportación sobre la iconografía del Diablo con cuernos, pues explica que es una herencia de la representación de los dioses romanos Baco y Pan, quienes eran faunos o sátiros (humanos barbados, con patas de cabra en lugar de piernas y dotados de cuernos de cabra):

Igual que Baco, el Diablo del sabbat es capaz de contagiar la embriaguez y el delirio a quienes asisten a sus reuniones nocturnas. Uno y otro despachan vino y música en abundancia e incitan a la orgía (2006:98).

Juan Molano, por su cuenta, dice que en la pintura metafórica de los demonios, los cuernos representan “la regia potestad y potencia (...) porque no hay sobre la tierra potestad que se compare con



Figura 13. *La Resurrección (detalle)*, fotografía de autoría propia. 2016.

Una información útil sobre el color de Satanás en esta pintura la aporta Simon Pieters, que cita en su libro *Diabolus. Las mil caras del Diablo* a Henry Boguet (1550-1619), juez de la audiencia suprema del condado de Borgoña, quien escribiera un reconocido tratado de demonología de su tiempo, el *Memorial execrable de los brujos*: “Los brujos reunidos adoran en primer término a Satán, que aparece ya en forma de un hombre grande y negro ya como macho cabrío” (2006:97). Jean Delumeau en *El miedo en occidente* también coincide en que Satán, el Diablo, tiene una representación característica en color negro (2012:303). Si bien la pintura de Atotonilco no muestra a Satanás en color negro, podemos observar que es el actor con un color de piel más oscuro que el de todos los demás.

aquel que fue hecho de modo que no temiera a nadie y que ve todo lo sublime y es rey sobre todos los hijos de la soberbia”, mientras que las garras simbolizan rapacidad (Reyes, Ed., 2017: 66).

El actor del lado derecho de la cadena es un esqueleto humano. Los huesos son limpios y si recordamos la simbología de los mismos, son aquello que permanece después de llegada la muerte, ya que la carne se pudre de manera rápida en comparación a los huesos, siendo un “recordatorio tangible de la pérdida de la vida y, al mismo tiempo aluden a algo fundamental que trasciende a la muerte de la carne corporal” (Martin, 2010:334). Así, el esqueleto es la representación de la Muerte en esta pintura. Procederemos a analizar el nivel narrativo de la pintura para comprender qué significación tiene la Muerte en la misma.



Figura 14. *La Resurrección (detalle)*, fotografía de autoría propia. 2016.

3.5. Narratividad y relato bíblico.

Hemos realizado en los segmentos previos un análisis del nivel discursivo de la pintura (al estudiar el espacio, temporalidad y actores), por lo que debemos continuar con el análisis

del nivel narrativo. Para esto, hay que retomar dos términos del metalenguaje semiótico abordados en el capítulo anterior: la narratividad y la intertextualidad. A grandes rasgos, la narratividad es el principio que organiza las transformaciones dadas en un relato determinado (Dorra, et. Al., 2017:5), mientras que la intertextualidad es la mención, cita o referencia que un texto hace de otro⁸².

En nuestro caso, el objeto de estudio es una pintura, la cual es un texto-discurso visual, lo que nos permite entender que ciertas acciones en ella están ocurriendo, otras están por ocurrir y otras ya ocurrieron, es decir, observamos un momento significativo de una historia mostrada por la pintura (Filinich, 1998:63). Sin embargo, para comprender dicho relato hay que remitirnos al texto verbal al que la pintura hace referencia, que es la Biblia⁸³. Como se dijo en apartados previos, podemos hacer esta relación de

⁸² Recordemos que el término *texto* se refiere al conjunto de signos finitos que puede ser leído, por lo que es tomado como sinónimo de discurso para las semióticas no lingüísticas (Greimas y Courtés, 1982:409). Discurso, por otra parte, es el “proceso semiótico” o proceso de significación (Greimás y Courtés 1982:126). Debemos agregar, también, que para la semiótica estructural, se entiende la intertextualidad como una “posibilidad de transformación del sentido” de un texto que se desemantiza y resemantiza, (Greimás y Courtés, 1991:148); para el *Diccionario de retórica y poética* de Helena Beristáin, la intertextualidad consta de una relación entre el texto analizado y otros leídos o escuchados previamente, que se citan o evocan parcial o totalmente (Beristáin, 2006:269).

⁸³ Debido a que la pintura es de la época novohispana, atribuida entre 1650 y 1750, se ha recurrido a la Santa Biblia Reina- Valera, mandada a traducir de la Vulgata Latina por Casiodoro de Reina en 1569 y revisada por Cipriano de Valera en 1602 (Reina, Valera (2009), *Santa Biblia*. Utah: La Iglesia de Jesucristo de los Santos de los Últimos Días).

intertextualidad debido a que hay un grado de iconización⁸⁴ que nos permite reconocer ciertas figuras y símbolos (en nuestro caso, identificamos a Jesús en el momento de la resurrección), sumado a que la pintura, aún hoy día, tiene un papel de predicación religiosa en el espacio arquitectónico en el que se encuentra (que es la capilla de una iglesia católica), además de la cartela pintada debajo de la pintura que habla de “Jesus Resusitado” (sic.). Tenemos entonces que reconstruir la historia en la pintura, para la cual habrá que acudir, a manera de intertextualidad, al relato bíblico⁸⁵.

Como se ha venido explicando, la pintura tiene una marcada división entre la zona superior y la zona inferior. En la zona inferior observamos un paisaje desértico, que en un segundo plano nos muestra, del lado izquierdo, una ciudadela amurallada (que podemos identificar con Jerusalén) y del lado derecho una colina árida con tres cruces altas de madera en su cima (el monte del Gólgota). En primer plano observamos una colina y la entrada de una cueva en ella (el sepulcro de Jesús), frente a la cual hay cuatro personas: de izquierda a derecha, observamos un soldado (que mencionamos previamente, representa a un centurión o jefe soldado romano, por la armadura y la lanza que porta), dos personas dormidas justo frente a la cueva (una agachada y sin ropas visibles y otra porta una túnica

⁸⁴ Recordemos que existe un proceso para poner de manifiesto, con figuras, los temas de un discurso, llamado figurativización y que hay grados del mismo en cuya etapa final (denominado iconización) producen un efecto de sentido de realidad debido al uso de figuras muy particulares (llamado *ilusión referencial*) (Greimas y Courtés, 1982:212).

⁸⁵ Dicho proceso de intertextualidad se ha realizado por el método de extracción, que consiste en seleccionar los elementos del texto (en este caso, la Biblia) pertinentes para el análisis de estudio (Greimas y Courtés, 1982: 171; Greimas, 1971:223,224).

azul) y finalmente un soldado que da la espalda a la cueva y parece observar hacia afuera de la pintura (este soldado, decíamos en el apartado sobre los actores, es una representación iconográfica de Miguel Arcángel propia de Nueva España, debido a los atributos de las vestimentas de tela y el morrión o casco con plumas). En la zona superior podemos observar, en segundo plano, el cielo del paisaje con un color azul pálido. Sin embargo, una nube de apariencia masiva de colores amarillentos parece bajar del cielo y cubrir gran parte de la escena. Sobre la nube hay un hombre semidesnudo, que usa un faldellín blanco, un manto rojo a manera de capa, una lanza-estandarte y tiene marcas en manos y pies (aspectos iconográficos que nos hacen entender que es Jesús resucitado), a dicho hombre lo rodean un grupo de niños y cabezas aladas (que identificamos como querubines y serafines). Bajo los pies de este hombre hay una cadena, en cuyos extremos se atan por el cuello los actores que identificamos como un demonio (al cual, establecimos en el apartado anterior, nos referiríamos como Satanás, que, al igual que Miguel Arcángel, parece mirar fuera de la escena, hacia algo frente a la cueva y las personas cercanas a ella) y como la Muerte.

Comenzaremos justificando los elementos del espacio. La ciudad de la izquierda la denominamos como Jerusalén, pues como leemos en los evangelios, Jesús realizaba una travesía, realizando distintos milagros y obteniendo seguidores, a los que les indica su destino:

Desde entonces comenzó Jesús a declarar a sus discípulos que
tenía que ir a Jerusalén y padecer mucho a manos de los ancianos,

y de los principales sacerdotes y de los escribas; y ser muerto, y a resucitar al tercer día. (Mt, 16:21)⁸⁶

Y estaban en el camino subiendo a Jerusalén; y Jesús iba delante de ellos, y se asombraban y le seguían con miedo; entonces, volviendo a tomar a los doce aparte, les comenzó a decir las cosas que le habían de acontecer:

He aquí subimos a Jerusalén, y el Hijo del Hombre será entregado a los principales sacerdotes y a los escribas, y le condenarán a muerte y le entregarán a los gentiles. (Mc, 10:32,33).

Y aconteció, como ocho días después de estas palabras, que Jesús tomó a Pedro, y a Juan y a Jacobo, y subió al monte a orar.

Y entretanto que oraba, la apariencia de su rostro se hizo otra, y su ropa se hizo blanca y resplandeciente.

Y he aquí dos varones que hablaban con él, que eran Moisés y Elías,

quienes aparecieron en gloria, y hablaban de la partida de Jesús, la cual había de cumplirse en Jerusalén. (Lc, 9:28-31).⁸⁷

⁸⁶ En Mt 21 se relata la llegada de Jesús a Jerusalén; además, en Mt 27:53 se lee: “y saliendo de los sepulcros, después de la resurrección de Jesús, vinieron a la santa ciudad y se aparecieron a muchos.”; el término “santa ciudad” se anota como Jerusalén (Reina-Valero, 2009: 1565).

⁸⁷ De igual forma, en Lucas 13:22 dice: “Y Jesús pasaba por las ciudades y aldeas, enseñando y caminando hacia Jerusalén.”; en Lucas 13:33: “Sin embargo, es menester que hoy y mañana y pasado mañana siga mi

Al día siguiente, mucha gente que había venido a la fiesta,
al oír que Jesús venía a Jerusalén;
(...) Ahora es el juicio de este mundo; ahora el príncipe de este
mundo será echado fuera.
Y yo, si soy levantado de la tierra, a todos atraeré a mí mismo.
Y esto decía dando a entender de qué muerte iba a morir.
(Jn, 12:12,31-33)

Tenemos por tanto que, de acuerdo al texto bíblico, Jesús se dirigió a la ciudad de Jerusalén a cumplir la profecía de su muerte, realizando obras milagrosas en su camino. Continuamos con el monte de la derecha que tiene las tres cruces, el cual lo hemos identificado como el monte del Gólgota, cuya mención se realiza en los cuatro evangelios cuando, después de haber sido Jesús torturado por los guardias del emperador, es dirigido con la cruz a cuestas al lugar donde sería crucificado:

Y después que le hubieron escarnecido [a Jesús], le quitaron el manto,
y le pusieron sus ropas y le llevaron para crucificarle.
Y al salir, hallaron a un Cireneo que se llamaba Simón;
a este obligaron a que llevase la cruz.

camino, porque no es posible que un profeta muera fuera de Jerusalén.” y en Lucas 23:6-7: “Entonces Pilato, al oír decir Galilea, preguntó si el hombre era galileo. Y al saber que era de la jurisdicción de Herodes, lo remitió a Herodes, que en aquellos días también estaba en Jerusalén.”

Y cuando llegaron al lugar llamado Gólgota, que significa:

Lugar de la Calavera. (...)

Y pusieron sobre su cabeza su acusación escrita: Este ES JESÚS ,
EL REY DE LOS JUDÍOS.

Entonces crucificaron con él a dos ladrones, uno a la derecha
y otro a la izquierda. (Mt, 27:31-33,37-38)

Y después de haberle escarnecido [a Jesús], le quitaron la púrpura, y
le pusieron sus propios vestidos y le sacaron para crucificarle.

Y obligaron a uno que pasaba, Simón de Cirene, padre de Alejandro
y de Rufo, que venía del campo, a que le llevase la cruz.

Y le llevaron al lugar llamado Gólgota, que interpretado quiere
decir: Lugar de la Calavera. (...)

Crucificaron también con él a dos ladrones, uno a su derecha y
el otro a su izquierda. (Mc, 15:20-22,27).

Y llevaban también con él [con Jesús] a otros dos, que eran
Malhechores para ser ejecutados.

Y cuando llegaron al lugar que se llama de la Calavera, le
crucificaron allí, y a los malhechores, uno a la derecha y otro a
la izquierda. (Lc, 23:32,33).

Y Jesús, cargando su cruz, salió al lugar llamado de la Calavera,
y en hebreo, Gólgota,

donde le crucificaron, y con él a otros dos, uno a cada lado, y Jesús en medio. (Jn, 19:17,18).

Como podemos notar, los cuatro evangelios indican que Jesús fue crucificado en un lugar llamado Gólgota o “Calavera” junto con otras dos personas. Aunque no se indica que ocurre en una colina o monte, dichas características corresponden a la colina que observamos en la zona derecha de la pintura. Por último, para relacionar a la cueva con el sepulcro de Jesús, analicemos los siguientes versículos, que relatan lo ocurrido después del fallecimiento de éste:

Y al atardecer, vino un hombre rico de Arimatea, llamado José, que también había sido discípulo de Jesús.

Este fue a Pilato y pidió el cuerpo de Jesús; entonces Pilato mandó que se le diese el cuerpo.

Y tomando José el cuerpo, lo envolvió en una sábana limpia y lo puso en su sepulcro nuevo, que había labrado en la peña; y después de haber hecho rodar una gran piedra a la entrada del sepulcro, se fue. (...)

Manda [dicen los sacerdotes a Pilato], pues, que se asegure el sepulcro hasta el tercer día; no sea que vengan sus discípulos de noche, y lo hurten y digan al pueblo: Resucitó de entre los muertos. Y será el postrer a error peor que el primero.

Y Pilato les dijo: Ahí tenéis una guardia; id, aseguradlo como sabéis

Entonces ellos fueron y aseguraron el sepulcro, sellando la piedra y poniendo la guardia. (Mt, 27:57-60, 64-66).

José de Arimatea, miembro noble del concilio, que también esperaba el reino de Dios, vino y entró osadamente a donde estaba (...)

E informado por el centurión, [Pilato] dio el cuerpo a José.

Este compró una sábana y, bajándole, le envolvió en la sábana, y le puso en un sepulcro que estaba cavado en una peña e hizo rodar una piedra a la entrada del sepulcro. (Mc, 15:43,45,46).

Y he aquí, había un hombre llamado José que era miembro del concilio, hombre bueno y justo (...)

este fue a Pilato y le pidió el cuerpo de Jesús.

Y bajándolo, lo envolvió en una sábana y lo puso en un sepulcro abierto en una peña, en el cual aún no se había puesto a nadie. (Lc, 23:50,52,53).

Tomaron, pues, el cuerpo de Jesús y lo envolvieron en lienzos con especias, como es costumbre sepultar entre los judíos.

Y en aquel lugar donde había sido crucificado, había un huerto; y en el huerto un sepulcro nuevo, en el cual aún no se había puesto a nadie.

Allí, pues, por causa de la preparación de la Pascua de los judíos, y porque aquel sepulcro estaba cerca, pusieron a Jesús.

(Jn, 19:40-42).

Si bien el evangelio de Juan menciona que el sepulcro se encontraba en un huerto, al menos en los primeros tres evangelios, se indica que el sepulcro había sido cavado en una peña⁸⁸, es decir, una elevación similar a una colina. Aun así, los cuatro evangelios mencionan un lugar excavado en el que se depositó el cuerpo de Jesús. Por dicha razón, podemos asimilar la cueva en la pintura como el sepulcro.

Habiendo descrito el espacio, tiempo y actores y habiendo justificado el primero de dichos elementos, podemos identificar la historia reconociendo las acciones que ocurren en la pintura. La más notoria es que la nube parece estar bajando y que va a posarse sobre la colina. Esto, decíamos en el apartado sobre el espacio, da la idea o simula que está bajando “otro cielo”. Las demás acciones nos muestran que Jesús está pisando la cadena que tiene atados a Satanás y a la Muerte, que los serafines y querubines están observando a Jesús mientras se le acercan, que las personas frente a la cueva parecen estar desvanecidas o dormidas, que el soldado romano está observando hacia arriba (hacia los pies de Jesús), que la Muerte esta tirada y encadenada a Satanás y que tanto éste como Miguel Arcángel están observando algo fuera de la escena visible, hacia algo frente al sepulcro, por lo que dan la sensación de estar observando hacia afuera, hacia el espectador.

⁸⁸ El *Diccionario de Autoridades* define “peña” como “La piedra grande o roca viva, que nace de la tierra.

Covarrubias. dice que se dixo del Latino Pinna, porque regularmente crece en forma pyramidal.” (sic.), es decir, se entiende una peña como una elevación de roca sobre el suelo (Diccionario de Autoridades de 1737, tomo V; web.frl.es/DA.html).

Los actores, como podemos notar, transforman la historia con sus acciones, las cuáles nos hacen comprender el antes y el después de lo que se ve en la pintura. Sin embargo, cada uno de ellos puede estar desprovisto de la figuratividad analizada en el nivel discursivo, dejándonos conocer únicamente la función que ejecutan y su capacidad de realizarla. Así, en el nivel narrativo, habrá que analizar a los actantes⁸⁹. Para esto, veamos lo que cada uno de los evangelios menciona sobre la resurrección de Jesús:

Y pasado el día de reposo, al amanecer del primer día de la semana, vinieron María Magdalena y la otra María a ver el sepulcro.

Y he aquí, hubo un gran terremoto, porque un ángel del Señor, descendiendo del cielo y acercándose al sepulcro, removió la piedra y se sentó sobre ella.

Y su aspecto era como un relámpago, y su vestido blanco como la nieve.

Y de miedo a él los guardias temblaron y se quedaron como muertos.

Y respondiendo el ángel, dijo a las mujeres: No temáis vosotras, porque yo sé que buscáis a Jesús, el que fue crucificado.

No está aquí, porque ha resucitado, así como dijo. Venid, ved el lugar donde fue puesto el Señor.

⁸⁹ Retomando lo descrito en el capítulo anterior, en el apartado de narratividad, el actante es el que tiene una potencialidad de transformar, de hacer. A diferencia del actor, al estudiar al actante nos referimos a la entidad que realiza la acción, sin mencionar su figuratividad descrita en el nivel discursivo. (Latella, 1985:30; Greimas y Courtés, 1982:23).

E id pronto y decid a sus discípulos que ha resucitado de entre los muertos; y he aquí va delante de vosotros a Galilea; allí le veréis. He aquí, os lo he dicho. (Mt, 28:1-7).

Y cuando pasó el día de reposo, María Magdalena, y María, Madre de Jacobo, y Salomé compraron especias aromáticas para ir a ungirlo.

Y muy de mañana, el primer día de la semana, fueron al sepulcro, recién salido el sol.

Y decían entre sí: ¿Quién nos removerá la piedra de la entrada del sepulcro?

Pero cuando miraron, vieron la piedra ya removida, que era muy grande.

Y cuando entraron en el sepulcro, vieron a un joven sentado al lado derecho, cubierto de una larga ropa blanca, y se espantaron.

Pero él les dijo: No os asustéis; buscáis a Jesús nazareno, el que fue crucificado; ha resucitado, no está aquí; he aquí el lugar en donde le pusieron.

Pero id, decid a sus discípulos, y a Pedro, que él va delante de vosotros a Galilea; allí le veréis, como os dijo. (Mc, 16:1-7).

Y el primer día de la semana, muy de mañana, ellas fueron al sepulcro, llevando las especias aromáticas que habían preparado, y algunas otras mujeres con ellas.

Y hallaron removida la piedra del sepulcro.

Y, al entrar, no hallaron el cuerpo del Señor Jesús.

Y aconteció que, estando ellas perplejas por esto, he aquí se pusieron de pie junto a ellas dos varones con vestiduras resplandecientes;

y como ellas tuvieron temor e inclinaron el rostro a tierra, les

dijeron: ¿Por qué buscáis entre los muertos al que vive?

No está aquí, sino que ha resucitado; acordaos de lo que os habló, cuando aún estaba en Galilea,

diciendo: Es menester que el Hijo del Hombre sea entregado

en manos de hombres pecadores, y que sea crucificado y

resucite al tercer día. (Lc, 24:1-7)

Y el primer día de la semana, María Magdalena fue de mañana al sepulcro, siendo aún oscuro; y vio quitada la piedra del sepulcro.

Entonces corrió, y fue a Simón Pedro y al otro discípulo, a quien amaba Jesús, y les dijo: Se han llevado del sepulcro al Señor, y no sabemos dónde le han puesto.

Y salieron Pedro y el otro discípulo y fueron al sepulcro.

Y corrían los dos juntos, pero el otro discípulo corrió más aprisa que Pedro y llegó primero al sepulcro.

E inclinándose a mirar, vio los lienzos puestos allí, pero no entró.

Entonces llegó Simón Pedro siguiéndole, y entró en el sepulcro y vio los lienzos puestos allí,

y el sudario que había estado sobre su cabeza, no puesto con los lienzos, sino enrollado en un lugar aparte.

Entonces entró también el otro discípulo que había venido primero al sepulcro, y vio y creyó.

Pues aún no habían entendido la Escritura, que era necesario que él resucitase de entre los muertos.

Y volvieron los discípulos a los suyos.

Pero María estaba fuera llorando junto al sepulcro; y mientras lloraba, se inclinó para mirar dentro del sepulcro; y vio a dos ángeles con ropas blancas que estaban sentados, el uno a la cabecera y el otro a los pies, donde el cuerpo de Jesús había sido puesto.

Y le dijeron: Mujer, ¿por qué lloras? Les dijo: Porque se han llevado a mi Señor, y no sé dónde le han puesto.

Y cuando hubo dicho esto, se volvió y a vio a Jesús que estaba allí; pero no sabía que era Jesús. (Jn, 20:1-14).

Comencemos hablando de las dos personas dormidas frente al sepulcro. En el evangelio de Mateo, capítulo 27, leímos del versículo 64 al 66 que Pilato manda a poner una guardia frente al sepulcro de Jesús; poco después, en el capítulo 28, versículo 4, se lee que “los guardias temblaron y se quedaron como muertos” al ver que un ángel baja de los cielos, remueve la piedra del sepulcro y se sienta en ella. Entendemos entonces que al estar *como* muertos, se notaban desvanecidos, sin fuerza o desmayados, características que

muestran las personas frente al sepulcro en la pintura, por lo que podemos identificarlos como dichos guardias.

Continuaremos hablando de los serafines y los querubines. Habíamos mencionado previamente que existe una escala de nueve niveles para los seres celestiales que sirven a Dios, siendo cada nivel un coro u orden angélica. Aquellos que se encuentran en los últimos lugares de la escala son los que tienen mayor interacción con los humanos, mientras que los que se encuentran en los lugares más altos se encuentran más cercanos a Dios y su divinidad. Precisamente, la primer jerarquía (cada jerarquía consta de tres coros) está constituida por serafines, querubines y tronos en dicho orden (Uribe, 2009:10, 14)⁹⁰. Además, retomando del sistema semisimbólico explicado previamente, notamos que serafines y querubines se encuentran en la zona superior, correspondida con el espacio celestial⁹¹.

En este punto, es conveniente recordar que la narratividad, como principio organizador del relato, especifica tres pares de funciones actanciales constantes: la del

⁹⁰ Conviene indicar que Alfonso Uribe Jaramillo, en su libro *Ángeles y Demonios*, explica que “los Serafines alaban constantemente al Señor y proclaman su santidad” (Op.cit.: 14), mientras que Xabier Pikaza indica que son siempre cercanos a Dios y que se mantienen erguidos “a los lados de Dios, como signo paradójico y grandioso de poder”; de los querubines Pikaza nos dice que son encargados de altas misiones dadas por Dios mismo (son, por ejemplo, guardianes de la entrada al Edén y del Arca de la Alianza: “Eché, pues, fuera al hombre y puso al oriente del huerto de Edén a querubines y una espada encendida que se revolvía por todos lados, para guardar el camino del árbol de la vida”; Génesis 3:24), es decir, son aquello que ponen una barrera con Dios (Op.cit.: 863, 970).

⁹¹ Decíamos, en el apartado sobre el semisimbolismo, la fórmula *superior : inferior : : celestial : terrenal*.

sujeto que busca obtener un objeto de valor, la del destinador que manipula a un destinatario para que realice determinada acción y la del adyuvante y el oponente, de ellos, el primero apoya, el segundo se resiste, a las acciones que alguno de los actantes de las dos funciones previas realiza (Greimas, 1987:270).

De esta manera, podemos identificar a los serafines y querubines como actantes que representan la cercanía con Dios, que es la divinidad celestial; su objeto de valor es enaltecer a Jesús resucitado, es decir, son adyuvantes de la divinidad celestial⁹².

Procederemos ahora a analizar la relación entre Satanás y la Muerte. Como se dijo en el apartado de los actores, ambos están unidos con una cadena, símbolo de un vínculo e interconexión irrompible y están además, encadenados por el cuello, lo que indica el encarcelamiento del uno con el otro (Martin, 2010:514). Jean Delumeau explica en *El miedo en occidente*, que el Diablo, es decir, Satanás, es la representación del mal en sus diferentes acepciones, siendo la desobediencia a Dios el mal primordial que desencadena en muchas otras variantes, tales como la tentación, la agresión, los pecados, etcétera. Satanás, que representa el mal, tiene un poder que es capaz de ejercer sobre los seres humanos, así “hay tres clases de cosas sobre las que el diablo puede ejercer su poder: los bienes del espíritu, los del cuerpo y los externos” (2012:305).

Al analizar los evangelios⁹³, podemos concordar con la observación de Umberto Eco en *Historia de la Fealdad*, quien apunta que el Diablo se describe por sus efectos. En los

⁹² Juan Molano agrega la cita “No dudes, pues, que el ángel asiste cuando Cristo asiste, cuando Cristo es inmolado”, para explicar que las imágenes deben mostrar que “los espíritus angélicos asisten a aquellos tremendos misterios en el instante y presentes” (Op. Cit.: 225).

versículos citados en la nota al pie, observamos que es nombrado como “Diablo” y como “Satanás”⁹⁴, sin embargo, en dichos versículos se lee que es aquel que provoca la tentación, ya sea intentando que Jesús caiga ante su consejo y le adore (esto lo leemos en Mateo, Marcos y Lucas), o que use su poder divino a cambio de saciar su hambre o de obtener riquezas, atentando contra el poder de Dios (en Mateo y Lucas); o bien, ya sea en el cuerpo de Judas Iscariote, tentado en entregar a Jesús a los soldados, a cambio de dinero (esto último especificado en los primeros tres evangelios).

¿Por qué, entonces, Satanás está encadenado a la Muerte en la pintura de Atotonilco? Para resolverlo hay que remitirnos nuevamente al texto bíblico, pero en este caso al libro del Génesis, que en el capítulo 3 narra que la serpiente, en el jardín del Edén, provoca a Eva para comer del fruto prohibido por Dios. Después de acceder, ella da a probar del mismo fruto a Adán, razón por la que Dios, al darse cuenta de la desobediencia, los castiga y expulsa del jardín:

Ahora bien, la a serpiente era astuta, más que todos los animales del campo que Jehová Dios había hecho, la cual dijo a la mujer:
¿Conque Dios os ha dicho: No comáis de ningún árbol del huerto?
Y la mujer respondió a la serpiente: Del fruto de los árboles del huerto podemos comer,

⁹³ Para la presente investigación, nos remitimos a Mateo 26: 1-3, 8-10, 14-16; Marcos, 1:13; 14:10-11; Lucas, 4:1-8,12-13; 21:3-6 y Juan, 13:2, 21, 26-27 de la Biblia Reina-Valero (2009) mencionada previamente.

⁹⁴ “En los Evangelios (...) es citado por Jesús y definido de distintas maneras como el Maligno, el Enemigo, Belcebú, el Mentiroso, el Príncipe de este mundo” (Eco, 2011:90).

mas del fruto del árbol que está en medio del huerto, dijo
Dios: No comeréis de él ni lo tocaréis, para que no muráis.
Entonces la serpiente dijo a la mujer: No moriréis;
sino que sabe Dios que el día en que comáis de él serán abiertos
vuestros ojos y seréis como dioses, conociendo el bien y el mal.
Y vio la mujer que el árbol era bueno para comer, y que era
agradable a los ojos y deseable⁹⁵ para alcanzar la sabiduría; y tomó
de su fruto y comió; y dio también a su marido, el cual comió
así como ella.
Y fueron abiertos los ojos de ambos, y supieron que estaban
desnudos. Entonces cosieron hojas de higuera y se hicieron delantales.
(...)
Entonces Jehová Dios dijo a la mujer: ¿Qué es lo que has hecho?
Y dijo la mujer: La serpiente me engañó⁹⁶, y comí.
Y Jehová Dios dijo a la serpiente: Por cuanto esto hiciste, maldita
serás entre todas las bestias y entre todos los animales del campo;
sobre tu vientre te arrastrarás y polvo comerás todos los días de tu vida.
Y pondré a enemistad entre tú y la mujer, y entre tu simiente y
la simiente suya; esta te herirá en la cabeza, y tú le herirás en el calcañar.
(...)

⁹⁵ La edición revisada de la Biblia anota que el término “agradable” es una “Expresión idiomática en hebreo que significa algo apetecible”, mientras que el término “deseable” se explica “en el sentido de adquirir sabiduría, comprensión.” (Op.cit.:5)

⁹⁶ La edición consultada anota que el término “engañar” se comprende como “tentar, tentación”.

Y a Adán dijo: Por cuanto obedeciste la voz de tu mujer y comiste del árbol del cual te mandé, diciendo: No comerás de él; maldita será la tierra por tu causa; con dolor comerás de ella todos los días de tu vida.

Espinos y cardos te producirá, y comerás hierba del campo; con el sudor de tu rostro comerás el pan hasta que vuelvas a la tierra, porque de ella fuiste tomado; pues polvo eres y al polvo volverás.(...)

Y dijo Jehová Dios: He aquí el hombre ha llegado a ser como uno de nosotros, conociendo el bien y el mal. Ahora, pues, no sea que alargue su mano y tome también del árbol de la vida, y coma y viva para siempre (Gén, 3: 1-7,13-15, 17-19,22).

La serpiente es, en los versículos presentados, quien provoca la tentación al proponer a Eva comer del fruto prohibido y convidarle del mismo a Adán. Dicha tentación no es al azar, sino que nos remite a la desobediencia a Dios, de ir en su contra; al igual que Satanás en los evangelios, la serpiente del Génesis espera la desobediencia de los humanos ante la voluntad o grandeza de Dios, la cual, además, está dada por medio de una mentira o engaño (Uribe, 2009:59)⁹⁷. Tanto Satanás (de los evangelios) como la serpiente (del Génesis) son entonces el mismo actante sujeto de la tentación y la mentira, representada en la pintura como el ser con cuernos y piel oscura, iconografía que mencionábamos en el apartado anterior, es propia de él en la tradición católica.

⁹⁷“La presencia tentadora del demonio en el paraíso (...) logra engañar a nuestros primeros padres y separarlos de la amistad divina por el pecado”. (Uribe, 2009:59).

Ahora bien, como leímos en Génesis 3:18-19, la expulsión de Adán y Eva del jardín del Edén conlleva el castigo del “regreso al polvo” y el “regreso a la tierra”. Si indagamos en el segundo capítulo del Génesis, que es cuando se narra la creación de la tierra por Jehová Dios, leemos:

Formó, pues, Jehová Dios al hombre del polvo de la tierra
y sopló en su nariz el aliento de vida; y fue el hombre alma
viviente. (Gén, 2:7).

Esto nos da a entender que el humano fue hecho de tierra y su regreso a ella indicaría que estará *deshecho* y *enterrado*, es decir, sepultado. Mencionamos en el capítulo anterior, en el apartado sobre intertextualidad, que la tierra es considerada una “madre creadora” (Pikaza, 2013:1032) y volver al contacto con ella se da en el acto de enterrar a las personas muertas (Martin, 2010, 754). El castigo que conlleva la tentación de la desobediencia a Dios es la Muerte, no sólo para Adán, sino para toda su descendencia, es decir, toda la humanidad, razón por la cual Satanás y la Muerte se representan unidos, encadenados, subyugados el uno al otro. La Muerte es así el castigo para toda la humanidad, derivado de ese acto de desobediencia, mientras que Satanás es la tentación por medio de la mentira: al volver a Génesis 1:4, leemos que la serpiente dice que si comen del fruto prohibido “No moriréis” y es la Muerte, sin embargo, el castigo que les ocurre a Adán y Eva al ser expulsados del Edén (de hecho, en Gén, 3:13, Eva dice “la serpiente me engañó”).

Procedemos ahora a analizar la iconografía del hombre del centro de la pintura, identificado como Jesús. Como decíamos previamente, se encuentra semidesnudo, usa un faldellín blanco, un manto rojo y tiene unas marcas rojizas en el costado del torso, en la mano derecha y en los pies, por lo que dichas marcas las podemos relacionar con heridas abiertas. Veamos los siguientes versículos (los que corresponden al evangelio de Mateo relatan parte de las burlas y agresiones que sufrió Jesús luego de ser condenado, los que corresponden al evangelio de Juan narran cómo el cuerpo de Jesús tuvo distintas heridas durante la crucifixión, así como el pasaje en el que Tomás corrobora que dichas marcas se encontraban en el cuerpo de Jesús resucitado):

Entonces los soldados del gobernador llevaron a Jesús al pretorio
y reunieron alrededor de él toda la compañía;
y desnudándole, le echaron encima a un manto de escarlata (...)
(Mt, 27:27,28).

Pero cuando llegaron a Jesús, como le vieron ya muerto, no le
quebraron las piernas.

Pero uno de los soldados le traspasó el costado con una lanza,
y enseguida salió sangre y agua. (Jn, 19:33).

Pero Tomás, uno de los doce, llamado el Dídimo, no estaba con

ellos cuando Jesús vino.

Le dijeron, pues, los otros discípulos: ¡Hemos visto al Señor! Y él les dijo: Si no veo en sus manos la señal de los clavos, y meto mi dedo en el lugar de los clavos y meto mi mano en su costado, no creeré.

Y ocho días después, estaban otra vez sus discípulos dentro, y con ellos Tomás. Llegó Jesús, estando las puertas cerradas, y se puso en medio y dijo: ¡Paz a vosotros!

Luego le dijo a Tomás: Pon aquí tu dedo y mira mis manos; y acerca acá tu mano y ponla en mi costado; y no seas incrédulo, sino creyente. (Jn, 20:24-27)

A partir de estos dos evangelios, podemos corroborar los atributos mencionados: el manto rojo, asimilable al escarlata⁹⁸ que menciona Mateo; y las marcas, que son heridas dejadas tanto por los clavos de la crucifixión en manos y pies, como por la lanza enterrada en su costado, mencionadas por Juan. En cuanto al atributo de la cruz estandarte que Jesús porta en la mano izquierda, simboliza su victoria sobre la muerte (Réau, 1996:567).

En los cuatro evangelios pudimos leer que Jesús resucita (Mateo 28:6; Marcos 16:6; Lucas 24:6; Juan 20:9), pero ¿a qué se refiere dicho término? En el *Diccionario de Autoridades* encontramos la definición de “(1) Dar nueva vida a un muerto; (2) Por analogía

⁹⁸Frédéric Portal nos dice:

El escarlata era un matiz compuesto de rojo con un tinte de amarillo; era el símbolo del amor espiritual, del amor del Verbo o palabra divina, como se deduce del sentido que poseen el rojo y el amarillo. (...) el rojo *además+ representaba la guerra o los combates” (Op. Cit.:115,116).

se toma por lo mismo que Renovar o suscitar; (3) Volver a vivir después de muerto” (1737, t5). Habiendo leído los versículos, podemos en este punto identificar una cronología⁹⁹ de la resurrección en la pintura.

Jesús ya ha sido crucificado, lo podemos asegurar por las marcas que representan las heridas que obtuvo de tal pena de muerte, por lo que Jerusalén, a la izquierda y el monte del Gólgota, a la derecha, únicamente nos muestran el espacio que Jesús recorrió: en Jerusalén fue entregado por Judas, apresado, juzgado y burlado por los guardias que le desvistieron y le pusieron un manto (especificado como escarlata en el evangelio de Mateo), sale de la ciudad hacia el Gólgota, donde es crucificado con otras dos personas (obteniendo las heridas de manos y pies) para finalmente morir, que es cuando un guardia le entierra su lanza (obteniendo la herida del costado), después de eso, Jesús fue sepultado (recordemos que los evangelios nos indican que fue en una excavación nueva, hecha al costado de una peña según Mateo, Marcos y Lucas). Sin embargo, el primer día de la semana (según los cuatro evangelistas), pasado el día de reposo (según Mateo y Marcos), la tumba es visitada por algunas mujeres (aspecto en el que profundizaremos en el siguiente apartado) que descubren el sepulcro abierto (según Marcos, Lucas y Juan, ya que Mateo

⁹⁹ María Isabel Filinich toma como referencia a Genette, para hablar de tres características de la temporalidad narrativa, la primera de ellas es el *orden*, el cual implica a un encadenamiento de los sucesos ocurridos en el relato. Dicho orden puede darse por medio de una cronología (del primer al último evento ocurrido) o bien, por medio de la trama (en textos literarios o fílmicos, por ejemplo) donde los eventos son dispuestos de una manera lógica mas no cronológica, a fin de obtener efectos de aproximación y significación al texto (Op.cit.: 50). En nuestro caso, debido a que nos encontramos frente a un texto visual, los símbolos nos indican un orden de lectura para comprender la cronología de los hechos representados.

indica que ocurre un terremoto y baja un ángel que remueve la piedra, provocando que los guardias se quedaran “como muertos”) y reciben el mensaje de que Jesús no se encuentra ahí, pues ha resucitado (ha dejado de estar muerto y ha vuelto a la vida), y que deben dar a conocer la noticia con los discípulos (excepto en Juan, donde se lee que María Magdalena entra al sepulcro a interrogar a los ángeles que ahí ve y encuentra a Jesús). Podemos decir entonces, al ver la entrada de la cueva abierta, que la pintura nos sitúa en el momento en que el sepulcro ya ha sido abierto y por tanto, Jesús ya ha resucitado.

Volviendo al aspecto del espacio, el sepulcro donde fue depositado el cuerpo carnal de Jesús, así como las personas, se encuentran en la zona inferior de la pintura, corroborando es un espacio de muerte carnal terrenal, pues el cuerpo humano al término de su vida es enterrado, pudriéndose la carne. Jesús, sin embargo, está ahora de pie sobre la nube que identificamos como el “otro cielo”, si retomamos lo dicho en el apartado sobre semisimbolismo, la zona superior donde él se encuentra hace referencia a un espacio de vida celestial espiritual, donde lo celestial se representa al ubicarlo en la zona superior, lo espiritual se representa con la iluminación de dicha zona y la vida se representa con el color rojo de su manto, que dijimos en el apartado sobre actores, representa también el amor divino (Portal, 2011:61, 66). Jesús “se envuelve” de vida al haber resucitado y está envuelto a la vez del amor divino. Así, la vida de este “otro cielo” se contrapone a la muerte carnal de la zona inferior, por lo que ésta sería una “vida divina, “otra vida”, o una vida “más allá” de la vida terrenal: después de llegada la Muerte, llega una vida del espíritu¹⁰⁰.

¹⁰⁰ Erasmo de Rotterdam escribe, en 1534, en la *Preparación y aparejo para bien morir*, que hay un primer vientre, que es el materno-humano, en donde somos humanos y nos cubre una “tela” (la placenta); al salir (al



Figura 15. *La Resurrección (detalle)*, fotografía de autoría propia. 2016.

¿Por qué entonces, Jesús está pisando la cadena que une a la Muerte con Satanás? Porque al haber resucitado, él ha vencido a la Muerte, que mencionamos previamente está ligada a Satanás como castigo de la tentación. De esta manera, Jesús es el único que pudo

desenvolvernós) del vientre humano tenemos un primer nacimiento, luego del cual entramos al “vientre” de la naturaleza y el mundo, en donde somos mundanos y nos cubre la carne (el cuerpo); al “desenvolvernós” de esta otra capa, muere la carne, pero aparece la última etapa, en donde ahora somos divinos porque se desenvuelve el espíritu y nacemos en la divinidad de Dios; en este nivel se considera que estamos limpios o puros, por ser el espíritu lo único que prevalece (de Rotterdam [Rey Hazas editor], 2003 [1534]:25-28).

Por otro lado, la cueva (ligada previamente a la tumba y el entierro), también se relaciona con el útero, al considerarla protectora (por ejemplo, algunos animales la utilizan para su proceso de hibernación y para parir a sus crías; Martin, 2010: 116). De esto podríamos decir que Jesús, al resucitar, se “gesta” en la cueva-útero (el sepulcro) y “nace” en espíritu, desenvolviéndose de la carne del cuerpo.

vencer a Satanás en dos maneras: al resucitar y al no caer en la tentación cuando se encontraba en el desierto (mencionado en los evangelios de Mateo, Marcos y Lucas)¹⁰¹. El objeto de valor de Jesús resucitado es someter o vencer a la Muerte y a la tentación, por lo que mientras en el capítulo anterior, la pintura nos mostraba el triunfo de la Muerte (sobre la humanidad), la pintura del presente capítulo nos muestra a Jesús en su triunfo sobre la Muerte.

Él es símbolo de la esperanza, dice Pikaza “precisamente aquello que parecía más alejado de Dios (...) podía y debía entenderse como expresión de presencia de Dios” (Op.cit.: 888), puesto que Jesús al morir, lo cual se pudo considerar como un fracaso de su mensaje, se muestra como un igual de todos los demás humanos y al resucitar les demuestra la obediencia al mensaje de Dios, así como la esperanza que la humanidad tiene si siguen dicho ejemplo. Así, Jesús es el sujeto que representa el ejemplo y la esperanza de la resurrección, tanto de la vida del cuerpo como del espíritu, gracias a la divinidad celestial.

Tenemos, sin embargo, tres aspectos importantes por analizar aún: la presencia del soldado de la izquierda, la del soldado de la derecha y el juego de miradas que los tres realizan. Daremos una introducción sobre estos aspectos y profundizaremos sobre ellos más adelante.

Respecto al soldado que identificamos como Miguel Arcángel, éste forma parte de la escala angelical, encontrándose en la última jerarquía, la cual consta de principados,

¹⁰¹ Alfonso Uribe señala “El Señor se sometió a la tentación diabólica porque se hizo semejante a nosotros en todo, menos en el pecado y para enseñarnos a combatir con eficiencia los asaltos del maligno”. (Op.cit.:60).

arcángeles y ángeles (Uribe, 2009:10-14) ¿Por qué, entonces, se encuentra en la zona inferior de la pintura, correspondida con el aspecto terrenal? Debido a que, como dijimos en el apartado de actores, Miguel Arcángel es el guerrero de Dios, aquel que establece justicia sobre el mundo (Uribe, 2009:10,11; Pikaza, 2013:642), es decir, interactúa en la tierra con y entre los humanos. Sin embargo, en la pintura no se observa que realice un acto bélico, sino que parece dirigir la vista hacia fuera de la pintura, hacia el que la observe. Por tal razón, volvemos sobre el texto bíblico: en los cuatro evangelios se indica que un grupo de mujeres, al ir a perfumar el sepulcro de Jesús, notan la ausencia de su cuerpo fallecido. En Mateo 28, 2 es un ángel el que baja y habla con ellas, dándoles el mensaje de que Jesús resucitó, en Marcos 16:5 dice que un joven de blancas ropas les da el mismo mensaje, en Lucas 24:4-5 se indica que son dos jóvenes de vestiduras resplandecientes los que lo dicen, por último, Juan 20:12 dice que María Magdalena, después de haber visto el sepulcro vacío, entra y encuentra a dos ángeles de ropas blancas, quienes le increpan sobre su llanto y al responder ella ve a Jesús de una manera que no le es posible reconocerlo como tal. Si retomamos el significado de la luz y el resplandor en el catolicismo, así como del color blanco¹⁰², veremos que éste es un símbolo de divinidad, de presencia de Dios, por lo que

¹⁰² Decíamos, en el apartado previo sobre el espacio, que la luz es la primera creación de Dios, es decir, de él brota la luz, y ésta indica su presencia y la vida que Dios crea (Pikaza, 2013:579,580); el brillo se considera un exceso de luz, lo cual produce un efecto de ceguera (Goethe, 1840:2), de algo que no puede ser visto en su totalidad (la divinidad de Dios en este caso); de la luz blanca emanan todos los demás colores, por lo que se le considera al blanco como la unidad, la unión del todo y por tanto, la presencia, pureza y sabiduría de Dios (Portal, 2011:17); además, Juan Molano, en *Historia de imágenes y pinturas sagradas* cita a Pedro Tireo en la explicación de la representación de los ángeles: “El vestido brillante es signo tanto de inocencia como de gozo;

podemos relacionar que los cuatro evangelios hablan de seres angelicales. Para los primeros tres evangelios, un ser angelical se encarga de dar el mensaje de resurrección, sin embargo, en los cuatro es el ser angelical (uno solo en Mateo y Marcos, en pareja en Lucas y Juan) el primer encuentro con el sepulcro vacío y el momento previo de encontrarse con Jesús resucitado.

Así, en el texto bíblico, hay un primer encuentro con la divinidad, dado por el ser angelical ubicado en el espacio terrenal, debido a que se le encuentra en el sepulcro (incluso, Mateo especifica que el ángel baja del cielo para remover la piedra) y es él quien prepara a las mujeres para ver a Jesús resucitado. Podemos observar que, en la pintura, tenemos también un ser angelical en el espacio terrenal, que en este caso es Miguel Arcángel¹⁰³. Podemos decir entonces que, en la pintura, es Miguel Arcángel el encargado de dar el mensaje de la resurrección de Jesús.

Ahora bien, el soldado de la izquierda, que mencionamos en el apartado sobre actores hace referencia a un soldado romano, se encuentra observando hacia la zona central de la pintura, en donde Jesús pisa la cadena. Podemos, a grandes rasgos, decir que es un mero observador, a quien se le presenta la escena en que Jesús vence a la Muerte.

por lo cual los ángeles atestiguan también con esto mismo la integridad de su vida, e igualmente el gozo que ellos tuvieron y que es necesario que los hombres reciban” (Reyes, Ed., 2017:228).

¹⁰³ Recordemos que esta representación de Miguel Arcángel, con el morrión y vestimentas de tela, fue bien aceptada en Nueva España, al preferir un carácter de defensa de la verdad antes que el carácter bélico (Ávila, 2016: 249,250).

Por otro lado, si bien Satanás se encuentra subyugado por Jesús, volviéndose su objeto de valor, él también realiza una acción: al igual que Miguel Arcángel, podemos observar que su mirada se encuentra dirigida hacia algo frente al sepulcro, más allá de donde se encuentran los guardias dormidos y el soldado, es decir, observan algo “fuera de la pintura”, dan la sensación de ver a quien vea la pintura. De este juego de miradas trataremos en el siguiente apartado.

3.6. El juego de las miradas y el saber religioso.

Hemos concluido el apartado anterior explicando que en la pintura hay un juego de miradas, en el que dos de los actores parecen estar observando algo frente al sepulcro pero que no forma parte de la pintura, es decir, provocan el efecto de observar “fuera” de la pintura, mientras que solo uno de los actores parece observar hacia “dentro” de la pintura. Analizaremos cada una de estas situaciones para comprender lo que dicho juego de miradas significa en la obra.

Comenzaremos con Miguel Arcángel. Ya hemos establecido que, iconográficamente, esta es una representación de dicho personaje muy aceptada en la Nueva España, por mostrar más a un ser en actitud bondadosa que a uno en actitud bélica (Ávila, 2016:249). También hemos establecido que este actor representa, de acuerdo al texto bíblico, el primer encuentro con lo divino (previo a encontrar a Jesús resucitado), el cual ocurre con un ser angelical, sumando a que en tres de los evangelios (los de Mateo, Marcos y Lucas) es

dicha entidad angelical quien divulga la noticia de la resurrección de Jesús. En los cuatro evangelios se indica que este hecho ocurre en el sepulcro (dentro o cerca de él), por lo que es entendible que en la pintura, Miguel Arcángel se encuentre frente a la cueva.

Ahora bien, volviendo un poco a la narratividad, recordamos que dichas transformaciones ocurren por las acciones que un actante realiza, el cual es la entidad que tiene la potencialidad de hacer, de transformar, de realizar acciones (Latella, 1985:30; Greimas y Courtés, 1982:23). Tenemos entonces que aquellos actores que ejecuten acciones son sujetos y aquello sobre lo que dichas acciones recaen son su objeto de valor.

Si Miguel Arcángel está observando, él realiza una acción, es decir, es un sujeto y aquello que observe sería su objeto de valor. Debemos entonces comprender a quién debería observar y para esto retomemos el texto bíblico:

Y pasado el día de reposo, al amanecer del primer día de la semana, vinieron María Magdalena y la otra María a ver el sepulcro.
(Mt, 28:1).

Y cuando pasó el día de reposo, María Magdalena, y María, Madre de Jacobo, y Salomé compraron especias aromáticas para ir a ungirlo [el cuerpo fallecido de Jesús].
(Mc, 16:1).

Y el primer día de la semana, muy de mañana, ellas fueron

al sepulcro, llevando las especias aromáticas que habían preparado,
y algunas otras mujeres con ellas. (...)

Y eran María Magdalena, y Juana, y María, madre de Jacobo,
y las demás con ellas, las que dijeron estas cosas a los apóstoles.
(Lc, 24:1,10).

Y el primer día de la semana, María Magdalena fue de mañana
al sepulcro, siendo aún oscuro; y vio quitada la piedra del sepulcro.
(Jn, 20:1).

Como podemos notar, quienes tienen el primer encuentro con la entidad angelical es el grupo de mujeres que va al sepulcro a limpiar y perfumar el cuerpo de Jesús. Es notorio que las mujeres, parte importante del pasaje bíblico de la resurrección, no aparecen en la pintura. Y aunque la cantidad de mujeres varía en los cuatro evangelios, hay una que es constante en todos ellos: María Magdalena. Podemos decir entonces que aquello que Miguel Arcángel debería observar, fuera de la pintura, es a María Magdalena.

Sin embargo, como ya mencionamos previamente, hay un demonio que, de la misma manera, observa algo fuera de la pintura. Realizando un recuento similar, hemos establecido que ésta es una representación iconográfica de Satanás, que bíblicamente está relacionado con la mentira, gracias a la cual provoca la tentación y la desobediencia de los humanos hacia Dios. También establecimos que, en la pintura, está subyugado por Jesús resucitado, es decir, Satanás es un objeto de valor, pero también es un sujeto que busca o desea su propio objeto de valor, que al igual que Miguel Arcángel, sería aquello fuera de la

pintura¹⁰⁴, es decir María Magdalena. Para comprender relación, procedamos entonces a estudiar el papel que ella cumple en el relato bíblico. Es mencionada, previamente al pasaje del sepulcro, en dos ocasiones en los evangelios:

Mas después que Jesús hubo resucitado por la mañana, el primer día de la semana, se apareció primeramente a María Magdalena, de quien había echado siete demonios. (Mc, 16:9).

Y aconteció después, que Jesús caminaba por todas las ciudades y aldeas, predicando y anunciando el evangelio del reino de Dios, y los doce con él, y algunas mujeres que habían sido sanadas de espíritus malos y de enfermedades: María, que se llamaba Magdalena, de la que habían salido siete demonios, (Lc, 8:1,2).

Podemos notar que María Magdalena estaba poseída por siete demonios y gracias a la intervención de Jesús es que pudo librarse de ellos, momento a partir del cual se vuelve seguidora de él. La posesión demoniaca o diabólica, de acuerdo a Xavier Pikaza, “está en el centro de la historia de Jesús, tal como se expresa en sus exorcismos, entendidos como batalla contra el Diablo”, ya que es una “lucha de los demonios (servidores del Diablo)

¹⁰⁴ De esta manera, aunque tenemos solo una representación actorial de Satanás (llamado actor sincrético), en la pintura cumple dos roles actanciales, es decir, funge como dos actantes: sujeto y objeto de valor (Greimas, 1989:31, 58).

contra los hombres” (Op. Cit.:818). Tomando esto en cuenta, Satanás tiene por objeto de valor poseer a los humanos, hacerlos partícipes de su voluntad, la cual es desobedecer a Dios o alejarlos de él. Jesús, al realizar este tipo de actos de liberación, aleja al poseído del mal, le permite una salvación (Ibíd.:819) y lo acerca al bien, es decir, a obedecer a Dios, su mandato y su cuidado. El mejor ejemplo es, entonces, María Magdalena: pasó de estar poseída por demonios y por el mal, a ser la primera que se entera de la resurrección de Jesús, es decir, es la primera en tener la mayor cercanía del bien divino¹⁰⁵.

Ahora, aunque tanto el bien como el mal deberían ver a María Magdalena, ella está ausente en la pintura, por lo que el lugar que debería ocupar está, de cierta manera, hueco o vacío, por otro lado, con este juego de miradas que Miguel Arcángel y Satanás realizan, parecería que tanto uno como el otro no sólo observan algo fuera de la pintura, sino que ese algo somos nosotros, los que la observamos, de esta manera, nos volvemos partícipes del relato y nos ponemos en el lugar que debería ocupar María Magdalena al encontrar el sepulcro abierto y la entidad angelical observándonos.

Ya explicamos que, por un lado, tenemos al soldado romano de espaldas, posición que funciona como un “filtro” que nos invita a “penetrar” dentro del espacio de la imagen, mientras que Miguel Arcángel tiene una posición “de espejo”, que lo pone en relación con

¹⁰⁵ Sobre este aspecto, Juan Molano comenta:

La mayoría de los más nuevos juzgan que Cristo Señor se apareció primeramente a su madre, y por eso ponen a ésta en primer lugar entre las apariciones, aunque sin embargo la Escritura claramente parece hacer señas de que para la consolación de todos los que se arrepienten se mostró en primer lugar a Magdalena, según dice el evangelista Marcos. (Reyes, Ed., 2017: 267).

el público que vea esta pintura¹⁰⁶. Ya que el público es el enunciatario de esta obra, perceptible visualmente, al mismo se le denomina observador¹⁰⁷.

El observador, además, está en una “lucha” con el objeto que lo interpela, pues requiere de ciertas herramientas y conocimientos para comprender su totalidad (Filinich, 1998:72), por lo cual tiene distintos modos de presencia en el discurso. Esto ocurre porque el observador, en el momento de percibir la pintura, deictiza un espacio que lo sitúa “fuera” de ella, intenta captar su “totalidad” de la mejor manera posible, es decir, obtendrá un “punto de vista” que permite una interacción entre el público y la pintura (Fontanille, 1993, 39)¹⁰⁸.

¹⁰⁶ Se ha podido llegar a este análisis tomando en cuenta el que Víctor Stoichita realiza sobre dos pinturas de *La visión de san Francisco*: el primer caso (del actor que invita al espectador) fue de la pintura realizada por Murillo, mientras que el segundo (del actor que se pone “frente” al espectador) fue de la pintura de Zurbarán. Resulta interesante que tenemos ambas situaciones conjuntas en la pintura del presente estudio (Stoichita, 1996:95).

¹⁰⁷ El *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje* indica que el observador es un “sujeto cognoscitivo delegado por el enunciadador (...) en el discurso-enunciado, donde está cargado de ejercer el hacer receptivo y, eventualmente, el hacer interpretativo” (op.cit.:289), es decir, el observador posee el hipersaber mínimo (como lo nombra Jacques Fontanille), “él sabe que hay algo que saber” en el enunciado y requiere analizarlo para poder comprender qué es ese *algo* por saber; mientras que el objeto de saber (en nuestro caso, la pintura) se vuelve un emisor de hipersaber, llamado informador (Filinich, 1998:72).

¹⁰⁸ Jaques Fontanille estudia y despeja la noción de “punto de vista”, señala que si bien implica cierta subjetividad, también implica ciertos presupuestos: el objeto observado tiende a la incompletud, a no mostrar el “todo” de sí, mientras que el observador muestra una competencia dada por las restricciones que el objeto impone, además de realizar operaciones de elección y selección. Añade que, entonces, el punto de vista es

Sin embargo, el modo de presencia del observador en el caso de esta pintura se identifica gracias a Satanás y Miguel arcángel, actores que nos intentan hacer partícipes de la imagen, pues gracias a sus miradas y a la posición “de frente” del segundo apelan¹⁰⁹ a interactuar en la escena (recordemos que el soldado de espaldas también es un mecanismo que nos “invita” al espacio representado), es decir, el enunciatario no está dado únicamente como público, sino que se le invita a “formar parte” de la pintura, a analizarla y aprehenderla. Se trata entonces de un observador espectador, el cual está definido como un actor no manifestado explícitamente en el enunciado, sino como un actor virtual¹¹⁰ del

una “búsqueda de sentido en el seno de los fenómenos sensibles””, por lo que la puesta en discurso sería una “escenificación” que será percibida, por lo que el mismo enunciatario aplicaría procedimientos para diversificar la lectura que hará un enunciatario, el observador en este caso (Fontanille, 1993, 42). Panofsky, desde mucho tiempo atrás, aborda también esta noción: por un lado, ejemplifica con algunos artistas el proceder de ellos para organizar la obra de arte que será observada, indagando su futura ubicación física (altura, lejanía, etc.) y el espacio donde se encontrará (2010, 158), por otro lado, él mismo menciona que “existe una “reivindicación” del objeto frente a la ambición del sujeto; porque el objeto (justamente como algo “objetivo”) quiere permanecer distanciado del observador, quiere, sin ser obstaculizado, dar validez a sus propias leyes formales” (2010, 50).

¹⁰⁹ Entendemos el “apelar” como la solicitud a alguien para que resuelva algún asunto, sin embargo, Jakobson denomina una función del lenguaje como conativa o conminativa, la cual implica que el mensaje motiva al destinador del mismo y le puede provocar “reacciones afectivas subconscientes”, es decir, le apela a realizar algo (Guiraud, 1995, 13). En esta investigación es este el entendido que le damos a dicho término cada que vez que se trate acerca de la interacción de los actores de una obra con los espectadores de la misma.

¹¹⁰ Lo virtual implica una existencia *in absentia*, es decir, un elemento “inconsciente” cuya aprehensión requiere un proceso de subjetividad (Greimas y Courtés, 1982:437; 1991:276). Para nuestro caso, el

mismo: un actor no presente en el enunciado, pero sí implicado en él (Greimás y Courtés, 1991:96) dado gracias a “una referencia que vincule un elemento cualquiera del enunciado manifestado con lo que se encuentra fuera de él” (Greimás y Courtés, 1982:216), que para el presente caso, es gracias a la mirada de dos actores: Satanás y Miguel Arcángel.

La mirada, dice Calabrese, es un indicador “de vida” que puede representar interacciones: al provocar un “simulacro “contado” del acto de comunicación” (una mirada dirigida entre los actores de la obra, caso que analizaremos en el siguiente capítulo) o puede provocar un juego de interacción entre el enunciado y la enunciación (1999, 77). Si bien en esta pintura existen ambas interacciones, nos enfocaremos en explicar la segunda: ambos actores miran hacia afuera de la obra, hacia nosotros que ocupamos el lugar de María Magdalena, por lo tanto, Satanás y Miguel arcángel se encuentran modalizados como un poder-mirar, mientras que los espectadores quedamos dispuestos como querer- ser mirados y poder - ser mirados a la vez. El “entonces” del discurso se queda planteado de manera continua, “eterna” incluso, interactuando con el “ahora” de nosotros, por lo que ese acto de ponernos en mira “continúa”, no se detiene nunca, es decir, todo el tiempo somos objeto de valor del bien y del mal, con lo cual nos “renovamos” dada esta interacción e identificación con lo representado en la pintura (1999, 78).

El ponernos, como observador espectador, en el lugar de María Magdalena, nos demuestra que la pintura nos vuelve un receptáculo, un espacio que tanto el bien, representado con Miguel Arcángel y su mensaje de la resurrección, como el mal,

espectador es un actor virtual porque se requiere el análisis subjetivo de las posiciones y miradas mencionadas previamente en el escrito para hacernos sentir partícipes de la obra.

representado por Satanás, al observarnos, literalmente nos ponen “en la mira”, es decir, nos vuelven su objeto de valor¹¹¹, tal como lo es el caso de María Magdalena. Y nosotros, al igual que ella, debemos optar por una de las dos vías¹¹². Es así que la pintura evoca dicho mensaje al enunciatario (que es todo aquel que vea la pintura): el espectador comprende que puede ser partícipe del bien o del mal y que debe elegir una de estas opciones de vida¹¹³.

Ahora, pasemos a analizar al soldado romano. Él, al igual que nosotros, es un espectador de la escena, sin embargo, él también es un actor en la pintura. Para comprender qué es lo que él representa leamos los siguientes versículos:

(...) Jesús les dijo: De cierto os digo que los publicanos
y las rameras van delante de vosotros al reino de Dios.
Porque Juan vino a vosotros en camino de justicia, y no
le creísteis; pero los publicanos y las rameras le creyeron; pero
vosotros, aunque visteis esto, no os arrepentisteis después para

¹¹¹ De hecho, Xavier Pikaza también apunta “que vivimos en un mundo mixto, sobre un campo de batalla donde combaten entre sí hombres buenos y perversos, espíritus positivos y demoníacos, que procuran destruir a los humanos” (Op.cit.:819). Entendamos “destruir” como “poseer” o “hacer partícipes”.

¹¹² Mencionamos en el apartado anterior el versículo de Génesis 3:22 “dijo Jehová Dios: He aquí el hombre ha llegado a ser como uno de nosotros, conociendo el bien y el mal”, resaltando la cualidad de nosotros, humanos, en elegir una de estas dos maneras de vivir: en obediencia a Dios o desobediencia a él.

¹¹³ Panofsky comenta que una pintura de índole religiosa intenta reproducir el milagro irrumpiendo en el espacio visual del espectador, lo que le permite “penetrar” en la obra misma, “en donde el milagro se convierte en una vivencia inmediata del observador” (Panofsky, 2010, 53).

creerle. (Mt, 21:31,32).

Ha venido el Hijo del Hombre, que come y bebe, y decís: He aquí un hombre comilón y bebedor de vino, amigo de publicanos y de pecadores. (Lc, 7:34).

Jesús viene a aparecer en el Nuevo Testamento como un mesías de aquellos que fueron pecadores, de aquellos que desean el perdón y el arrepentimiento y como ejemplo principal se ponen a las “rameras” y a los “publicanos” (Pikaza, 2013:850). Los versículos nos indican que Jesús ve una mayor fe y apego al mandato de Dios por parte de aquellos que han estado alejados de Dios mismo.

Con respecto al primer espectador mencionado de la escena en la pintura, María Magdalena, recordemos que fue una mujer de la que Jesús echó siete demonios; Xavier Pikaza nos indica: “*Lucas+ de esa manera la convierte, al menos implícitamente, en pecadora, es el sentido de “posesa”” (Op.cit.:614)¹¹⁴, es decir, si bien no se afirma que ella fuera una ramera, sí estaba, al ser poseída por demonios, poseída por el mal.

¹¹⁴ Pikaza añade además:

Resulta difícil saber si estamos ante una tradición histórica o ante una interpretación del mismo Lucas, que ha querido poner de relieve el poder de sanación y de perdón de Jesús. El mismo evangelio de Lucas parece identificarla con la pecadora que ha ungido los pies del Señor (Lucas 7, 36-49), cambiando totalmente el sentido del gesto de Marcos 14,3-9 (la mujer de la unción ya no es profeta, sino pecadora perdonada). Conforme a esta visión de Lucas, María Magdalena sería una prostituta convertida a la que Jesús acoge en su discipulado, donde viene a realizar un papel importante en el momento clave de la crucifixión y de la pascua (Op.cit.: 614).

El otro espectador de la escena es, precisamente, el soldado romano. La palabra “publicano” designa a un romano que realizaba cobranza de derechos públicos¹¹⁵, es decir, una persona de fe pagana, alejado de la palabra de Dios y, por tanto, de lo que Jesús predica. Sin embargo, a estas personas es a las que Jesús se acerca sin condenar y con la intención de perdonar y mostrar el camino de Dios (Ibíd.:850). La pintura, de esta manera, no sólo le propone al enunciatario la opción de ser objeto de valor del bien o del mal, es decir, ser parte de uno u otro, sino que da a entender que incluso el humano pecador puede convertirse, cambiar, sanar y ser perdonado.

Ahora, hagamos un recuento del presente capítulo: habíamos establecido que Jesús resucitado se encuentra en un espacio que, de primer momento, definimos como un “otro cielo”, ya que las nubes sobre las que él se posa daban la impresión de bajar y tocar la tierra, mientras que el resto del cielo se mantenía en un estado “normal”, es decir, este signo pregnante nos indica que hay una carga de significación muy específica con respecto al “otro cielo”. Continuamos analizando el relato bíblico, notando que la pintura nos muestra el sepulcro abierto de Jesús, los guardias dormidos, las cruces vacías, etcétera, es decir, en un aspecto temporal, la pintura nos ubica después de la crucifixión y posterior resurrección de Jesús (demostrado también por las marcas que su cuerpo posee). En el presente apartado nuestro análisis nos indicó que, como espectadores, somos un actor

Existe la idea muy difundida de que María Magdalena era prostituta, pero no hay, como podemos corroborar con lo que Pikaza indica, algo explícito en los evangelios que lo demuestre.

¹¹⁵ De acuerdo al *Diccionario de Autoridades* (Tomo V, 1737): “Publicano: s. m. Entre los romanos era el arrendador o cobrador de los derechos públicos. Es del Latino *Publicanus*.”

virtual de la pintura, puesto que ocupamos el lugar de María Magdalena que encuentra al ser angelical. Sin embargo, esto nos lleva al entendido de que observamos dos momentos diferentes de manera simultánea: por un lado, el momento de la resurrección de Jesús y su victoria sobre la Muerte y Satanás, por otro, el momento de conocer que este hecho ha ocurrido, es decir, el encuentro con el ente angelical frente al sepulcro vacío. ¿Cómo ocurre esto?

En los evangelios, el ente angelical dice lo que ha ocurrido (debido a que es un texto lingüístico), sin embargo, para que él cumpla dicha función en la pintura, nos lo puede “decir” por medio de la escritura (lo cual no ocurre en este caso), o nos lo puede mostrar, es decir, el pintor recurre a una imagen dentro de la imagen y así, el pintor nos deja ver como Miguel Arcángel mostraría la noticia de la resurrección.

Como indica Víctor Stoichita en el libro *El ojo místico*, esta es una función de la pintura en que hay una especie de desdoblamiento¹¹⁶ de la representación visual, con lo cual la obra, en palabras suyas, “habla” de una imagen, es decir, la imagen de la pintura sirve para mostrar una imagen (de ahí que le denomine como un “desdoblamiento” de una imagen en dos), para lo cual el pintor se sirve “de los instrumentos propios de la pintura” (Stoichita, 1996:29), instrumentos que ya hemos analizado previamente: la marcada división en las categorías plásticas entre lo superior e inferior, entre lo iluminado y lo ensombrecido, el simbolismo de los colores rojo y azul, el uso de una nubosidad que parece descender (elemento que, en el apartado sobre el espacio, indicamos que es un símbolo del

¹¹⁶ En el texto original, el autor utiliza la palabra “sdoppiamento”, cuyo contexto podría remitir a una división “en dos” (doppia = doble; Stoichita, 1996:29).

límite y el encuentro) y los actores que hacen referencia a distintos apartados de la Biblia (específicamente, los cuatro evangelios y el Génesis).

Analicemos ahora el rol de la Muerte en esta pintura. Si a nosotros, como espectadores, la pintura nos demuestra que estamos en la mira de dos posibilidades de comportamiento, que son la obediencia o la desobediencia a Dios, dichas actitudes definen entonces lo que nos espera en la vida espiritual: recordemos que la pintura muestra, en la zona inferior, los aspectos de la muerte de la carne terrenal, mientras que la zona superior representa la vida celestial del espíritu¹¹⁷. Sin embargo, dicha vida celestial se nos muestra con el mejor ejemplo: Jesús en el momento de la resurrección. La Muerte entonces, cumple aquí un papel como castigo (culpa de Satanás, en el Génesis), además de ser el paso para la resurrección. La importancia de esto reside en que, la resurrección en el cristianismo, es una promesa de volver a la vida al final de los tiempos, tanto en cuerpo como en alma (esto se abordará en el siguiente capítulo).

Si bien ya hablamos de la posición que el enunciatario juega respecto a la pintura, ahora tenemos que hablar del enunciador. ¿Quién, entonces, tendría la necesidad de hacernos sentir así? ¿A quién le interesaba que los espectadores de la pintura comprendieran la necesidad de decidir una manera de vivir y más aún, las consecuencias

¹¹⁷ Victor Stochita realiza un estudio sobre las pinturas entendidas como aquellas imágenes percibidas con un “ojo interno” y que están dirigidas al intelecto o la imaginación de ciertas personas. Su problemática principal surge porque dichas pinturas contienen una retórica de lo “irrepresentable”, la cual se divide en dos planos: el que muestra al protagonista en el acto visionario y el que muestra precisamente la visión como “otra” realidad, la cual, dice el autor, comúnmente se representa en la zona superior de la pintura. (Stoichita, 1996:96)

que dicha manera de vivir le traería al espíritu llegada la Muerte? ¿Quién tendría el interés de mostrar el mejor ejemplo de la resurrección, que es Jesús? Además de la función que menciona Stoichita (en que una pintura puede tener un desdoblamiento y mostrar otra imagen dentro de ella), también habla de su par: la función fáctica de las pinturas, la cual se refiere al carácter de unión o conexión entre lo que la pintura representa (una teofanía) y los fieles creyentes que la observan (Op. Cit.:29).

Para poder comprender esta situación, tenemos que hablar de las distintas formas que puede adoptar un enunciador. La primera de ellas sería el enunciador-destinador, ya que el destinador, como mencionamos previamente, asigna una tarea o función a un destinatario. La segunda de ellas, pertinente en nuestro caso, sería el enunciador-pintor, es decir, el autor material de la obra. De esta manera, el enunciador-destinador asignaría una tarea (realizar una pintura) a un destinatario, que por tanto se volvería un enunciador-pintor. Si bien no tenemos un autor material definido para la pintura, o una personalidad específica que funja como autor intelectual o como donante¹¹⁸, sí podemos pensar en una gran institución que busca dichos aspectos en los espectadores de la pintura: el catolicismo¹¹⁹. La religión católica, como estructura social dominante en la época

¹¹⁸ Donante o comitente es entendido como aquel que aporta un financiamiento o una locación para la creación de obras o inmuebles (Diccionario de la Real Academia Española: “Persona que costeaba una obra de arte, generalmente de tipo religioso y cuya imagen solía aparecer representada en actitud orante”).

¹¹⁹ Dicha institución, señala Antonio Rubial, era un poderoso aparato social con un entramado de redes de relaciones muy fuertes y amplias, abarcando a:

El rey y el Consejo de Indias; los funcionarios de la monarquía (virreyes, gobernadores, oidores, obispos y baja burocracia); los ayuntamientos y sus aristocracias, tanto españolas como indígenas; los cabildos

novohispana, requería mantener comportamientos y actitudes delineadas bajo sus ideales, como señala Antonio Rubial:

Abarcó los tres siglos de dominación española en América e incluso rebasó ese periodo, y no se limitó sólo a los aborígenes; la cristianización incluyó por igual a los esclavos africanos y asiáticos (...), a las poblaciones inmigrantes de europeos y a los sectores mestizos (Rubial, 2018:99).

Es necesario resaltar la participación artística en el proceso de evangelización, que incluía a impresores, músicos, artesanos y al entramado de sedes y festividades en el que la sociedad crecía y se desarrollaba, por lo que no podemos dejar de lado la difusión del mensaje religioso por medio de “las imágenes didácticas plasmadas en los muros de los templos y conventos”, que en suma, “intentaban modelar tanto el comportamiento individual como las relaciones familiares, sociales y económicas entre los miembros de una comunidad” (Ibíd.: 102). De esta manera, la pintura de nuestro análisis, como parte del Santuario de Jesús Nazareno, tenía como enunciador-destinador a la institución del catolicismo, llevando el mensaje que hemos analizado a lo largo de este capítulo.

Por otro lado, el enunciador-destinador, que es el catolicismo, no solo asigna al enunciador-pintor de la imagen, sino que también se vuelve enunciador-destinador del

de las catedrales, las provincias de frailes carmelitas, mercedarias y hospitalarias; todas las instituciones adscritas a la Compañía de Jesús; los conventos de monjas, y las organizaciones religiosas de seculares (cofradías y hermandades) sujetas a la tutela de una extensa red de templos y parroquias a cargo de clérigos seculares y religiosos (Rubial, 2018:100).

observador de la misma. En este caso, el enunciador-pintor es un intermediario para crear la pintura, pero son los actores dentro de ella los que permiten mostrar el mensaje y, por tanto, provocan el hacer-hacer del observador. Esto ocurre debido a los mecanismos de embrague y desembrague, los cuales describe César González Ochoa a partir del *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*:

El desembrague es una operación por la cual la instancia de la enunciación se desliga de ciertos términos vinculados a su estructura de base para constituir los elementos fundadores del enunciado discurso. El embrague es el efecto de retorno a la enunciación; si la instancia de la enunciación se concibe como un "yo-aquí-ahora", el desembrague postula un sujeto, un tiempo y un espacio distintos y los proyecta en el enunciado (González, 1986: 148).

Esto quiere decir que el desembrague es el paso de la enunciación al enunciado. Por tanto, la puesta en discurso de la historia depende de la operación del desembrague, mientras que el regreso de la historia en el enunciado a la enunciación es un re-embrague. Gracias a esto podemos comprender que los actores de la pintura apelan al espectador, pues es el público quien ahora tiene asignado un hacer (optar por el bien o por el mal), que si bien lo entendemos gracias a los actores del enunciado, nos lleva de vuelta a la enunciación, dado en primer lugar por el enunciador-pintor y, más importante, por el enunciador-destinador, así, observador público realiza lo que el destinador catolicismo esperaba.

Sin embargo, si bien Jesús, en la pintura, ha vencido a la Muerte y por tanto a Satanás, nosotros los espectadores no tenemos la certeza de haberlo logrado, pues aún estamos en la mira del mal. Sobre este aspecto hablaremos más adelante.

Como mencionamos en el análisis de *El triunfo de la Muerte*, las obras de la presente investigación muestran una transtextualidad hipertextual¹²⁰ y son el resultado de dos mecanismos de intertextualidad: uno corresponde a la representación visual de una representación verbal (son pinturas que muestran lo que ciertos textos literarios narran); el segundo corresponde a la similitud con otras representaciones visuales (son pinturas que se parecen a otros textos visuales, tales como pinturas, grabados o tapices)¹²¹. Ya hemos hablado en el segmento anterior del primer mecanismo intertextual, procederemos ahora a tratar algunos aspectos sobre el segundo.

La vestimenta con la que Jesús resucitado está pintado, nos remite a la vestimenta con que se le ha pintado para un pasaje diferente, el del *Quo Vadis*¹²², el cual relata que

¹²⁰ Transtextualidad es el término adoptado por Genette para hablar de la trascendencia y expansión de un texto; recordemos, por otro lado, que la hipertextualidad es un tipo de transtextualidad en que un texto resulta de ser el derivado de otro (Rojas, 2008:45).

¹²¹ Podemos decir que el primer mecanismo es una especie de “écfrasis inversa” (Rosal, 2016:1061), mientras que el segundo se acercaría a una mimesis (Beristáin, 2006:334).

¹²² La enciclopedia *Iconografía del arte cristiano* de Louis Réau indica que es un episodio de invención tardía, que “no está en los Hechos de los Apóstoles, se tomó de un sermón de san Ambrosio, quien a su vez reprodujo una leyenda gnóstica” (Ibíd., t.2, vol. 5, 1996:65); para la presente investigación, se revisó el pasaje también en *Hechos de Pedro* del libro *Apócrifos del Antiguo y del Nuevo Testamento* (Piñero, 2016, 435) y el capítulo XII del libro *Los mártires* (Casini, 1965: 71)

Pedro, al salir de la cárcel Mamertina, por temor a la persecución de Nerón contra los cristianos, intenta huir de Roma, pero en las afueras, en un lugar conocido como la Vía Appia, se encuentra a Jesús cargando la cruz, por lo que le pregunta “*Domine, quo vadis?*”, que quiere decir “¿Señor, dónde vas?”, a lo que le Jesús le responde “A Roma, para hacerme crucificar una segunda vez”. Avergonzado por su cobardía, Pedro regresa a Roma, donde es crucificado.

La representación de este pasaje ha sido casi mínima, sin embargo, podemos mencionar, en un orden cronológico de creación, las obras de Annibale Carracci (1601), Giovanni Odazzi (1690 aprox.), Luigi Garzi (1731), Julius Schnorr von Carolsfeld (1843) y un anónimo del siglo XIX ubicado en la Iglesia de san Roque de París¹²³. De todas estas obras, observamos un conjunto más o menos similar que representa el pasaje mencionado: Jesús cargando una cruz y con vestimenta de faldellín y un manto o con una túnica, encontrándose con Pedro, quien muestra cierta incertidumbre y sorpresa, estando ambos en las afueras de una ciudad o al menos en una zona con bastante naturaleza. Las obras de Carracci, Odazzi y Garzi coinciden temporalmente con la época novohispana, mientras que las otras dos son bastante posteriores. De todas ellas, la de Carracci es la que muestra la representación más similar de Jesús, ya que, al igual que en la pintura de nuestro análisis, Jesús tiene el faldellín blanco, el manto rojo y las heridas en su cuerpo. ¿Por qué habría de ser tan similar la representación iconográfica de ambos pasajes?

¹²³ Todos los años de creación son aproximados. Los lugares de ubicación de las obras, en el orden en que son mencionadas son: la de Carracci en la Galería Nacional de Londres (77.4 x 56.3 cm.); la de Garzi en la Galería Tarantino de París (63 x 48 cm.) y la de Carolsfeld en Öffentliche Kunstsammlung Bale.

Una primer opción es que, como ya hemos mencionado, el pasaje del *Quo Vadis* ocurre después de la resurrección, por lo que la representación del conjunto y atributos de Jesús sería muy similar a la representación pictórica de dicho pasaje (esto lo podemos notar en las pinturas mencionadas). Por otra parte y en aquello en lo que ponemos énfasis en la presente investigación, si retomamos lo dicho en el apartado sobre enunciación, recordamos que la obra cumple una función fáctica por medio de una función de desdoblamiento, es decir, nos está volviendo partícipes, provocando toda una interacción entre el relato bíblico y el comportamiento de las personas: podemos ser objeto de valor del bien o del mal, o incluso que, siendo parte del mal, seamos perdonados y nos acerquemos al bien, pero una acción inversa no sería posible.

Capítulo IV. *Marcos evangelista* (ex convento de Santa Mónica, en Puebla).

El cadáver se convertía en su descendencia simbólica, un renacimiento que se esperaba que ocurriera fuera del tiempo, en la eternidad de los dioses.

- ARAS

4.1. Descripción general de la obra.

La tercera y última obra que estudiaremos la hemos denominado *Marcos evangelista* y forma parte del acervo del Museo de Arte Religioso Ex Convento de Santa Mónica, en la ciudad de Puebla. Es un óleo sobre tela de 2 metros por 1.5 metros aproximadamente, autoría del pintor Pascual Pérez (¿? – 1721), datada entre finales del siglo XVII y principios

del siglo XVIII y está basado en la serie de grabados del flamenco Johannes Wierix (1549-ca. 1620)¹²⁴, sin embargo, no se tiene un registro exacto de su sede previa a formar parte de la colección del museo mencionado¹²⁵.

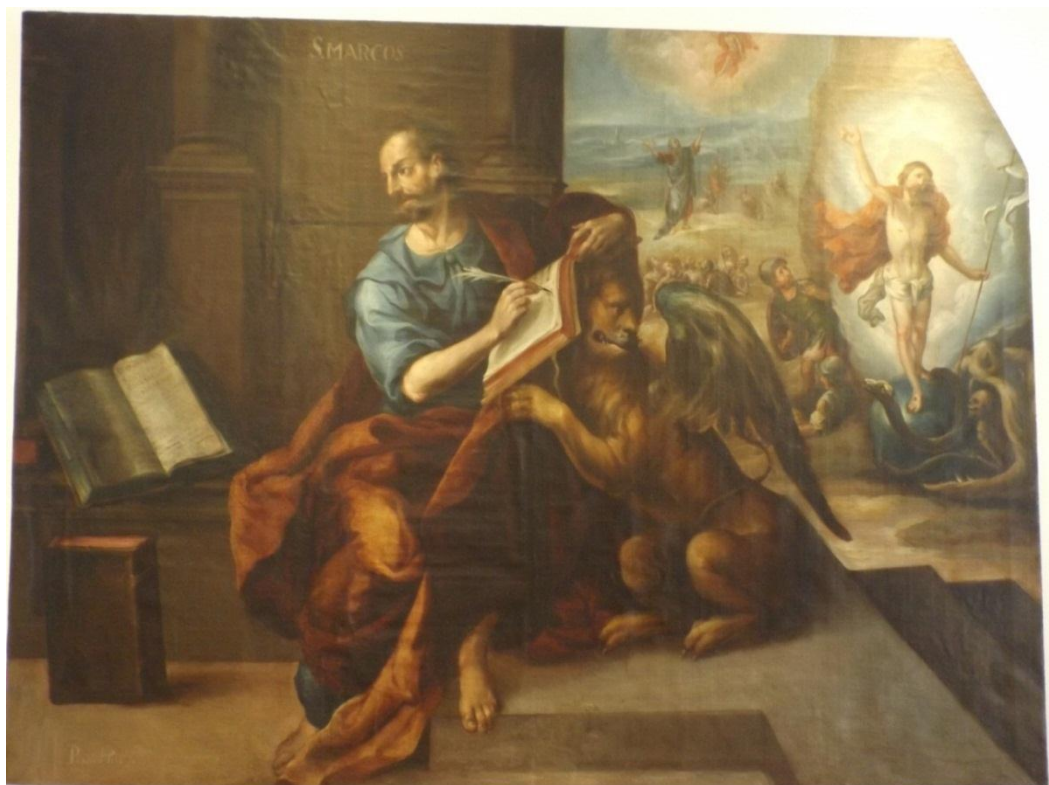


Figura 16. *Marcos evangelista*, fotografía de autoría propia. 2016.

¹²⁴ Johannes Wierix realizó dos series de grabados sobre los evangelistas. La primera de ellas fue modelo para el pintor Melchor Pérez de Holguín, cuyas pinturas fechadas en 1724 fueron destinados al convento franciscano de Potosí, en la actual Bolivia. La segunda serie de grabados (en las cuales Martín de Vos fue el inventor y Pieter Baltens el impresor) ilustraron el *Thesaurus Novi Testamenti elegantissimis iconibus* de 1585, además de ser dichos grabados el modelo para la serie pictórica de Juan Sánchez Salmerón, del siglo XVII y para la serie de Pascual Pérez, en la cual encontramos la pintura de análisis del presente apartado.

¹²⁵ La pintura formó parte de una exposición temporal en el museo al que pertenece actualmente, titulada “*Verbum Domini. Los cuatro evangelistas*”, la cual se llevó a cabo entre marzo y junio del 2016 y tuvo como curadores a las historiadoras Andrea Montiel López y Karina Lissete Flores García, así como al etnohistoriador

Comenzaremos por realizar una descripción general visual de la pintura. A grandes rasgos, podemos segmentarla en tres zonas, que consideraremos como primer, segundo y tercer plano. El primer plano abarca toda la zona izquierda y parte de la inferior derecha, enfatizando el centro del lienzo. En ella hay un hombre barbado en un recinto arquitectónico, se encuentra rodeado de algunos libros y acompañado de un león alado; el recinto da paso a un espacio abierto y unas escaleras que descienden hacia la zona derecha. Dicha zona es la que consideramos el segundo plano, el león se encuentra observando hacia este punto, en el cual observamos un suelo de arena y un gran haz de luz del que surge un hombre semidesnudo que porta un estandarte y se posa sobre una esfera azul. Dicha esfera está rodeada por una gran serpiente verde, la cual sale, junto con un esqueleto, de las fauces de un gran monstruo. A la izquierda del hombre semidesnudo hay dos soldados, mientras que uno le da la espalda, otro, al igual que el esqueleto, lo observan. Por último, en la zona superior derecha, entre el muro del primer plano y el haz de luz del segundo, encontramos el tercer plano. En éste se nos muestra una escena mucho más alejada que los otros dos planos, podemos ver una playa en cuyo cielo se abren las nubes, de ellas surge luz y parte del cuerpo de un hombre semidesnudo (dicho hombre no está incompleto en la pintura, sino que está pintado en el borde de la misma), hay un grupo de personas en la playa, algunas de ellas están emergiendo de la arena, estas últimas cuales parecen

Jorge Luis Merlo Solorio. La exposición mostraba los 4 lienzos de Pascual Pérez, mientras que la curaduría mostraba las dos series de grabados de Wierix y las series pictóricas de Holguín y de Salmerón, gracias a lo cual se pudo identificar la similitud entre las obras y las reinterpretaciones iconográficas y estilísticas en cada una de ellas.

descarnadas y entre todos ellos hay un único cuerpo que parece mantenerse en ese estado descarnado, además de que observa hacia afuera de la pintura, es decir, al observador de la obra. La obra además, tiene escrito en el muro del primer plano “S.MARCOS” (sic.), por lo que podemos decir que la pintura hace referencia a Marcos evangelista.

El papel que juega la perspectiva es importante, caso que se debe aclarar: la pintura nos muestra estos tres planos desde lo más cercano a lo más alejado. Panofsky, al hablar de pinturas que no muestran una “unidad” (es decir, pinturas cuya perspectiva geométrica no es correcta) explica que las dimensiones disminuyen “hacia el fondo” y que las figuras y colores sufren también modificaciones, en otras palabras, las figuras pequeñas representarían objetos “alejados” o “distantes”, tal como ocurre en este caso (Panofsky, 2010, 26). Sin embargo, esta pintura, a pesar de su perspectiva geométrica inexacta, representa hechos sobre su superficie, nos muestra un “espacio imaginario” recortado, es decir, sólo observamos una parte de esos planos “dentro” de los márgenes de la obra misma, pero sin limitarlos, aludiendo a que hay “más” de ellos (Panofsky, 2010, 100). Esto es lo que Panofsky denomina panorama: “ilusión de una visión, o de la apariencia de la posibilidad de poder mirar a través” (Panofsky, 2010, 129)¹²⁶.

¹²⁶ Panofsky (2010) reúne distintas teorías para esta propuesta: la de Durero, quien entiende a la perspectiva como un “mirar a través” gracias a la idea de que vemos la imaginaria base de una pirámide cuadrangular cuyas aristas nos llevan a puntos y líneas imaginarios (el punto de fuga y línea de horizonte; 11,99); la de Lessing, quien aporta dos definiciones de perspectiva, la primera de sentido amplio, que es la representación de los objetos como los ojos la captan, la segunda de sentido estricto, que es la representación de objetos y espacios en una sola superficie tal como se manifiestan “desde un mismo y único punto de vista” (100) y la de Cassirer, quien señala que la percepción “desconoce el concepto de infinito”, por lo que la representación es

La idea de la pintura como un “mirar a través” también es expuesta por Stoichita, quien indica que el “cuadro” puede entenderse como una superficie pintada y, a la vez, como una “abertura”, aspectos complementarios de una pintura (Stoichita, 2011, 14), por lo que gracias a la obra miramos “algo allá”. Ahora bien, si además del *ahí*, que se refiere al espacio, añadimos el *entonces*, quiere decir que la pintura representa también cierto punto cronológico de una temporalidad (ver supra), acerca de esto, Calabrese retoma a Brunelleschi, con su teoría de la exactitud y coherencia del escenario espacial, y a Alberti, con su teoría de la coherencia de representación de la narración (1999, 69), para explicar que la perspectiva unifica tiempo y espacio.

Así, la perspectiva es una forma simbólica¹²⁷ que permite ver a través de la pintura un *ahí-entonces*, aspecto propio del proceso de desembrague (González, 1986: 148). En nuestro caso, la pintura nos muestra tres planos, mientras más pequeño es el plano, se encuentra más “alejado” su espacio pero también su tiempo, está más distante del público que la observa, sin embargo, debe existir alguna razón por la que se encuentren los tres planos en una sola superficie pictórica.

Por otro lado, podemos identificar algunos símbolos repetidos entre los distintos planos: en el primero y tercero se repite el hombre de vestimenta azul y anaranjada,

una porción y no una totalidad, además de que los elementos representados señalizan posiciones y se configuran de manera autónoma en oposiciones, como el delante de/ detrás de y arriba/abajo (13).

Retornaremos más adelante sobre la noción del “punto de vista”.

¹²⁷ Panofsky toma la idea de Cassirer para explicar la perspectiva como una forma simbólica que debe servir a la historia del arte, pues mediante ella “un particular contenido espiritual se une a un signo sensible concreto y se identifica íntimamente con él” (Panofsky, 2010, 24).

mientras que en el segundo y tercero se repiten tanto el hombre semidesnudo frente al haz de luz y nubes (cuya iconicidad nos permite afirmar que es Jesús resucitado), como el esqueleto y su juego de miradas: en el segundo plano, el esqueleto observa a Jesús y a un soldado, mientras que en el tercer plano, observa fuera de la pintura, al público. ¿Por qué, una sola pintura, mostraría en repetidas ocasiones el mismo símbolo? En este caso tenemos una reduplicación, la cual consiste en la repetición (es decir, la reiteración) de una expresión dentro de un mismo discurso, que produce un efecto de insistencia, prolongación o dinamismo y sobre todo de intensificación, pues cada vez que dicho elemento se reduplica puede tener un sentido idéntico o variable al de los demás (Beristáin, 2006:421). La reduplicación aquí está dada en los actores y recordando la función del actor, es aquel que realiza una acción y que puede ser identificado de manera figurativa. Cuando el actor, desde la perspectiva de la semiótica visual, se repite, es posible identificar si las acciones que realiza son diferentes y variables, lo cual efectivamente ocurre en este caso, por lo tanto, la temporalidad y espacio en que las realiza también lo son, es decir, una sola pintura nos muestra diferentes momentos de una sola historia. La segmentación descrita será el modo de proceder del análisis, realizando un estudio del espacio, la temporalidad, los actores, la narratividad y la intertextualidad en cada uno de los planos para realizar una integración final de los mismos como parte de la totalidad de la obra, es decir, cada plano muestra una alusión a diferentes pasajes bíblicos con una relación que no es tan evidente como lo sería en un relato que muestre una historia acotada.

4.2. Primer plano. El quehacer de Marcos.

Comencemos recordando que el espacio, en semiótica, nos indica el lugar donde los actores realizan sus acciones, provocando que se vierta sentido del primero a los segundos y viceversa, así, el espacio no se analiza únicamente en el aspecto geográfico, sino también en lo psicofisiológico y en lo sociocultural (Greimas y Courtes, 1982:153), es decir, el espacio se debe analizar de lo más general a lo más particular, puesto que injiere en aspectos culturales específicos que ayudan a la construcción total de la significación. El espacio del primer plano nos muestra el interior de una construcción arquitectónica, cuyos muros y piso son de color ocre y que en el lado derecho muestran tres peldaños de una escalera. Podemos observar, en el muro, dos soportes arquitectónicos, conformados en la parte inferior por pilastras y en la parte superior por columnas adosadas, elementos muy típicos de la arquitectura renacentista¹²⁸ y entre ellas la frase “S.MARCOS” pintada en amarillo. Dicho espacio muestra una oscuridad general: hay atenuación ligera en los bordes izquierdos del muro y en los peldaños de la escalera, indicando ciertas zonas levemente más iluminadas al centro. El espacio, por ser un interior sin ventanas muestra el encierro, el

¹²⁸ La pilastra es un pilar adosado al muro, el término “adosado” es entendido como “adherido” al muro (Lajo, 2011:51); tanto el pilar como la columna son soportes de una construcción, la columna es casi o totalmente cilíndrica, mientras que el pilar es de sección poligonal, es decir, derivado de una base cuadrada (Ibíd.: 51, 164). Podemos observar su amplio uso, tanto en arquitectura civil como religiosa, en el libro sobre el Renacimiento de editorial Parragon (Toman, 2011:20-109), así como observar la combinación de pilastra y columna adosada, tal como en la pintura del presente análisis, en el canon de los órdenes de columnas de Sebastiano Serlio (Ibíd.: 109).

aislamiento y por tanto la concentración. Por otro lado, gracias a la vestimenta del hombre podemos identificar que éste se encuentra en una zona árida o calurosa, pues las telas con que se cubre son pesadas para mantener fresco el cuerpo mismo.

Procedemos a analizar la temporalidad, la cual permite identificar el cuándo ocurren los hechos de una historia (González, 1986:149). Debido a que el espacio de este plano es cerrado, no nos es posible visualizar una temporalidad tal como el día, la noche, una hora o estación del año, por lo que tenemos que analizar los elementos que nos muestran una temporalidad histórica, es decir, una época, los cuales son el estilo arquitectónico y la vestimenta del hombre. El estilo arquitectónico, como mencionamos previamente, corresponde al Renacimiento, mientras que el ropaje del hombre corresponde a un *epiblemata*, propio de la época clásica griega¹²⁹. Esta unión de temporalidades era muy recurrente en la pintura del Renacimiento y Barroco¹³⁰ europeos (Toman, 2011:9; 2007 [2004]:374), repercutiendo por tanto en la pintura de la Nueva España, debido a los ideales grecolatinos retomados en la concepción de la religión católica. Así, este plano nos muestra una dualidad temporal para representar una concepción ideológica: el humanismo¹³¹.

¹²⁹ Los *epiblemata* eran trajes de vestir o formales de la época clásica griega (entre el siglo VIII y el año 336 a.C., de acuerdo a la referencia aquí citada) y estaban “constituidos por largos paños que se adaptaban al cuerpo con pliegues y broches” (Ratto, 2008*2006+:171).

¹³⁰ “(...) la pintura barroca italiana estaba casi exclusivamente al servicio de la Iglesia (...), se sentían herederos del emperador romano y se propusieron revivir la majestuosidad de la antigua Roma” (Toman, 2007 [2004]:374).

¹³¹ Recordemos, respecto al término de “humanismo”, que debido a la doble vertiente, tanto de los valores como los aspectos culturales clásicos y cristianos que Francesco Petrarca poseía y difundía, es él considerado

Continuamos con el estudio de los actores de este plano. El hombre viste una túnica azul y un manto anaranjado, tiene poco cabello y barba, por lo que parece de una edad avanzada, más no como un anciano¹³². En su mano derecha tiene una pluma, con la cual escribe sobre un libro en blanco y mantiene su mirada concentrado en otro libro abierto que se encuentra a la izquierda. El libro simboliza el conocimiento universal (Cirlot, 1992:277), por lo tanto, el libro en blanco y la pluma con la que se escribe en él representan la transcripción de una parte del conocimiento y al hombre que tiene estos atributos¹³³ se le identifica como un evangelista, es decir, uno de los cuatro hombres que escribió sobre la vida, obra y muerte de Jesucristo¹³⁴. En nuestro caso, podemos nominalizar a este hombre

como el primer humanista (Capelli, 2003:29; 40). Después de Petrarca, a finales del s.XII, el humanismo comienza a expandirse entre los eruditos y escritores, tanto del ámbito civil como del religioso, que comenzaron a buscar sus raíces en los grandes pensadores de la época clásica, influyendo poco a poco en el aspecto empresarial e iconográfico de los talleres artísticos (Toman, 2011:9).

¹³² El aspecto físico corresponde muy bien a la descripción que realiza Santiago de la Vorágine en su texto de 1280 *La leyenda dorada*:

Físicamente san Marcos fue un hombre de complexión fuerte, de nariz grande, semblante adusto y ojos muy bellos. Al morir ya estaba algo calvo y un tanto canoso en la cabeza y en su poblada barba, pero todavía no era viejo (Macías, 2016:255).

¹³³ Recordamos la aclaración hecha en el capítulo previo, hablando sobre la identificación de los actores por determinados elementos iconográficos, los cuales se vuelven rasgos distintivos, procedentes de un contexto específico, por lo tanto, los atributos tienen una función simbólica (Gombrich, 2003:51, 169).

¹³⁴ Evangelio deriva del griego *eu-angelion*, buena noticia y propiamente hablando significa el mensaje del *eu-angelos*, es decir, del ángel bueno o mensajero favorable de los dioses. (...) *El+ evangelio *cristiano+ es el anuncio y la presencia del Señor resucitado, el Cristo de los hombres. (Pikaza, 2013:356).

como Marcos evangelista, debido, en primer lugar, a la frase escrita en el muro detrás de él y por otro lado al animal con que se le representa y que es el segundo actor de este plano: el león.



Figura 17. *Marcos evangelista (detalle)*, fotografía de autoría propia. 2016.

El león es la representación de fuerza, agresividad, de la “expresión ardiente” y del poder sobre los otros (Malaxecheverría, 1986:19), así como del sigilo, la protección y la autoridad (Martin, 2010:268). Sin embargo, este león tiene alas, las cuales son un símbolo del acercamiento a los cielos (Ibíd, 240), por lo que el león alado representa autoridad y fuerza celestial. Es por esto que el león ha tenido un amplio uso en el cristianismo.

El león es símbolo de la muerte y la resurrección de Jesús. Lo primero se debe a la relación simbólica con la historia de Sansón venciendo al león (Charbonneau, 1997:39). Lo segundo, por otro lado, tiene su razón en que existía el mito extendido de que las crías de león nacían “como muertas” y se mantenían así por tres días, hasta que su padre llegaba y con su aliento les provocaba el movimiento, “resucitándolos” (Ibíd.:38), por tanto, es también símbolo de su dualidad humana y divina de Jesús (Ibíd.: 40).

A Marcos evangelista se le ha relacionado con el león debido a que inicia su evangelio presentándonos a Juan Bautista, de quien evoca los rugidos de su predicación para conmover a los pecadores, además de ser la voz “que clama en el desierto”, aludiendo al lugar donde el león habita (Reyes, Ed., 2017: 185)¹³⁵. Los versículos a los que alude son los siguientes:

Voz del que clama en el desierto: Preparad el camino del Señor; enderezad sus sendas. Bautizaba a Juan en el desierto y predicaba el bautismo de arrepentimiento para remisión de pecados. (Mc, 1:3,4).

Sin embargo, la relación precisa entre el león y Marcos proviene del Apocalipsis de Juan evangelista:

Y delante del trono había como un mar de vidrio semejante al

¹³⁵ Juan Molano en su tratado *Historia de imágenes y pinturas sagradas* precisa: “Marcos evangelista, que lleva la figura del león, comienza desde la soledad, diciendo: Voz del que clama en el desierto, preparen el camino del señor” (Ibíd).

cristal; y en medio del trono, y alrededor del trono, cuatro seres
vivos llenos de ojos por delante y por detrás.

Y el primer ser vivo era semejante a un león; y el segundo
ser vivo era semejante a un buey; y el tercer ser vivo
tenía rostro como de hombre; y el cuarto ser vivo era semejante a un águila
volando.

Y los cuatro seres vivos tenían cada uno seis alas alrededor,
y por dentro estaban llenos de ojos; y no tenían reposo ni de
día ni de noche, diciendo: Santo, santo, santo es el Señor Dios
Todopoderoso, el que era, y el que es y el que ha de venir.

Y cada vez que aquellos seres vivos dan gloria y honra y
alabanza al que está sentado en el trono, al que vive
para siempre jamás. (Ap, 4: 6-9)

También encontramos dicha referencia en el texto de Ezequiel, donde narra que se
encontraba a orillas del río Quebar, cuando se acerca una tormenta en la que tiene una
visión de cuatro seres:

Y cada uno tenía cuatro caras y cuatro alas.

Y las piernas de ellos eran derechas, y la planta de sus pies
como planta de pezuña de buey; y centelleaban a manera de
bronce muy bruñido.

Y debajo de sus alas, a sus cuatro lados, tenían manos
de hombre; y los cuatro tenían sus caras y sus alas.

Con las alas se tocaban el uno al otro. No se desviaban cuando andaban; cada uno caminaba a derecho hacia delante.

Y el aspecto de sus caras era como cara de hombre, y cara de león en el lado derecho de los cuatro, y cara de buey en el lado izquierdo de los cuatro; asimismo los cuatro tenían cara de águila. (Ez, 1:6-10).

Se ha interpretado a estos cuatro vivientes también como uno solo con cuatro rostros, conocido como el tetramorfo. Es un símbolo de divinidad, que expresa el carácter cósmico y vital del ser humano, pero se les vincula especialmente al anuncio del Evangelio, precisamente por la alabanza que hacen de Dios, teniendo al león relacionado con Marcos, al hombre con Mateo, al toro con Lucas y al águila con Juan (Pikaza, 2013:1028).

De esta manera, Marcos “aparece” dos veces en la pintura, hay un Marcos-humano, que es el evangelista que escribe y hay un Marcos-símbolo, que es el león alado, dotado de la significación de lo sagrado.

Podemos ahora describir los acontecimientos que se muestran en este primer plano: Marcos evangelista escribe un libro, es decir, escribe algo que antes no existía, pero para esto tiene como base un libro ya escrito, por ende, en el pasado (observamos que en su recinto hay varios libros cerrados, de ellos hablaremos de nuevo más adelante). Recordemos que el texto visual nos muestra, de manera simultánea, un momento significativo de la historia representada, permitiendo ver las acciones que están ocurriendo, las que ya ocurrieron y las que están por ocurrir (Filinich, 1998:63). Podemos notar, entonces, que Marcos evangelista es un sujeto que busca dos objetos de valor: debido a la acción de leer, el primer objeto es un libro ya escrito y el valor es el conocimiento que de él

obtiene, el segundo objeto, debido a la acción de escribir, es un libro en proceso de creación, un libro que se está escribiendo y el valor es el conocimiento que en él se vierte. Sin embargo, la narratividad nos muestra la transformación aquí existente, pues el conocimiento vertido en el libro que se escribe es un derivado del libro que ya está escrito, por lo que Marcos evangelista realiza un proceso de análisis a partir de lo que el primer libro le instruye. Por esto podemos también decir que este plano nos muestra dos modalidades del sujeto: Marcos evangelista sabe y puede tanto comprender un libro como escribir uno nuevo.

Comprendemos entonces que Marcos se encuentra escribiendo su evangelio. Finalmente, es necesario notar que Marcos, para poder escribir, se “apoya” en el león alado que, sin embargo, es símbolo de Marcos mismo. Si segmentáramos la pintura en la totalidad de su formato, podemos notar que la mitad izquierda corresponde a lo que es humano por completo, mientras que la mitad derecha muestra lo sagrado y lo referido al texto bíblico, de lo cual hablaremos más adelante. Así, Marcos-humano al apoyarse en Marcos-símbolo (el león alado) se apoya en la divinidad celestial, que tiene además su mirada puesta hacia el lado derecho de la pintura, justo en el segundo plano, el cual procederemos a analizar a continuación.

4.3. Segundo plano. Jesús y la promesa de resurrección.

Continuamos con este plano debido -además de la perspectiva que lo pone en una distancia media- a que las escaleras del primer plano llevan a este lugar y a que el león alado observa hacia este punto, es decir, tenemos dos elementos que apuntan o nos dirigen hacia la zona derecha.

El segundo plano parece una superposición de dos espacios: en la zona inferior hay un suelo arenoso, lo que nos lleva a identificar la tierra, mientras que la parte superior hay una figura ovalada vertical, dentro de la cual aparece un conjunto de nubosidades resplandecientes, que nos permiten identificar el cielo, pero no dispuesto de manera natural, sino abriéndose o apareciendo en esta figura ovoidal. Recordemos que los signos con alta carga de significación funcionan en un contexto específico como símbolos, lo cual nos indica que el cielo abriéndose a ras de suelo es un símbolo. Recordemos además, como vimos en el capítulo anterior, que las nubosidades representan la conexión entre espíritu y materia (Martin, 2010: 56, 58), además de ser un símbolo de la metamorfosis y de funcionar como límite con lo sagrado (Stoichita, 1996:103-106), es decir, los bordes de la figura ovalada muestra que dentro de ella hay un espacio sagrado y divino, abriéndose paso en la tierra.

Frente a la nubosidad resplandeciente hay un hombre semidesnudo, con un faldellín blanco, manto rojo, marcas en manos, pies y el costado derecho, además de portar un estandarte en la mano izquierda. Podemos, por el grado de iconización, reconocer a éste

actor como Jesús resucitado, por lo que, sumado al color claro de las nubes y la arena del suelo, la temporalidad nos muestra el día en que este hecho ocurrió.



Figura 18. *Marcos evangelista (detalle)*,
fotografía de autoría propia. 2016.

Los actores del lado izquierdo son dos hombres adultos, que portan vestimentas bélicas romanas: tienen un casco, un faldellín de flecos y uno de ellos, que observa sorprendido a Jesús, porta un escudo circular¹³⁶. El otro soldado se encuentra enterrado en

¹³⁶La vestimenta bélica de los romanos constaba de túnicas atadas por la cintura, el uso de escudos circulares, de cascos y de una coraza corta sobre el pecho llamada lorica, que después “se confeccionará en cuero y se ceñirá con correas y hebillas (...), *además+ terminaba en una correa que les rodeaba la cintura y de la que colgaban dos filas superpuestas de láminas móviles” (Gabucci, 2008:74, 78).

el suelo y le da la espalda a Jesús. Dichos soldados los podríamos relacionar con los que vigilaban el sepulcro de Jesús¹³⁷.

Ahora bien, Jesús está parado en una gran esfera azul, la cual simboliza el mundo, a éste se le enreda una gran serpiente verde, la cual es símbolo del mal y de Satanás, ya que, como recordamos, esa es la figurativización que tiene en el Génesis¹³⁸

La serpiente, sin embargo, está saliendo de las fauces de un gran ser con colmillos, nariz y pelaje similares a los cánidos y del cual emerge, también, un esqueleto. Podemos ver que el esqueleto parece “observar” algo e inclinarse hacia enfrente, además de que los huesos son bastante limpios, lo cual es un símbolo de lo que permanece después de la vida, llegada la muerte (Martin, 2010:334). De esta manera, tenemos que el esqueleto es la Muerte, por lo que tanto el mal como la Muerte surgen de este ser.

Esto nos permite engranar los hechos representados en el segundo plano, lo que implica, por tanto, recurrir a la intertextualidad con el texto bíblico: Jesús ha resucitado, por lo cual surge o emerge de la nubosidad celestial divina; con dicho acto hay un guardia sorprendido, tal como lo expresa el evangelio de Mateo, lo que además implica que ha

¹³⁷ Retomamos del capítulo anterior los siguientes versículos: Y he aquí, hubo un gran terremoto, / porque un ángel del / Señor, descendiendo del cielo y / acercándose al sepulcro, removió /la piedra y se sentó sobre ella. / Y su aspecto era como un / relámpago y su vestido blanco / como la nieve. / Y de miedo a él los guardias / temblaron y se quedaron como / muertos. (Mt, 28:2-4)

¹³⁸ Tal situación se abordó en el capítulo anterior, al hablar sobre narratividad e intertextualidad y se tomaron los versículos Gén, 3: 1-7,13-15, 17-19,22. El mal y Lucifer tenían la figuratividad de un demonio en la pintura de Atotonilco, mientras que en el presente capítulo se observa como una serpiente.

vencido a la Muerte y por tanto al mal. Como podemos notar, vemos en este segundo plano la historia analizada en el capítulo anterior, en la *Resurrección* de Atotonilco.

Sin embargo, a diferencia de la pintura anterior, Jesús ahora no está parado sobre una cadena y el mal y la Muerte no están en actitud vencida: Jesús se para en la esfera que representa al mundo, es decir, se expresa que él es el único en el mundo que ha experimentado la resurrección, es un acto de victoria, el mundo sin embargo, está rodeado por la serpiente, que es el mal, como mencionamos en el capítulo anterior, si bien Jesús ha logrado resucitar, el resto de las personas se encuentran a merced del mal mismo y, por ende, de la Muerte. Estos dos acechan al soldado que observa sorprendido a Jesús. Recordemos que además, el hecho de poner algo “en la mira” lo vuelve un objeto de valor del sujeto que observa, por tanto, en este plano observamos que el mal y la Muerte tienen en la mira a los humanos y al soldado, que es una sinécdoque de la humanidad.

¿Qué tiene que ver, entonces, el ser del que surgen el mal y la Muerte? Podemos relacionar dicho monstruo con el Leviatán: éste es un “símbolo del poder insondable de la realidad y de la vida, que el hombre no puede conocer con su mente ni dominar con su fuerza” (Pikaza, 2013:559). El Leviatán, de hecho, representa “a las fuerzas del caos que se oponen al creador” (Ibíd; Reina-Valero, 2009:883), es decir, si bien es un ente en algunas mitologías y religiones, en el catolicismo representa la fuerza primordial del caos sobre el que Dios es vencedor y a partir del cual construye la creación. Y, como se mencionó en el capítulo anterior, tanto el mal representado por Satanás como la Muerte (que es un castigo

derivado de Satanás), “surgen” de esa fuerza que se opone a Dios, figurativizada como este monstruo al que se le nombra Leviatán¹³⁹.



Figura 19. *Marcos evangelista (detalle)*, fotografía de autoría propia. 2016.

¹³⁹ A lo largo de la Biblia se ha mencionado al Leviatán como un monstruo (Sal, 74:14,15), como un cocodrilo (Job 41:1,2; 2-25) o como una serpiente (de la que se comenta su destrucción al final de los tiempos en Is, 27:1). Sin embargo, también se asocia como símbolo del caos del abismo o de las aguas primordiales o subterráneas de donde brotó la creación (en la Biblia hebrea este caos es conocido como *Tehom*), o bien, con el *Tannin*, monstruo que Dios destruye para organizar y crear el mundo, representando específicamente el peligro y desorden del cosmos y del agua, además de que “esa victoria del principio debe culminar en el final, cuando el Señor venza a los enemigos del pueblo de Israel” (Pikaza, 2013: 1009). Podemos agregar también, que algunos artistas han considerado a este ser como el símbolo del caos infernal, de cuyas fauces surgen el mal y la Muerte el día del juicio final, tales como Lucas de Leiden en el *Tríptico del juicio final* (1527) o el Maestro de Catalina de Clèves en *La boca del infierno*(1440).

4.4. Tercer plano: La resurrección de los muertos

El tercer plano, que es topológicamente el más pequeño de los tres, nos muestra además, gracias al uso de perspectiva, el espacio más alejado. Al igual que el segundo plano nos es posible identificar un suelo arenoso que, sin embargo, se abre hacia el océano, es decir, nos muestra una playa, símbolo de la convergencia de tres mundos inmensos: el cielo, el mar y la tierra (Martin, 2010:122). En la parte superior, de manera similar tanto al segundo plano como al capítulo anterior, observamos un cielo azul irrumpido con “otro cielo” bastante diferente, pues tiene nubosidades y tonalidades amarillentas y rosas, además de que sus bordes son de color gris. Tenemos así, por tercera ocasión, una nubosidad que representa dentro de ella un espacio sagrado (Stoichita, 1996:103-106) que funciona como límite y conexión entre lo celestial y lo terrenal, entre la materia y el espíritu (Martin, 2010:56, 58).

Ya que en la playa observamos a dos hombres con las manos alzadas, a tres personas de piel y vestimentas ocre y un grupo de seis personas que parecen descarnadas, podemos decir que la parte inferior corresponde a lo terrenal, mientras que la nubosidad resplandeciente corresponde a lo sagrado celestial. De esta manera podemos decir, en cuanto a la temporalidad, que al igual que el capítulo y segmento anteriores, contemplamos el momento de encuentro entre la tierra y el “otro cielo”, dicho de otra manera, esta escena muestra un día en que lo sagrado celestial se sobrepone a lo terrenal.

Si procedemos con los actores, podemos ver, dentro de la nubosidad, a un hombre semidesnudo envuelto en manto rojo, que por iconización identificamos nuevamente como Jesús resucitado. Entre las personas en la playa hay un hombre barbado y de poco cabello que observa a Jesús directamente, levanta sus brazos hacia él y porta una túnica anaranjada con manto azul, características que nos permiten identificarlo nuevamente con Marcos evangelista, analizado en el primer plano. Hay otro hombre detrás de Marcos evangelista, el cual viste una túnica verde y un manto rojo y también observa a Jesús; diremos por el momento que corresponde a Juan evangelista.



Figura 20. *Marcos evangelista (detalle)*, fotografía de autoría propia. 2016.

En la playa hay además dos grupos de personas, un grupo de tres personas está de pie y tienen la piel y la vestimenta de color marrón, similar al suelo de la playa; otro grupo consta de cinco personas que se encuentran enterrados a medio cuerpo en la playa y a diferencia de los que están de pie, tienen poca consistencia corporal, ya que tienen solo barba, cabello, o parte de la musculatura. Sin embargo, entre estas personas podemos observar a un cuerpo descarnado cuya calavera posa su “mirada” en el observador de la pintura.

Podemos entonces, describir los hechos mostrados en este tercer plano: Marcos y Juan, ambos evangelistas, se encuentran en la playa un día en que el mar se agita y en que el cielo es irrumpido por un “otro cielo”, donde se encuentra Jesús resucitado, razón por la cual observan hacia arriba y levantan los brazos. En la misma playa, un grupo de personas emerge de la tierra y en dicho proceso parecen encarnarse poco a poco, ya que observamos a un cuerpo esquelético pero con cabello, otros de colores marrones y otros cuerpos de tez más vívida y con detalles como la barba y ojos. Sin embargo, de entre todos ellos, hay un cuerpo que no parece encarnarse, sino mantenerse así, descarnado y que a pesar de no tener ojos observa fuera de la pintura, hacia el público. Podemos entonces deducir dos cosas: primero, que este último actor es la Muerte, que al igual que en el segundo plano pone su mirada en las personas, pero ahora involucrando al observador; segundo, que los actores en la playa son muertos que están saliendo de la tierra y encarnándose, es decir, están resucitando.

Así tenemos que, si bien, en el segundo plano lo sagrado celestial se sobrepone a lo terrenal en el momento de la resurrección de Jesús, los elementos descritos del tercer

plano nos muestran otro pasaje del texto bíblico, un momento en que los enterrados, es decir, los muertos, resucitan: el día del juicio final. Estos acontecimientos los escribió Juan evangelista en Apocalipsis, de lo cual hablaremos en el siguiente apartado.

4.5. Narratividad entrelazada.

Habiendo descrito un panorama general de cada uno de los planos, debemos ahora indicar la relación entre ellos a partir de lo ya explicado. Como mencionamos previamente, cada uno de estos planos muestran un momento específico de la historia mostrada en la pintura. En el primer plano, tenemos a Marcos evangelista redactando su evangelio a partir de la lectura de otro libro. En el segundo plano tenemos la resurrección de Jesús y su triunfo sobre la Muerte y el mal. En el tercer plano tenemos el día del juicio final, el regreso de Jesús y la resurrección de los muertos. Retomando la aclaración de que estas escenas son alusiones a diferentes pasajes bíblicos pero que tienen una relación (no tan evidente, dijimos) hay entonces que indagar cómo se da esta relación entre ellas para formar parte de una misma obra.

Para esto, nos apoyaremos en tres actores que nos indican la cronología de la historia gracias a su mirada, la cual, como indicamos en el capítulo anterior, es un señalamiento, un “poner en la mira”. La mirada aporta una serie de oposiciones expresivas por parte de los actores que, en suma, configuran la estructura de la pintura que señala y

puede hasta guiar al espectador (Calabrese, 1999, 77)¹⁴⁰. De esta manera, dichos actores poseen una cualidad deíctica¹⁴¹, pues al observar algo nos están señalando aquel siguiente elemento que hay que observar y serían además, sujetos que observan un objeto de valor.

¹⁴⁰ Omar Calabrese comenta la idea de que los ojos abiertos manifiestan la vida de los actores, mientras que los cerrados manifiestan un actor muerto. Si bien es una propuesta muy general (ya que un actor durmiendo también tiene los ojos cerrados, mientras que un actor recién fallecido los tendría abiertos) agrega que los ojos poseen una intensidad y una dirección, a lo que se suma la propuesta, tomada de Alberti, de que los cuerpos inmóviles no desempeñan ciertos oficios y, en caso de que estén muertos, todo su cuerpo debe verse como tal. Por último, hay que mencionar que el autor enfatiza que los ojos no sólo representan vida, sino que todas estas ideas configuran el “instrumento de la mirada”, además de que es la obra misma la que puede establecer dichas correlaciones de actores que miran objetos representados en la pintura (1999, 73, 77). De ahí que la Muerte representada en las tres pinturas de esta investigación no tenga ojos pero nos permita percibir una mirada, una sensación expresiva.

¹⁴¹ Si bien para el *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, la *deixis* es una de las dimensiones del cuadro semiótico (Greimas y Courtés, 1982:106), para el *Diccionario de retórica y poética* es una función señalizadora entre los elementos del enunciado y los de la enunciación (Beristáin, 2006:130). Lo deíctico (en ambos diccionarios) se define, por tanto, como signos que “cumplen la función de señalar, como lo haría un gesto, relacionando al referente con la instancia de la enunciación y con el sujeto de la misma”. Helena Beristáin apunta, gracias a esto, que se pueden sumar distintos códigos que muestren y subrayen algo específico en un discurso, tales como “la mímica, el movimiento, los gestos, las actitudes de los actores” (Ibíd); Greimas y Courtés, por su parte, señalan que en la semiótica verbal los elementos deícticos pueden llevar hacia otros niveles más profundos dentro del enunciado mismo, proceso conocido como enunciación enunciada (Ibíd:105), de aquí podemos comprender que, al analizar una pintura (que es un enunciado simultáneo) podamos apoyarnos en las posiciones y gestos de los actores, ya que nos guían hacia distintas zonas

En el primer plano encontramos al león, que observa hacia las escaleras en el lado derecho de la obra, las cuales llevan hacia el segundo plano. En éste, los actores que tienen algo en la mira son la Muerte y la serpiente, que como se dijo previamente, representa a Satanás. Ellos dos observan al guardia que mira sorprendido a Jesús resucitado, elementos que podríamos considerar sinécdoques (pues tanto el mal como la Muerte tienen en su mira a la humanidad), razón por la cual la serpiente se encuentra rodeando a la esfera, que representa al mundo. Por último, frente a dicho guardia hay otro, de espaldas, que parece tener medio cuerpo enterrado, por lo que lo consideramos parte del tercer plano (es decir, ambos planos están intercalados y no divididos completamente).

Tenemos así que los actores dentro de la pintura permiten engranar la historia en ella: Marcos evangelista redacta su evangelio y el león que lo acompaña lo simboliza tanto a él como a la resurrección, de las cuales se muestra una ya ocurrida, la de Jesús¹⁴² (que como dijimos en el capítulo anterior, es muestra de la vida celestial espiritual, llegada después de la muerte carnal terrenal, que representa el ejemplo del vencimiento sobre la Muerte y sobre el mal) y una que está aún por ocurrir: la del resto de la humanidad, el día del juicio final (razón por la cual el pintor integra a Jesús en las nubes y a los dos evangelistas recibéndolo). Continuaremos más adelante el análisis del esqueleto que se encuentra en el tercer plano y observa algo fuera de la pintura.

topológicas del enunciado mismo, tal como las manos o la mirada nos dirigen hacia una zona específica de la obra.

¹⁴² Agregamos el siguiente versículo, que corrobora dicha idea: “Que el Cristo había de a padecer, / y ser el primero de la resurrección / de los muertos, para / anunciar luz al pueblo y a los / gentiles” (Hechos, 26:23).

Por otro lado, para poder comprender la narratividad de los tres planos, tenemos que acudir a los textos bíblicos mencionados en cada apartado previo. Recordemos que aunque la serie de pinturas de Pascual Pérez ha tomado como referencia el grabado de Wierix, el pintor se ha permitido la libertad de reinterpretarlo (cualidad propia de la intertextualidad). Recordemos también que el proceso de la intertextualidad permite una nueva interpretación de sentido en el enunciado resultante, al utilizar aspectos elementales que son interpretados, “desmantelados” y re-interpretados (Greimas y Courtés, 1991:148)¹⁴³, permitiendo así una “trascendencia del texto” (Ibíd.:146) dada a partir de una relación entre el texto que se estudia y otros conocidos de manera previa (Beristáin, 2006:269). Los elementos que cambian entre el grabado y la pintura son el libro que lee Marcos evangelista (pues en su pintura posee título y en el grabado no); la disposición de tener a Jesús en el cielo el día del juicio final (y no a Dios, como en el grabado) y el pintar a dos actores en la playa el día del juicio final recibiendo a Jesús (los evangelistas Marcos y Juan en su pintura) en lugar de un solo actor (Ezequiel, en el grabado¹⁴⁴).

¹⁴³ Retomamos aquí la cita de Greimas y Courtés que toman de Malraux, mencionada en el estudio de la intertextualidad del mural *El Triunfo de la Muerte*:

La obra de arte no se crea a partir de la visión del artista, sino de otras obras (...), implica, en efecto, la existencia de semióticas (o de “discursos”) autónomas en cuyo interior se prosiguen procesos de construcción, de reproducción o de transformación de modelos más o menos implícitos. (op.cit, 1982: 228).

¹⁴⁴ Corroboramos esto debido a que a Ezequiel le muestra Dios Yahvé un valle lleno de huesos sobre los que profetiza la resurrección (Ez, 37: 1-6).



Figura 21. *Marcos evangelista (detalle)*,
fotografía de autoría propia. 2016.

Comenzaremos despejando el aspecto del libro. Marcos evangelista, para poder redactar, necesita leer. Aquello que lee le da un conocimiento específico para que él se vuelva un transmisor, pero además se vuelve un mediador de dicho conocimiento. Sin embargo, el libro que lee Marcos dice “SEQUENTIA SANCTI EVANGELII SECUNDUM MARCUM” (sic.), es decir, se encuentra leyendo su propio evangelio, podemos inferir por tanto que Marcos lo está recopilando, pero entonces, ¿dónde queda el objeto de valor del conocimiento? Consideremos que el conocimiento que él recibe y redacta se encuentra en los otros libros que están en su recinto, quedaría responder entonces cuáles son dichos libros.

En segundo lugar, hablemos de la ubicación de Jesús en las nubes en lugar de Dios. En el evangelio de Marcos, cuando Jesús pide a los apóstoles que sean predicadores de su palabra, encontramos el siguiente fragmento:

Y el Señor, después que les habló, fue recibido arriba en el

cielo y se sentó a la diestra de Dios (Mc, 16:19).

Por otro lado, en el evangelio de Mateo, cuando Jesús está siendo juzgado, leemos lo siguiente:

Y levantándose el sumo sacerdote, le dijo: ¿No respondes nada?

¿Qué testifican estos contra ti?

Mas Jesús callaba. Entonces el sumo sacerdote le dijo: Te conjuro por el Dios

viviente, que nos digas si eres tú el Cristo, el Hijo de Dios.

Jesús le dijo: Tú lo has dicho; y además os digo que desde

ahora veréis al Hijo del Hombre sentado a la diestra del poder de

Dios, y viniendo¹⁴⁵ en las nubes del cielo (Mt, 26:62-64).

Podemos observar que el pintor Pascual Pérez tiene una razón para poner a Jesús en las nubes, tanto en el segundo como en el tercer plano. Por último, la presencia de dos actores en la playa en lugar de solo uno tendría que ver más allá de la decisión del pintor por insertarlo. Para esto, leamos el siguiente fragmento, que es parte del capítulo 11 del Apocalipsis, en donde se explica la muerte y resurrección de dos profetas en el final de los tiempos:

Y cuando ellos hayan acabado su testimonio, la bestia que sube

¹⁴⁵ La edición de la Biblia Reina-Valero revisada, anota al pie en este versículo, que se refiere precisamente a la segunda venida de Jesucristo. (Ibíd.: 1561)

del abismo hará guerra contra ellos, los vencerá y los matará.

Y sus cadáveres yacerán en la plaza de la gran ciudad que en sentido espiritual se llama Sodoma y Egipto, donde también nuestro Señor fue crucificado.

Y gente de todo pueblo, y tribu, y lengua y nación verá los cadáveres de ellos durante tres días y medio, y no permitirán que sean sepultados.

Y los moradores de la tierra se regocijarán acerca de ellos y se alegrarán, y se enviarán regalos los unos a los otros, porque estos dos profetas habían atormentado a los que moraban sobre la tierra.

Pero después de tres días y medio, el espíritu de vida enviado por Dios entró en ellos, y se levantaron sobre sus pies, y cayó gran temor sobre los que los vieron.

Y oyeron una gran voz del cielo, que les decía: Subid acá. Y subieron al cielo en una nube, y sus enemigos los vieron.

(Ap, 11: 7-12)

Ahora bien, recordemos que Juan es quien nos da a conocer al león alado como Marcos-símbolo y escribe que los cuatro evangelistas tendrían un protagonismo importante en el día del juicio final, es decir, el día en que los muertos resucitan. El encarnamiento de los muertos durante la resurrección es descrito por Ezequiel, mientras que su regreso cercano al mar se menciona en el Apocalipsis, dichos fragmentos los podemos leer a continuación:

Y la mano de Jehová vino sobre mí, y me llevó
en el espíritu de Jehová y me puso en medio
de un valle que estaba lleno de huesos.

Y me hizo pasar alrededor de ellos, y he
aquí que eran muchísimos sobre la faz del valle,
y he aquí, estaban secos en gran manera.

Y me dijo: Hijo de hombre, ¿vivirán estos huesos?

Y dije: oh Señor, Jehová, tú lo sabes.

Me dijo entonces: Profetiza sobre estos huesos,
y diles: Huesos secos, oíd la palabra de Jehová.

Así ha dicho Jehová el Señor a estos huesos: He
aquí, yo hago entrar a espíritu en vosotros, y viviréis.

Y pondré tendones en vosotros, y haré subir carne
sobre vosotros, y os cubriré de piel y pondré en
vosotros espíritu, y viviréis; y sabréis
que yo soy Jehová. (Ez, 37: 1-6)

Y vi a los muertos, grandes y pequeños, de pie delante de
Dios; y los libros fueron abiertos; y otro libro fue abierto, el
cual es el libro de la vida. Y fueron juzgados los muertos
por las cosas que estaban escritas en los libros, según sus obras.

Y el mar entregó los muertos que había en él; y la muerte y el
infierno entregaron los muertos que había en ellos; y cada uno fue

juzgado según sus obras. (Ap, 20: 12,13)

Por tanto, podemos considerar que estos son los libros que Marcos posee en su recinto, o al menos algunos de ellos, ya que son una fuente de conocimiento para que él pueda redactar algo nuevo. Recordemos que, si bien no hay una descripción propia de la resurrección de los muertos en el evangelio de Marcos, el león es un símbolo tanto de él como de la muerte y la resurrección, es decir, es un vínculo entre ambos aspectos.

Sin embargo, aún no hemos dicho la razón por la que consideramos a este segundo hombre en la playa como Juan evangelista. Como ya mencionamos, la pintura de este análisis fue realizada por Pascual Pérez, tomando como referencia una de las dos series de grabados del flamenco Johannes Wierix. También indicamos que la serie pictórica de Pascual Pérez consta de cuatro pinturas del mismo formato, cada una de ellas con la representación de un evangelista. Si observamos la pintura que muestra a Juan evangelista, es decir, quien escribió la escena del día del juicio final, podremos notar que su vestimenta es roja con un manto verde. Así, Pascual Pérez, el pintor, toma intencionalmente la iconografía utilizada en otro cuadro de su autoría para mostrar, de manera directa, una relación intertextual tanto con el texto bíblico como entre las pinturas que realizó.

Esto de hecho no parece ser algo exclusivo de esta pintura: la de Juan evangelista muestra a Juan bautista, que es mencionado en el evangelio de Marcos; la pintura de Lucas muestra al pesebre y la crucifixión, siendo lo primero mencionado por él; la pintura de Mateo muestra el árbol genealógico de Jesús, mencionado tanto en su evangelio como en el de Lucas; volviendo a la pintura de Marcos, nos muestra la resurrección de Jesús con

referencias a los cuatro evangelios, así como la resurrección de los muertos, mencionada por Juan evangelista en Apocalipsis, agreguemos que Mateo habla de un día en que Jesús regresaría de entre las nubes y de los guardias frente a su sepulcro.



Figura 22. *Marcos evangelista (detalle)*, fotografía de autoría propia. 2016.

Debido a los cambios iconográficos descritos hasta el momento y a la relación intertextual encontrada, nos aventuramos a decir que la serie de pinturas sobre evangelistas de Pascual Pérez, aunque mantiene un mensaje religioso como en la pintura de Atotonilco, no parecen ser propicias para un público abierto, sino para un grupo muy especializado en dicha temática, es decir, el mensaje está dirigido a personas que

conocieran el texto bíblico de manera precisa, tanto como para poder realizar una lectura intertextual tan amplia y entramada. De esto hablaremos en el siguiente apartado.

4.6. La complejidad y el saber doctrinal.

En el presente apartado retomaremos el tema del desembrague, mencionado en el capítulo anterior. Recordemos que el desembrague es el paso de la enunciación al enunciado, es decir, del *yo-aquí-ahora* de la enunciación, a un *él-ahí-entonces* del enunciado, dicho proceso nos permite poder “trasladarnos” o acceder al espacio, tiempo y actores de un enunciado (González, 1986: 148). Ahora bien, recordemos también que el enunciador puede adoptar distintas formas, en el capítulo anterior estudiamos al enunciador-destinador y al enunciador-pintor.

Debemos entonces hablar, con respecto a la enunciación, tanto de un enunciador-destinador y su enunciatario-destinatario, como de un enunciador-pintor (que sería el autor material Pascual Pérez, quien tiene por tanto dos funciones: la de ser autor de la pintura y la de reinterpretar el grabado de Wierix en el que se basó, es decir, realizar una labor intertextual y de resemantización) y un enunciatario-observador. En cuanto al enunciado podemos hablar de aquellos actores que quieren mostrar algo al enunciatario-observador, debido a que dichos actores tienen una cualidad deíctica, es decir, apuntan hacia algo por medio de la mirada y nos permiten enlazar la historia dentro de la pintura, dichos actores

son, en el orden realizado previamente, el león alado del primer plano, la Muerte y la serpiente del segundo plano y la Muerte del tercer plano.

Para comenzar, recordemos que el par actancial destinador-destinatario es uno de los tres dispuestos por Greimas para el estudio de la narratividad de un relato, donde el actante destinador dispone de un actante destinatario para realizar determinada acción (Greimas, 1987: 270). El destinatario, por tanto, tiene un objeto de valor que obtener, situación que evaluará o sancionará el destinador.

Al igual que en el capítulo anterior, podemos observar una función fáctica de la pintura religiosa, es decir, hay una conexión entre lo que la pintura representa y aquellos que la observan (Stoichita, 1996:29); dicha función surge debido al interés y necesidad de los creyentes por acercarse y estar en unión (o re-uniión) con la entidad divina, para lo cual realizan una serie de acciones y actividades que se los permite (Solís, 2019:134); por ejemplo, la pintura de Atotonilco analizada en el capítulo anterior, sería el caso de una pintura que muestra a los creyentes ciertos postulados que debe seguir para mantenerse en cercanía con Dios.

Podemos ahora retomar la importancia de la perspectiva en esta obra: las áreas con mayor espacio topológico nos muestran planos más cercanos, mientras más pequeña es la superficie más alejado se encuentra dicho plano, tanto su espacio como su tiempo (Panofsky, 2010, 26). Entonces, lo más cercano al espectador es Marcos evangelista, a una distancia mediana se encuentra la resurrección de Jesús (y su relación con todos los elementos que ahí se encuentran, como la serpiente y el Leviatán), mientras que lo más alejado es el día de la resurrección de los muertos y el regreso de Jesús.

Sin embargo, pareciera que podemos “atravesar” de manera escalonada dichos planos, pues la mirada de los actores nos guía hasta llegar al lejano tercer plano. Este recorrido, entonces, no es sólo superficial, sino que reitera la idea de la pintura como un “mirar a través”, más aún, que este “mirar a través” se repite dentro de la misma obra, como si en ella se abrieran otros planos u otras imágenes estuvieran insertadas. Esta disposición de objetos representados produce un ilusionismo (que previamente se dijo, Panofsky denomina panorama; 2010, 129), gracias a que la perspectiva desempeña un papel de “trampolín” entre el mundo real y el de la representación (Stoichita, 2011, 24) y dentro de esta lleva hacia esos otros “huecos” o planos de la pintura gracias a una serie de “hundimientos, penetramientos, acercamientos, fingimientos, engaños” (Stoichita, 2011, 21)¹⁴⁶.

¹⁴⁶ Se llega a esta idea siguiendo el análisis de Víctor Stoichita de la pintura “Cristo en casa de Marta y María”, de Pieter Aertsen. En él, explica que el primer plano es un espacio “intermedio” entre el espectador y los planos alejados del mismo, cuyos bordes inexactos sugieren una continuidad entre sí. De esta manera, para que el ilusionismo mencionado surta un mayor efecto, los objetos de este primer plano pueden representarse de tamaño real e integrarse con el espacio del espectador, del cual se vuelve espejo y prolongación y en el cual pueden aparecer alegorías de lo representado en los planos siguientes (2011, 24, 30). En nuestro caso, el primer plano que muestra a Marcos evangelista es bastante grande, por lo que, si bien no se muestra al actor en tamaño real, es considerablemente aproximado; por otro lado, el león es un símbolo de lo sagrado (quiere decir, que reúne características de lo mostrado en los otros planos), por último, indicamos también que Marcos se encuentra en un recinto arquitectónico, que podría comprenderse como una posible similitud con el lugar en que se encontraba dispuesta la obra.

Sin embargo, el público popular no sería capaz de reconocer y comprender el engranaje intertextual que la serie pictórica de evangelistas de Pascual Pérez muestra (recordemos que cada pintura muestra un evangelista con escenas que no corresponden a lo que dicen en su evangelio, sino que nos lleva a otro de ellos y a otros textos bíblicos), esto ocurre porque, de acuerdo a Michael Riffaterre, el lector de un intertexto¹⁴⁷ (en este caso, una pintura) identifica elementos que lo llevan a aquellos textos en los que se basa, es decir, con los que tiene vínculo (Rojas, 2008:39). Si bien el proceso de intertextualidad tiene resultados cuando el lector de un texto recurre a su propia cultura (el colectivo al cual pertenece), en este caso los elementos insertados son variados y muy específicos.

Por tanto, el enunciador-destinador (es decir, quien pide que la obra se realice) debería ser muy especializado en el tema, al igual que el enunciatario-observador (el público de la obra misma). Este especialista se podría considerar un “óptimo-erudito”, que conoce de manera exacta todos los temas que se presentan en el texto que retoma a otros, es decir, se encuentra lo suficientemente capacitado para ubicarlos (Rojas, 2008:57). La iglesia católica se apoyó mucho de la participación artística en el proceso de evangelización (Rubial, 2018: 99), de esta manera, los altos rangos de la misma podían disponer qué tipo de obras serían para el público abierto y qué tipo de obras debían ser vistas y estudiadas para ellos mismos¹⁴⁸, por lo que podemos inferir que el enunciador-destinador y el

¹⁴⁷ Es considerado *intertexto* el texto retomado, es decir, el que convoca elementos de otros textos (Rojas, 2008:39).

¹⁴⁸ De hecho, en *Historia de imágenes y pinturas sagradas* se indica que las pinturas eran los “libros de laicos e ignorantes (...) para los que no son capaces de leer (...) porque también en ella los ignorantes ven lo que deben

enunciatorio-observador corresponden a los altos mandos de la iglesia católica o, al menos, a los que tendrían una labor eclesiástica.

Pasemos ahora al destinatario, Pascual Pérez: debido a que él se vuelve un sujeto de hacer, (en este caso debe hacer una pintura) se vuelve también un enunciador (Greimas y Courtés, 1982:204)¹⁴⁹. La iglesia católica de Nueva España, en un primer momento, tenía a autores materiales anónimos que únicamente se dedicaban a copiar o imitar (recordemos, por ejemplo, el *Triunfo de la Muerte* de la casa del Deán), pero poco a poco hubo una evolución y un crecimiento en las habilidades artísticas, por lo que se fundaron escuelas y academias de arte, donde asistían los más hábiles no sólo en la técnica, sino los que poseían más cultura en cuanto a lo que debían representar.

Pascual Pérez no sólo fue un enunciador-pintor utilizando el lienzo y la pintura, sino que también fue un intérprete, al realizar los cambios iconográficos que vemos entre el grabado de Wierix y su pintura (aunque no sabemos con cuanta libertad o voluntad haya realizado dichos cambios)¹⁵⁰.

seguir” (Reyes, Ed., 2017: 35). Sin embargo, podemos mantener el argumento de que la pintura, debido al entramado intertextual que presenta, tampoco podría ser para el público abierto, sino para aquellos que pudiesen comprenderla en su totalidad.

¹⁴⁹ El *hacer-hacer* se define como un hacer manipulatorio, es decir, un hacer que “manipula a los seres”, donde uno rige a otro (Greimas y Courtés, 1982:204).

¹⁵⁰ De dicho pintor existen pocos estudios profundos, pero los que se han encontrado hablan de las relaciones del artista con altos mandos gubernamentales o eclesiásticos. Algunos de dichos estudios son el de Alejandro Julián Andrade Campos, quien habla de la relación del artista con “Ignacio de Asenjo y Crespo, importante canónigo de la catedral angelopolitana, autor intelectual” (Andrade, 2019:225). Por otro lado, una nota

Los cambios mencionados previamente son el libro con título, Jesús en las nubes y los dos evangelistas en la playa. En cuanto al libro, podemos notar que Pascual Pérez enfatiza la escritura y replicación del evangelio que Marcos redacta, por lo que se opta por escribir el título de su evangelio en el libro que lee. Respecto a la disposición de Jesús en el cielo y los dos evangelistas ya mencionamos previamente lo que distintos textos bíblicos describen y con esto se acentúa el énfasis en la lectura y análisis de la biblia.

Gracias al proceso de intertextualidad, Pascual Pérez, aunque se basa en el grabado de Wierix, es un enunciador que cumple con los requerimientos de un pintor novohispano de academia, pues tiene el conocimiento suficiente para, manteniendo la estructura¹⁵¹ del grabado, agregar elementos iconográficos que considera pertinentes.

periodística de Sergio M. Andrade Covarrubias de 2018 da algunos aspectos generales de la vida del pintor y cita lo que escribe de él Francisco Pérez de Salazar y Haro, quien indica aspectos como su origen étnico (se le apodaba “El Mixtequito”) y que era un pintor que instruyó a otros (tales como Francisco Xavier de Ayala en 1718 y José Ramos de la Fuente en 1697). De manera similar, se cita a Rogelio Ruiz Gomar, quien compara el trabajo de Pascual Pérez con el de José Rodríguez Carnero, hablando de su calidad en la producción y del rechazo que probablemente tuvo por ser de origen étnico (<http://archivo.e-consulta.com/blogs/murmulllos/2018/02/la-esclava-y-el-pintor-un-matrimonio-poblano-de-finales-del-siglo-xvii/>).

¹⁵¹ Umberto Eco indica, con respecto a la intertextualidad, que hay elementos de una estructura que se trasladan a otro sistema; Riffaterre señala que hay elementos invariantes que se comparten en dos textos a nivel de estructura, es decir, la estructura permanece, se mantiene (como la estructura general del grabado de Wierix y la pintura de Pérez). Cuando los elementos van de un texto a otro es cuando se resemantizan y adquieren un nuevo sentido, como indicaba Greimas (Rojas, 2008:35,54).

Recordemos ahora a los actores déicticos de la pintura, es decir, aquellos que tienen algo en la mira. Con dicha indicación, al mostrarnos o guiarnos hacia algo, podríamos entender que ellos enuncian dentro de la pintura. Un punto que debemos considerar de importancia es que, aunque no es aporte de Pascual Pérez sino del grabado de Wierix (debemos reiterar que para el mismo, Martín de Vos fue el inventor y Pieter Baltens el impresor), los evangelistas son mostrados en las pinturas con escenas ajenas a sus propios evangelios. Una posible solución para unir a Marcos evangelista con las escenas de la resurrección (tanto de Jesús como de los muertos), es el simbolismo que el cristianismo ha dado al animal que representa a Marcos: el león.

Tenemos por tanto, que el león, dotado de estos tres simbolismos (la del evangelista, la de la muerte y la de la resurrección) es una figura de lo sagrado. Precisamente, como mencionamos previamente, la mitad izquierda de la pintura nos muestra lo humano (el recinto, con Marcos humano escribiendo) mientras que la mitad derecha muestra lo sagrado (el león, dotado de dicho simbolismo, así como el segundo y tercer plano, que muestran las resurrecciones de Jesús y del día del juicio final respectivamente¹⁵²), razón por la cual sea el león quien muestra las escenas de lo sagrado.

¹⁵² Resulta interesante que una de las voces que habla a Juan mientras redacta y sella las cosas del final de los tiempos, una voz es descrita como el rugido de un león:

Y vi a otro ángel poderoso descender / del cielo, envuelto en una / nube, y con el arco iris sobre su cabeza; / y su rostro era como el sol, y / sus pies como columnas de fuego. / Y tenía en su mano un librito / abierto; y puso su pie derecho / sobre el mar, y el izquierdo sobre / la tierra; / y clamó a gran voz, como ruge / un león; y cuando hubo clamado, / siete truenos emitieron sus voces. (Ap, 10:1-3)



Figura 23. *Marcos evangelista (detalle)*, fotografía de autoría propia. 2016.

La Muerte y la serpiente tienen en su mira al guardia, quien es sinécdoque de la humanidad. Sin embargo, en el tercer plano hay un actor que tiene la mirada puesta en algo: es un esqueleto que, como dijimos previamente, parece no encarnarse, sino mantenerse estático en un estado descarnado, es decir, podemos comprender que este actor es nuevamente la Muerte y se encuentra observando hacia fuera de la pintura, por lo que su objeto de valor, al igual que el de Satanás y Miguel arcángel en *La resurrección de Atotonilco*, es el observador de la obra, es decir, el público, por lo que la Muerte nuevamente observa a la humanidad (al igual que en el segundo plano, al observar al guardia).

Este hecho indica que el público tiene la sensación de entablar contacto con la Muerte del tercer plano, al encontrarse en una posición “de espejo” (Stoichita, 1996:95) y

por tanto, el observador es de tipo espectador¹⁵³. Volviendo al entendido de que el enunciatario de esta pintura debía poseer un conocimiento muy profundo en los textos bíblicos, la imagen no sólo le mostraría una historia (con compleja intertextualidad) sino, también, apelaría a que realizara determinadas acciones, es decir, el enunciatario debe realizar un *hacer* delegado tanto por el actor Muerte (dentro del enunciado, es decir, la historia mostrada en la pintura), como por el enunciador-pintor (Pascual Pérez) y por el enunciador-destinador (los altos mandos de la iglesia católica, poseedores del amplio conocimiento bíblico). Tenemos entonces, que volvemos del tercer plano de la pintura, (al cual se llegó por el proceso de desembrague), al primer nivel (dado por el par destinador-destinatario), encontrándonos por tanto con un re-embrague. Esto no muestra otra cosa que aquellos que instruían el discurso religioso como forma de vida novohispana, lo habían obtenido por otros especialistas en el tema, en recintos que tenían el mismo fin. Por tanto,

¹⁵³ Recordemos que el observador está delegado por el enunciador en el enunciado mismo, donde debe realizar el hacer receptivo e interpretativo (Greimas y Courtés, 1982:289). Así, el observador posee un hipersaber mínimo que le permite intentar identificar qué es ese *algo* por saber (Filinich, 1998:72). Por otro lado, el observador-espectador se vuelve un actor que no está manifestado en el enunciado, pero sí está implicado por él (Greimas y Courtés, 1991:96) debido a que hay referencias que lo vinculan con el enunciado manifestado (Ibíd., 1982:216). Así, el observador-espectador es un actor virtual, es decir, una existencia *in absentia* (Ibíd., 1982:437; 1991:276), debido al proceso de análisis de posiciones y miradas (en el caso de la presente pintura) que nos muestran como enlazar los acontecimientos en la pintura y terminar con el actor de la Muerte observando directamente al público.

la pintura del presente análisis no pudo ser realizada para un público abierto, sino como un método de instrucción y enseñanza especializada¹⁵⁴.

Podemos concluir el presente capítulo diciendo que, si la Muerte apela al observador-espectador, indicándole que lo tiene en la mira (al igual que al guardia en la pintura), le da a entender que aunque tendrá la posibilidad de la resurrección, en algún momento u otro morirá, es decir, la Muerte tiene una significación como promesa de la resurrección, pues sin ella tal hecho no podría ocurrir, pero volvemos a lo que nos mostró la primer pintura analizada en la presente investigación: mientras la promesa bíblica de la resurrección no ocurra, la Muerte tiene que llegar. En ese sentido, hay una eminencia de la Muerte, es decir, la Muerte sigue triunfando.

¹⁵⁴ Antonio Rubial expresa la clara división en las actividades evangelizadoras durante la época novohispana entre los instruidos para la vida religiosa y las personas de la población general:

El conocimiento que los fieles tenían de los dogmas y la práctica de la moral cristiana variaba de acuerdo a su nivel intelectual o socioeconómico, a la cercanía o lejanía de los centros de dominio español y a la participación más o menos activa en las diversas organizaciones (Op.cit.: 104).

En general, los frailes no insistieron en una comprensión profunda de los dogmas por parte de sus catequizados. En cambio se consideraba de la mayor importancia el fomentar la participación comunitaria en prácticas rituales relacionadas con la administración de los sacramentos y con las ceremonias litúrgicas (...). La comunión en cambio se destinó sólo a aquellos que conocían bien el catecismo, a quienes se les consideraba capaces de entender su significado. La extremaunción se aplicó únicamente a los habitantes cercanos a los conventos (...). Por último, el orden sacerdotal se negó casi totalmente a los indios en esta primera etapa. (118).

La Contrarreforma (...) remarcó el papel rector de los clérigos sobre los laicos e impulsó la expansión de (...) un clero secular culto egresado de los colegios jesuíticos y de la universidad, y apoyado por los cabildos catedralicios y por los obispos. Éstos, por medio de los concilios provinciales, aplicaron las reformas propuestas en Trento al ámbito novohispano (Op.cit.:136).

A manera de conclusión. La Muerte en la época novohispana.

En este apartado, más allá de sólo dar un recuento de lo que la investigación abarcó, intentaremos llegar a un esbozo de las aportaciones que consideramos hemos alcanzado, además de plantear las dificultades por las que se cruzó durante este trayecto y finalizaremos con una planificación de continuidad, es decir, propondremos los campos de estudio que podrían quedar pendientes para un momento futuro.

En el análisis de la obra *El triunfo de la Muerte* de la casa del Deán, encontramos que la obra nos muestra a la Muerte triunfante al estar atropellando a personas de distintas clases sociales, dicho atropellamiento es símbolo de que nadie es inmune a la Muerte, la cual sin embargo se muestra como conductora del carruaje que transporta a las *moiras*, que son símbolo del Destino. Así, la Muerte trae consigo el Destino a la humanidad.

Hemos encontrado también una curiosa relación entre la mercadotecnia¹⁵⁵ del arte y la obra misma, lo cual provoca una red intertextual muy amplia y a veces difícil de seguir. Respecto a esto recordemos que los murales no tienen una inspiración fija (Kügelgen,2013:196) y aquellas piezas con mayor similitud compositiva e iconográfica (el dibujo de Valladolid de 1541 y el dibujo de van Aelst) no parecen tener una relación directa con los murales, es decir, no tenemos un registro del proceso que se siguió para tener los murales finalizados de la Casa del Deán.

Podemos mencionar, respecto al estudio de esta obra, que también hay una relación muy importante con el escrito en que se basa, así como en los autores de distintas áreas que intervienen en el proceso de creación. Por ejemplo, la existencia de las *moiras* en el mural se debe al escrito de Jean Robertet y a la ilustración de François Robertet; mientras que el carruaje, como se mencionó en el capítulo mencionado, se debe a la interpretación visual de distintos artistas de variadas épocas sobre el triunfo en el poema de Petrarca como el triunfo romano, relacionado con la cultura del autor.

Se puede hablar también sobre la importancia que tiene la lectura de los textos escritos en su contexto original: con las pinturas de *La Resurrección y Marcos evangelista* fue importante un estudio de la Biblia en la traducción utilizada en la época novohispana (la Reina – Valera) y en el caso de los *Triunfos* fue importante la lectura directa del italiano y compararla con su versión oficial al español. Encontramos, por ejemplo, el caso de la línea 81 del poema (“emperadores, reyes y pontífices; desnudos, miserables e indigentes”), que

¹⁵⁵ Nos referimos a la relación entre el arte y su influencia en la estructura socioeconómica y por tanto cultural, de una época determinada (Furió, 2000: 107).

en italiano incluye un “or sono” omitido de la traducción en español y que a manera personal, consideramos importante aclarar para comprender la narratividad del poema y la pintura. En el caso de *La Resurrección*, recordemos el uso de la palabra “escarlata” en Mt, 27:27,28 al hablar del manto de Jesús, que en traducciones posteriores es omitida, pero que es necesario notar debido a la iconografía del color del manto que cubre a Jesús resucitado.

Por último, hay que recordar la diferencia crucial entre la primer obra analizada de las otras dos: es una pintura laica. Al ser una obra con representación de mitología greco-latina salía del canon esperado, además de hablar de temas “no didácticos”, por lo que el Concilio de Trento prohibió este tipo de obras. Sin embargo, debido a que se encontraba en una casa particular, no infería en la sociedad y era considerada un mero ornato, pero mantenía a pesar de esto, un pensamiento común de la sociedad misma: la Muerte como hecho, existente sin importar la clase social, la edad o la ideología.

La relación entre la mercadotecnia del arte con la obra se hizo más evidente en el segundo análisis, ya que el santuario de Jesús Nazareno en Atotonilco, Guanajuato, es resultado de un intercambio muy grande de bienes materiales y monetarios entre el fundador, Luis Felipe Neri y la sociedad interesada en aportar algo a la construcción, razón por la que algunas obras parecen haber sido donadas, encargadas o compradas, por lo que su origen (como el caso de esta pintura) es bastante incierto.

Dichos orígenes variados hacen que el santuario tenga una relación muy entramada entre los elementos en su interior, de esta manera, se puede hacer una lectura de la pintura *La Resurrección* en relación con las otras pinturas de la capilla, con los murales hechos en el interior, con las cartelas bajo cada pintura (que son fragmentos de poesía hecha por el

mismo Neri), es decir, hay una relación intertextual dentro de la construcción misma, así como fuera de ella, al tomar el texto en que se basa. Sobre este aspecto, hay que recordar que la obra analizada sintetiza los elementos más importantes de los cuatro evangelios para que el público pueda obtener dicha información de manera simultánea. Por ejemplo, la mención de los guardias dormidos la hace únicamente Mateo, al igual que la del manto escarlata, la mención del guardia que atraviesa a Jesús con la lanza la hace Juan y el hecho de que hubiera sólo un ángel en el sepulcro es mencionado por Marcos.

Y ahora que mencionamos al ángel, recordemos que la obra, al encontrarse en la Nueva España, tiene una adecuación muy propia a la sociedad en la que surge: el único ángel aparece representado en la pintura como Miguel Arcángel, con los atributos que le eran dados en la zona (vestido con telas y no con armadura, portando además un morrión con pluma y una lanza), es decir, la iconografía se adapta a la sociedad y a los ideales que en ella surgen.

Y es Miguel Arcángel el que nos muestra, junto con Satanás, que la obra mantiene un “diálogo” con el público, pues ambos observan hacia fuera de la pintura y ambos *hacen-hacer* al público, es decir, la obra fue planeada para un público que aún hoy día posee: la gente común, el pueblo que admira la obra y que percibe en un solo momento todo un relato del que se vuelve partícipe, pues un actor crucial del pasaje es omitido en la pintura, dejando un vacío que es asumido por el observador: María Magdalena. Así, el espectador entabla un diálogo con y hacia la obra y remitiéndose a María Magdalena toma su historia, ya que el observador puede ser pecador y aun así convertirse y acercarse al bien.

En esta obra, la Muerte está encadenada a Satanás, vencida por la resurrección de Jesús. La lectura profunda, pero sobre todo guiada a partir de lo que la obra muestra, de la Biblia, permite entender el simbolismo de la misma, pues la Muerte es, en la obra, un reflejo de lo que la sociedad novohispana debía de pensar sobre ella: un castigo, derivado de la desobediencia a las reglas divinas y por tanto, del acercamiento al mal.

En la pintura *Marcos Evangelista* nuevamente encontramos la necesidad de la lectura guiada de la Biblia y la comprensión entre distintos pasajes bíblicos, pero ahora para mostrar en una sola obra distintas escenas con espacios y temporalidades diferentes, es decir, en esta pintura encontramos una necesidad de especialización tanto en el proceso de creación de la obra como en el proceso de aprehensión de la misma

El análisis de esta pintura nos mostró cómo un enunciador (Johannes Wierix) es influencia para otros dos (Melchor Pérez de Holguín y Pascual Pérez), gracias a lo cual se tienen tres series distintas de evangelistas en el arte, la primera en grabado, las otras dos en pintura (una en Bolivia, la otra en México). Y así pudimos corroborar lo que la intertextualidad provoca: una transcendencia del sentido, un cambio adecuado a la sociedad en que se presenta y una aportación por parte de cada nuevo enunciador (ya sea material, ya sea destinador).

Por el lado de la función social del arte, se encontró que esta obra, si bien es de índole religiosa (al igual que *La Resurrección*), no podría ser para un público abierto, sino para un especialista en el tema religioso. Es decir, el análisis nos llevó al tema de la evangelización novohispana, donde encontramos que las obras tenían destinatarios (o públicos) muy específicos, la del presente caso nos mostró que la obra tenía un destinador

especialista para instruir a futuros especialistas, es decir, se movía en un mismo círculo de personas muy allegadas a la religión católica y su conocimiento profundo.

Aquí la Muerte aparecía dos veces: primero, observando a un guardia (en la escena de la resurrección), después, escondida entre los descarnados (en la escena del juicio final), observando al público, dando a entender que es ahora un símbolo de promesa de resurrección, así como de ser el paso forzoso para la misma: sin Muerte no hay resurrección.

Es necesario agregar también la noción de la mirada como elemento deíctico presente en las dos pinturas de índole religiosa, pues si bien existe la idea inicial y general de que los ojos de los actores señalan otros objetos representados y, por tanto, nos guían como espectadores para comprender una serie interna de relaciones, la intensidad y dirección del cuerpo mismo puede permitirnos entender una mirada, aunque el actor no posea ojos. Tal es el caso de las cuatro representaciones de la Muerte en las obras analizadas, pues aunque dicho actor es un esqueleto sin ojos, es perceptible una mirada en cada una: de seriedad en el mural de “El Triunfo de la Muerte”, de languidez en la pintura de “La Resurrección” y de enfoque e interacción con ciertos objetos en “Marcos Evangelista”.

¿Cómo, entonces, podemos comprender la relación entre estas tres obras? En el párrafo anterior mencionamos que la Muerte es el presupuesto o condición de la resurrección, es decir, la Muerte nuevamente tiene una significación de ser un hecho para todos y ante todo, algo que no tiene oponentes y eso nos lleva nuevamente a pensar en el primer análisis: el *Triunfo de la Muerte*. De esta manera, las tres obras tienen una relación

narrativa: la Muerte existe para todos, sin embargo, en Nueva España también era pensada como un castigo universal que todos debían de pasar para, en algún momento, resucitar. Mientras esa posible resurrección era esperada, en vida se debía actuar como la religión dictaba, bajo un régimen muy estricto para la sociedad, que eran los evangelizados y aún más específico para los expertos del tema, es decir, los que evangelizaban.

Podemos decir que esto nos muestra que un mismo símbolo visual tenía dos grandes visiones distintas: una laica y una religiosa y que de ésta última tenía dos variantes o fines, una para el público abierto, otra para los expertos religiosos. Tenemos así dos grandes formas de ver a la Muerte, formas que sin embargo moldeaban a la sociedad de manera simultánea y continua y aún así eran muy bien diferenciadas entre sí. Esto nos lleva a pensar en un tema semiótico muy específico: las formas de vida.

Las formas de vida “nos dicen el sentido de nuestra existencia y de nuestra acción” (Fontanille, 2017:18), es decir, son conjuntos significantes que se componen por textos, objetos y prácticas, con valores propios y cuya cualidad simbólica y sensible conlleva una profunda relación con la instancia y los participantes de la enunciación, pues “dicen y determinan el sentido de la vida que llevamos y de las conductas que adoptamos, nos proporcionan identidades y razones de existir y obrar en este mundo” (Ibíd, 17).

Raymundo Mier señala que una forma de vida va más allá de los objetos y los hechos, llegando a las condiciones intrínsecas del actuar humano que le permite relacionar y expresar los hechos (Mier, 1999: 18). Estos conjuntos significantes o “universos” semióticos son parcialmente autónomos y su interés se vierte en los modos de emergencia y constitución del sentido de distintas prácticas humanas (Fontanille, 1995:20). En otras

palabras, las formas de vida son la manera en que los humanos producimos y comprendemos significación en sociedad y, por lo tanto, pueden ser manifestadas en dos ámbitos: los dominios de actividad cultural (tales como la moda o las artes) y los conceptos de discurso social y político, tales como la transparencia o la competitividad, es decir, la manera de actuar y de vivir de un grupo humano (Fontanille, 2017:18).

Por lo tanto, gracias al análisis de estas tres pinturas, notamos que la sociedad novohispana poseía dos grandes formas de vida: una laica y una religiosa, cada una con sus propios conceptos de actuar social y su propia injerencia en la identidad de la gente. Así, una de estas formas de vida, la religiosa, tiene dos estructuras: una para hacerla crecer “hacia fuera” (hablamos de *La Resurrección*, por tener un público popular y encontrarse aún hoy día dispuesta para ellos en el santuario de Jesús Nazareno en Atotonilco) y otra para hacerla crecer “hacia dentro” (el *Marcos evangelista*, que como hemos reiterado, fue una obra para que los nuevos evangelizadores se especializaran en el tema y tenía un público cerrado a tal punto que aún hoy día permanece la mayoría del tiempo en un acervo oculto. De hecho, no se sabría de la existencia de esta obra ni habría sido parte de la presente investigación de no haber sido expuesta temporalmente junto a las otras obras de serie de la que es parte).

Ahora bien, ya que tenemos dos formas de vida, podemos notar que se complementan mutuamente (éste es, de hecho, uno de los puntos de partida de esta tesis). Las distintas estructuras que fluctúan, se complementan y de cierta manera “conviven” en un mismo tiempo y espacio nos hacen pensar en otro tema de la semiótica pertinente en este caso: la semiosfera.

De acuerdo a Iuri Lotman, la semiosfera es un “espacio” que precede a los lenguajes, es necesaria para que éstos existan y funcionen (2018:10), por lo tanto, algunas de sus partes pueden tener distintas características: pueden ser unidades, grupos de espacios o porciones recortadas con aberturas (Ibíd. 28), es decir, dentro de una semiosfera existen e interactúan distintas estructuras o lenguajes que, a la larga, producen los objetos concretos y observables propios de una cultura (Fontanille, 2017:30).

El límite entre las estructuras de una semiosfera, así como el de la semiosfera misma, se da por el concepto de “frontera”. Lotman retoma conceptos de biología, entre ellos el de la membrana celular concebida como una frontera: ésta, al igual que la membrana celular, filtra lo externo a su espacio interno, adaptando aquello que le es extraño por venir de fuera, durante este proceso toma lo que verdaderamente puede adaptar y, por tanto, lo vuelve parte de sí, disolviéndolo e integrándolo. La frontera de la semiosfera tiene el mismo modo de actuar, pues unifica un espacio interior (con sus respectivas estructuras y éstas con sus propias fronteras) y lo separa de lo externo. Sin embargo, cuando algo exterior intenta integrarse al espacio interno, algunos elementos se filtran y, para ser correctamente adaptados, se realiza un mecanismo de traducción.

Podemos ir integrando estos conceptos al presente escrito: lo que podemos llamar “lo novohispano” es una semiosfera. Dentro de dicha semiosfera existen lenguajes y estructuras en constante relación, pero diferenciadas unas de otras, entre ellas encontramos las dos formas de vida mencionadas previamente: la laica y la religiosa, donde cada una dota de identidad y maneras de actuar a las personas, además de estar diferenciadas gracias a sus propias fronteras. Ahora bien, si vemos un poco en el pasado, la

semiosfera novohispana no existió siempre, sino que es el resultado de un proceso de traducción y adaptación bastante tajante: la conquista española. La zona de la Nueva España antes era habitada por grupos mesoamericanos, que fueron colonizados por España; esto quiere decir que una semiosfera “conquistó” a otra, por lo que la semiosfera mesoamericana tuvo que adaptar todo aquello que fuera externo, todo lo que la semiosfera española le obligaba a poseer. En este caso, ambas fronteras se fragmentaron a un punto tal, que se fusionaron y produjeron una nueva semiosfera.

Este proceso de adaptación y traducción requirió por tanto un mecanismo de diálogo, del que Lotman identifica cinco momentos: en el primero, los textos del exterior se observa con cierta extrañeza y superioridad; después, los textos de fuera y la cultura interna se reestructuran, por lo que la traducción y adaptación se multiplica para intentar generar un equilibrio; lo externo entonces se adapta en lo interno; así, los textos importados de fuera se disuelven en la cultura receptora, que comienza a producir nuevos textos (“estimulados por invasiones del exterior”), transformando sus códigos en un nuevo modelo original, para al final, hacer de este nuevo modelo un centro que rige el resto de la semiosfera (Ibíd, 40). Si bien Lotman dice que este ciclo puede no siempre estar desarrollado de esta manera, es bastante notorio que el ciclo que tuvo la Nueva España para ser ella, se adapta de una manera bastante similar: hubo una conquista donde lo exterior mantiene su extrañeza; después, un intento de adaptación (en este caso, a base de conquistas bélicas) de lo externo en lo interno, principalmente en la religión y, por tanto, en las artes, eso provoca una nueva producción de textos (tales como pinturas, grabados, literatura o arquitectura) y, finalmente, se desemboca en un eje rector de la producción de

los textos (en este caso, podemos pensar en las academias de arte que indicaban cómo debían realizarse las obras en Nueva España).

Es importante entonces señalar que estas dos formas de vida convivían y se interrelacionaban en la semiosfera novohispana, pero la presente tesis indaga únicamente en una parte de esta semiosfera, al analizar tres pinturas representativas que son, a final de cuentas, productos tangibles de ella.

Debemos ahora mencionar aquellos aspectos que, en general, fueron pasos a afrontar a lo largo de esta investigación. Hay que comenzar con la pertinencia del corpus. Si bien existen muchas obras que representan a la Muerte de alguna manera, estas tres se encuentran en ubicaciones separadas pero sin salir de la zona novohispana, por lo que las tres son consideradas piezas representativas: pueden funcionar como un buen ejemplo de lo que la Muerte significaba a la sociedad y muestran concepciones por tanto existentes a lo largo (en lo temporal y lo espacial) de la Nueva España. Podríamos pensar, por tanto, que esta ideología se refleja en otras obras de la sociedad con el mismo tema (funcionando como formas de vida simultáneas de una misma semiosfera), sin embargo, en el aspecto laico diremos que nos conformamos, momentáneamente, con el mural de la Casa del Deán, debido a que es la única casa en pie del siglo XVI en México y, por tanto, la única que nos muestra esta visión temprana respecto a la Muerte, herencia de un fresco pensamiento renacentista europeo.

Del lado teórico, la tesis requirió mucho esfuerzo y tiempo, no sólo personal sino en la comprensión de la teoría semiótica. Primeramente para comprender correctamente la metodología del recorrido generativo, así como el metalenguaje, su funcionamiento y

aplicación en los objetos de estudio: aspectos tales como las categorías plásticas, la narratividad, la enunciación, la intertextualidad y el sistema semisimbólico requirieron una pausa en los análisis directos para profundizar en el entendimiento correcto de la teoría.

Por otra parte, el estudio iconográfico permitió abrir el panorama general y adecuarlo al corpus mismo, es decir, requiere ser preciso y procurar mantenerse dentro del contexto de las obras estudiadas. Símbolos tales como el buey, el rey y el sacerdote en *El Triunfo de la Muerte*, la iconografía de Satanás, Miguel Arcángel, los coros angelicales, Jerusalén y el monte Gólgota en *La Resurrección* y el león, el libro, la serpiente, el Leviatán y los descarnados en *Marcos Evangelista* debieron ser estudiados desde distintas bibliografías y comprendidos en aspectos varios para poder ser especificados en la obra en que aparecían. De ahí que el símbolo de la Muerte tuviera tres distintas significaciones.

Sumado a esto existió otro aspecto a afrontar: la comprensión y estudio de textos escritos. Las pausas en el análisis fueron no sólo por la teoría semiótica o el estudio iconográfico, pues para mantenerse acotado en el contexto de las obras fue forzosa la lectura de dichos escritos en que las obras estaban basadas: los *Triunfos* de Petrarca fueron leídos en totalidad, además de ser necesario estudiar al autor mismo para comprender la amplitud de su texto y la influencia que tuvo en las representaciones visuales futuras (mencionamos ya la existencia del carruaje y las *moiras* como resultado de esto). Los evangelios fueron estudiados en muchas ocasiones para ir profundizando la comprensión del texto y lo que de ellos está representado en *La Resurrección*, así como su relación con otro texto bíblico que tenía pertinencia en el análisis (hablamos del Génesis). Más aún, la lectura de distintos textos se hizo evidente y muy amplia en el estudio del *Marcos*

evangelista, pues tuvimos que acudir a los evangelios, el Apocalipsis, el Génesis, el libro de Ezequiel y a distintos vistazos a los libros de Job, Isaías y Hechos de los apóstoles. Esta lectura marcó una fuerte metodología de trabajo objetiva y correcta.

¿Qué queda pendiente? La idea de las formas de vida y la semiosfera abren nuevas interrogantes y propuestas de trabajo, primeramente en el ámbito de la semiótica, pero con su correspondiente injerencia en la iconografía, así como en la historia y la función social del arte. Podríamos cerrar diciendo que el tema de la intertextualidad es crucialmente necesario de estudiar en proyectos futuros, ya que, al igual que muchos otros aspectos de la semiótica, viene derivada de textos lingüísticos y su proceso de estudio y análisis en textos visuales, es decir, imágenes, se encuentra aún en crecimiento.

Podemos apuntar que *El Triunfo de la Muerte* es una obra donde la Muerte es una alegoría, mientras que en el *Marcos evangelista* es un símbolo; podríamos incluso mencionar que en *La Resurrección* la Muerte es un punto intermedio entre estos dos aspectos, llegando a ser un elemento de la obra que engrana la historia y lleva a comprender, tanto a la Muerte como a la obra misma, como una especie de parábola¹⁵⁶. Éste resulta un término curioso e interesante, que podría ser propuesto a debate y estudio en otras obras de similar existencia. Así, es la intertextualidad misma la que nos lleva a pensar en los procesos que los símbolos pasan para, de una obra a otra, tener distintas significaciones, es decir, será necesario ahondar también en los aspectos de la iconografía.

¹⁵⁶ Esta idea surge a raíz de una exposición parcial de este trabajo ante Denis Bertrand y Verónica Estay

Stange.

Esta relación intertextual se hace aún más evidente al abrir el espectro de las tres obras analizadas en relación con las obras de las que forman parte de una serie: *El Triunfo de la Muerte* junto a los otros 4 murales de los *Triunfos* en la Casa del Deán, *La Resurrección* en relación, al menos, con las otras 11 pinturas y sus respectivas cartelas en la capilla del Calvario y el *Marcos evangelista* en relación con las 3 pinturas de evangelistas de Pascual Pérez. En estos tres grupos de obras podemos notar que cada forma de vida suma aspectos que las complementan, enriqueciendo la idea que tenemos (de una parte) de la semiosfera de la época novohispana. En el último caso, de las pinturas de Pascual Pérez, la relación intertextual e iconográfica es aún más profunda, ya que cada una de las obras remite a las otras tres y cada una de ellas remite también a distintos textos bíblicos, haciendo notorio que la forma de vida religiosa se mantiene y enriquece dentro de su propio círculo para, después, mostrarlo a formas de vida externas, tal como la vida religiosa popular.

En suma, espero que la pertinencia de estos futuros estudios permitan comprender, poco a poco, una semiosfera, es decir, una cultura e indagar si lo aquí plasmado podría aplicarse a otras obras similares, en otras palabras, que el método semiótico, hipotético deductivo con implicaciones inductivas, sea parte de esta proyección de trabajo.

Referencias bibliográficas.¹⁵⁷

Andrade, A. (2018). De imágenes pintadas y empresas devocionales. El cuadro de Nuestra Señora de los Gozos con retrato del canónigo Ignacio de Asenjo y Crespo. En Wobeser, G. (Ed.), *La función de las imágenes en el catolicismo novohispano* (pp. 223-234).

http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/695/funcion_imagenes.html

Andrade, S. (15 de febrero de 2018). La esclava y el pintor. Un matrimonio poblano de finales del siglo XVII. *E-consulta*. <http://www.archivo.e-consulta.com/blogs/murmullos/2018/02/la-esclava-y-el-pintor-un-matrimonio-poblano-de-finales-del-siglo-xvii>

Ávila, M. (2016). La iconografía de san Miguel en las series angélicas. *Laboratorio de arte* (28), 243-258.

Arellano, A. (1991). *Los problemas del Petrarca pintado*. Edición del Gobierno del Estado de Puebla.

Arellano, A. (1996). *La Casa del Deán: un ejemplo de pintura mural civil del siglo XVI en Puebla*. UNAM.

Arrivé, M. (2014). ¿Qué sucede con la inmanencia en la reflexión lingüística y semiológica de Saussure?. *Tópicos del seminario*, 1 (31), 49-69.

Beristáin, H. (2006). *Diccionario de Retórica y Poética*. Porrúa. (1985)

¹⁵⁷ Las referencias se han realizado conforme a la séptima edición de las normas APA.

- Bertetti, P. (2015). *La historia audiovisual. Las teorías y herramientas semióticas*. UOC. (2012).
- Broden, T. (2015). Algirdas Julius Greimas: educación, convicciones, carrera. *Tópicos del seminario*, 2 (34), 175-224.
- Cabral, I. (1995). *Los símbolos cristianos*. Trillas.
- Caivano, J. (1990). Cesía: un sistema de signos visuales complementarios del color. *Revista del área de investigaciones proyectuales*, 1 (1). 79-93.
- Caivano, J. (2005). Semiótica, cognición y comunicación visual: los signos básicos que construyen lo visible. *Tópicos del seminario*, 1 (13), 113-135.
- Calabrese, O. (1999). *Cómo se lee una obra de arte*. Cátedra. (1993).
- Calabrese, O. (2012). *The Shining* di Stanley Kubrick: un sistema di colori e passioni. *Tópicos del seminario*, 2 (28), 91-106.
- Capelli, G. M. (ed.) *Francesco Petrarca. Triunfos*. Cátedra Letras Universales. (2003)
- Carducho, V. (1633). *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*. Francisco Martínez
- Casetti, F. (1980). *Introducción a la semiótica*. Fontanella (1977)
- Casini, S. (1965). *Los mártires. Escenas de los primeros siglos de la Iglesia*. Ediciones Paulinas. (1937).
- Castro, M. (2013). Algunas consideraciones acerca del deán de Tlaxcala Tomás de la Plaza Goes (1519-1587). Fortuna y vicisitudes de su casa. En Küegelgen, H (Ed.), *Profecía y triunfo: la Casa del Deán Tomás de la Plaza: facetas plurivalentes*. (pp. 11-46). Editorial Iberoamericana.

- Cennini, C. (1988). *El libro del arte*. Akal. (1982).
- Charbonneau, I. (1997). *El bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media Volumen 1*. Sophia Perennis.
- Cirlot, J. (1992) *Diccionario de símbolos*. Editorial Labor. (1958).
- Costilla, M. (2010). La antropología y el sentido. *Tópicos del seminario*, 1 (23), 291-329.
- Delumeau, J. (2012). *El miedo en occidente*. Taurus. (1978).
- Dorra, R., Filinich, M., Moreno, L., Rodríguez, B. y Solís, M. (2017). Presentación. El estado de la cuestión. *Tópicos del seminario*, 1 (37), 5-24.
- Eco, U. (2011). *Historia de la fealdad*. De bolsillo. (2007).
- Filinich, M. (1997). *La voz y la mirada. Teoría y análisis de la enunciación literaria*. Plaza y Valdés Editores.
- Filinich, M. (1998). *Enunciación*. Eudeba.
- Floch, J. M. (1993). *Semiótica, marketing y comunicación. Bajo los signos, las estrategias*. Paidós. (1991).
- Fontanille, J. (1993). El retorno al punto de vista. *Morphé*, (9, 10), 37-52.
- Fontanille, J. (1996). Las formas de vida. Presentación. *Morphé*, (13, 14), 17-28.
- Fontanille, J. (2014). *Prácticas semióticas*. Fondo editorial de la Universidad de Lima. (2008).
- Fontanille, J. (2017). *Formas de vida*. Fondo editorial de la Universidad de Lima (2015).
- Furió, V. (2000). *Sociología del arte*. Cátedra.

- Gabucci, A. (2008). *Roma*. RBA Edipresse (2005).
- Garibay, Á. (1964). *Mitología griega. Dioses y héroes*. Porrúa.
- Geninasca, J. (2003). El logos del formato. *Tópicos del seminario*, 1 (9), 11-23.
- Goethe, J. [1840]. *Theory of colours*. William Clowks and Sons.
- Gombrich, E. (2003). *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*. Phaidon. (1999).
- González, C. (1986). *Imagen y sentido*. UNAM.
- González, G. (Ed.) (2010). *Leonardo da Vinci. Tratado de pintura*. Akal. (1989).
- Greimas, A.J. (1989). *Del Sentido II*. Gredos. (1983)
- Greimas, A.J. (1987). *Semántica estructural*. Gredos. (1966)
- Greimas, A. y Courtés, J. (1982). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Gredos. (1979)
- Greimas, A. y Courtés, J. (1991). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje. Tomo II*. Gredos. (1986).
- Greimas, A. J. (1994). Semiótica figurativa y semiótica plástica. En: Hernández, G. (Ed.) (1994). *Figuras y estrategias. En torno a una semiótica de lo visual*. (17-42). Editorial Siglo XXI.
- Guiraud, P. (1995). *La semiología*. Siglo veintiuno editores. (1971).
- Hernández, J. (1991). *La soledad del silencio. Microhistoria del santuario de Atotonilco*. Fondo de cultura económica.

Instituto Nacional de Antropología e Historia. (2020). *Dedican conversatorio virtual a la Casa del Deán, hito arquitectónico de la ciudad de Puebla*. México:

<http://www.inah.gob.mx>

Küegelgen, H. (2013). Un programa novohispano: Sinagoga, Sibilas y Triunfos de Petrarca. En Küegelgen, H (Ed.), *Profecía y triunfo: la Casa del Deán Tomás de la Plaza: facetas plurivalentes*. (pp. 157-214). Iberoamericana.

La santa Biblia Reina-Valera. (2009). La Iglesia de Jesucristo de los Santos de los Últimos Días. (1602).

Lajo, R. (2011). *Léxico de arte*. Akal. (1990).

Latella, G. (1985). *Metodología y teoría semiótica*. Hachette.

Leonard, I. (1974). *La época barroca en el México colonial*. Fondo de cultura económica. (1959).

Lotman, I. (2018). *La semiosfera*. Fondo editorial de la Universidad de Lima (1999).

Luna, A. J. (2005). Ilusión, seducción, persuasión. *Tópicos del seminario*, 2 (14), 87-109.

Macías, J. (2016). *Santiago de la Vorágine. La leyenda dorada, 1*. Alianza editorial (1982).

Maldonado, F. (Ed.) (1995). *Sebastián de Covarrubias Orozco. Tesoro de la lengua castellana o española*. Castalia.

Malexecheverría, I. (Ed.). (1986). *Bestiario medieval*. Siruela.

Martin, K. (Ed.) (2010). *El libro de los símbolos*. TASCHEN.

Mier, R. (1999). Formas de vida. De Wittgenstein a la semiótica: el perfil incierto de los actos del lenguaje. *Tópicos del seminario*, 1 (1), 17-67.

Palm, W. (1973). El sincretismo emblemático en los *Triunfos* de la Casa del Deán de Puebla. *Comunicaciones*, 8, 57-62.

Panofsky, E. (2010). *La perspectiva como forma simbólica*. Tusquets (1927).

Panofsky, E. (1972). *Estudios sobre iconología*. Alianza Universidad (1939).

Pérez y Haro, F. (1963). *Historia de la pintura en Puebla y otras investigaciones sobre historia y arte*. Imprenta Universitaria.

Pérez y Vereza, F (1990). *Historia de la pintura en Puebla y otras investigaciones sobre historia y arte.*: Perpal.

Peter, R. (2016). *La invención de lo sobrenatural. La perspectiva de Pablo de Tarso*. BUAP.

Pieters, S. (2006). *Diabolus. Las mil caras del diablo a lo largo de la historia*. Planeta.

Pikaza, X. (2013). *Diccionario enciclopédico de la Biblia*. SAPIENTIA

Piñero, A. (Ed.) (2016). *Apócrifos del Antiguo y del Nuevo Testamento*. Alianza. (2010).

Portal, F. (2011). *El simbolismo de los colores. En la Antigüedad, la Edad Media y los tiempos modernos*. Barcelona, España: SOPHIA PERENNIS. (1837).

RAE. *Diccionario de Autoridades*. web.frl.es/DA.html

Ratto, S. (2008). *Grecia*. RBA Edipresse (2006).

Réau, L. (1996). *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo testamento. Tomo 1, volumen 2*. Barcelona, España: Ediciones del Serbal (1955).

Réau, L. (1996). *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la P a la Z. Tomo 2, volumen 5*. Ediciones del Serbal (1955).

Rey, A. (2003). *Artes de bien morir. Ars moriendi de la Edad Media y del siglo de Oro*. Ediciones lengua de trapo.

Reyes, B. (Ed.) (2017). *Juan Molano. Historia de imágenes y pinturas sagradas*. UNAM.

Rojas, L. (2008). *Análisis intertextual de Victoria y Gabriel* (Tesis de licenciatura). Benemérita Universidad Autónoma de Puebla: Puebla.

Rosal, M. (2016). Écfrasis y fantasía en *El libro de los portales*, de Laura Gallego. *Signa* (25), 1059-1079.

Rubial, A. (2018). *Religiones*. Dirección General de publicaciones de la Secretaría de Cultura.

Ruíz, I. (2012). Presentación. *Tópicos del seminario*, 2 (28), 5-14.

Ruíz, L. (2005). Presentación ¿Semiótica de lo visual? *Tópicos del seminario*, 1 (13), 5-17.

Ruíz, L. (2015). La luz como discurso visual. Conferencia llevada a cabo en el 2015 *Año internacional de la luz*. <https://www.iluminet.com/luz-discurso-visual/>

Saussure, F. (1945). *Curso de lingüística general*. Losada (1916).

SEDUE (1985). *Estado de Guanajuato. Cuatro monumentos del patrimonio cultural. I. Monografía*. Subsecretaría de desarrollo urbano.

Solís, M. (2019). El sujeto religioso y la subjetividad. *Tópicos del seminario*, 1 (41), 129-146.

Stoichita, V. (2002). *Cieli in cornice. Mistica e pittura nel Secolo d'Oro dell'arte spagnola*. Meltemi. (1996).

Stoichita, V. (2011). *La invención del cuadro*. Cátedra.

Toman, R. (2007). *El Barroco. Arquitectura. Escultura. Pintura*. H. F. Ullmann. (2004).

Toman, R. (2011). *El Renacimiento. Arte y arquitectura de los siglos XV y XVI en Europa*. Parragon.

Thürlemann, F. (2004). La doppia spazialità in pittura: spazio simulato e topología planare. A propósito di *Loth e le figlie*. En Corrain, L.. (Ed.), *Semiotiche della pittura. I classici. Le ricerche* (pp. 29-38). Meltemi.

Uribe, A.(2009). *Ángeles y demonios*. Editorial Basilio Núñez

Wilkinson, J. (2009). *Mitos y leyendas. Guía ilustrada de su origen y significado*.

Dorling Kindersley.