



ISSN: 2007-3860
PP. 94-103

Manzana (2008)
Revista intervenida, cortes y dobles - 27 x 26 cm

La representación del cráneo ha atraído a muchos artistas de diversas épocas, Bernini, Van Gogh, Posada, incluso Hirst han realizado famosas obras sobre dicho elemento. El significado del cráneo es diferente en cada época, pero en general es poco conocido el de las obras virreinales mexicanas.

Los cráneos en la pintura contrarreformista en su mayoría corresponden al género pictórico de *vanitas*. Su significado común es una reflexión sobre la vanidad de las glorias, los placeres y lo que se aprecia en este mundo. Toma su nombre de la frase bíblica “Vanidad de vanidades y todo vanidad” (Ecc., 1, 2) y responde al estilo ascético de la espiritualidad barroca.

Es a partir del Concilio de Trento que en las tumbas aparecen símbolos como las alas, que expresan la rapidez de la muerte, la corona de laurel como su triunfo, pero destacan el cráneo, el esqueleto o tibias para infundir el temor

en el espectador (Sebastián, 1989). El uso de la simbología macabra de origen medieval en lo barroco no sólo se relaciona a los cambios demográficos y el desengaño, sino también por la espiritualidad de la Contrarreforma y las enseñanzas jesuitas (Cruz, 1998).

Para el europeo, la calavera es recuerdo de la danza macabra medieval y expresión de temor, debido a la fuerte mortandad de las pestes y una larga historia de guerras y conflictos. Pero para México la situación fue distinta, en tiempos barrocos hubo una circunstancia menos adversa; para el novohispano su principal preocupación podría ser la evangelización de los indígenas y la educación de los jóvenes criollos.

EL COLOR DE LOS CRÁNEOS

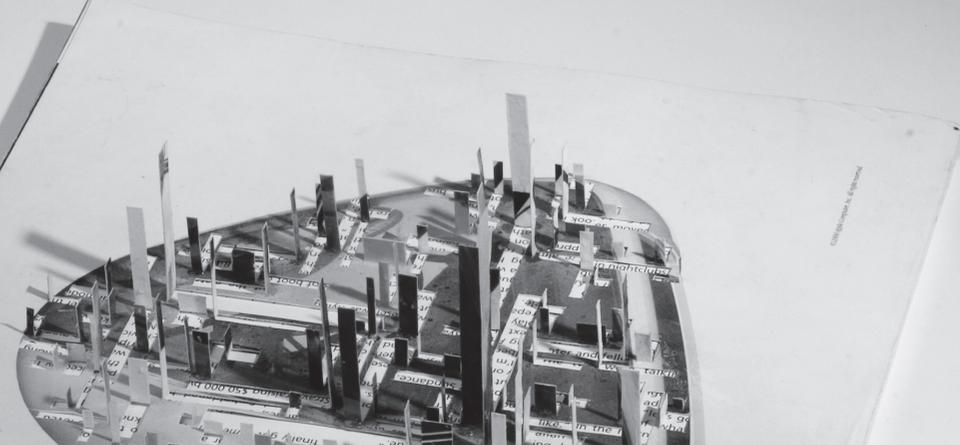
El contexto del México virreinal determinó que el color en la representación de los cráneos debía tener un aspecto propio. El color era reinterpretado por los pintores novohispanos, quienes no conocieron las obras originales europeas sino los grabados, por medio de

éste mostraban su personalidad y estilo propio (Bargellini, 2006). En la Pinacoteca de la Profesa hay cráneos blancos, el color de la pureza, en las pinturas de *San Francisco de Borja* y *Alegoría de la Muerte*. Llama la atención que ambas obras tengan relación con la nobleza y las riquezas de distintas maneras. En el caso de *San Francisco de Borja*, el cráneo blanco tiene la corona imperial. En la obra de la *Alegoría de la Muerte* la mitad del rostro del personaje es un cráneo blanco, la otra parte es una mujer voluptuosa con accesorios dorados vestida como las clases altas.

En la colección de la Profesa, los cráneos en color marrón aparecen en las pinturas de *San Francisco de Asís* por Juan Correa, *Santa Teresa escribiendo sus obras* por Cristóbal de Villalpando, *Cadáver putrefacto* y *Gloria de la Compañía de Jesús*. Cuando el cráneo es marrón, hay una relación con el material de la tierra que se relaciona con la humildad, recordando su raíz latina *humus*, que significa tierra.

Desde la Edad Media el marrón era el color de los pobres, cuando las órdenes religiosas establecieron colores para diferenciarlas, las que eligieron el pardo y el gris eran las que hacían voto de máxima pobreza, entre éstas los franciscanos (Heller, 2008). Respecto a la connota-

El color era reinterpretado por los pintores novohispanos, quienes no conocieron las obras originales europeas sino los grabados, por medio de éste mostraban su personalidad y estilo propio.



ción de un cráneo blanco en comparación con uno marrón, el primero es más *apetecible*, similar a una calavera de dulce, además del significado del blanco como la virtud teológica de la fe.

La expresión de “pedir calavera” tiene origen novohispano, para el antropólogo Claudio Lomnitz (2011) su significado se relacionaba con la caridad funeraria, pues se daban como limosnas a los pobres no sólo los “días de muertos”, también en los funerales. Lomnitz agrega que el donante daba dinero por un alma difunta y el receptor representaba esa alma comunicando un mundo con el otro. La calavera de dulce tiene una forma exterior que indica que es para los muertos de parte del donador y de los muertos desde el receptor, de esta manera se hace un vínculo entre los sufridos por los muertos y la caridad con los pobres.

Se puede vincular la pureza del blanco con materiales relacionados con las riquezas y la nobleza, incluidos los adornos modernos de una calavera de dulce, por lo que el cráneo novohispano, relacionado a las clases altas, tendrá tonos

claros y estará en relación a materiales lujosos como el oro. Las imágenes religiosas requerían que fueran realizadas con opulencia y los mejores materiales, ya que así lo marcaba el Concilio de Trento.

EL CRÁNEO PARLANTE

Además del color, otro código a interpretar es la posición del cráneo, su integridad, si forma parte de un cuerpo, si cuenta con mandíbula, con restos de carne, su pose de frente o de tres cuartos, los objetos que estén cerca y si forma parte de la representación de un santo. Se ha nombrado como *cráneo parlante* a la tipología del cráneo que puede tener un cuerpo o ser un elemento individual, pero que tiene mandíbula y mira de frente al espectador. La calavera recuerda la muerte y en muchas representaciones conmueve y lleva a meditar sobre la brevedad de la vida, como antes se mencionó, el cráneo es un instrumento de piedad.

Mâle (1985) comenta que los cráneos con las órbitas vacías, esculpidos sobre las tumbas, miran a los ojos del que pasa, ordenan pararse y le hacen la te-

mible pregunta que está en el fondo de los ejercicios espirituales: “tú quieres esperar a mañana para ser justo, moderado, caritativo, ¿pero estás tú seguro del mañana?” (Mâle 1985, p. 197).

Los cráneos virreinales mexicanos que no acompañan a ningún santo, tienen mandíbula para sustituir a éste último que es el que predica, como en la *Allegoría de la Muerte* de la Profesa y en la primera hoja del *Político de la muerte* del Museo Nacional del Virreinato, también se encuentra en algunos ejemplos europeos como *La Vanidad* del pintor francés Philippe de Champaigne. En los tres ejemplos, el cráneo se representa de frente como un espejo, el espectador se ve así mismo cómo es y cómo será, el cráneo parlante da un discurso piadoso sobre lo efímero de la vida.

La interpretación a la que se ha llegado para explicar la norma del cráneo parlante de frente y con mandíbula, es que en los conventos novohispanos se exhibían cráneos de los frailes, como lo realizó fray Miguel de la Resurrección “para que el muerto predique sermones vivos, de abstracción, de retiro y desengaño, y

sea espejo a la vida, donde se miren todos” (Von Wobeser, 2011, p. 39). Cuando se representa al cráneo individual, éste es el que predica en representación del santo o fraile, por eso necesita mandíbula para ser parlante. Por lo tanto, el cráneo, en compañía de un santo, es un atributo que no requiere mandíbula; pero de forma individual representa al santo y a la iglesia. La mayor parte de los cráneos aparecen con pocos dientes, ya que éstos se van perdiendo con el tiempo, además podría representar el discurso de una persona vieja y con experiencia.

Las calaveras de dulce contemporáneas llevan el nombre de quienes las consumen, también se pueden ver de frente y ser un espejo al igual que la pintura virreinal mexicana. La aplicación del color y del sabor en las calaveras de dulce suaviza un mensaje de tal crudeza. Esta devoción por los muertos fue registrada por el explorador inglés John Lloyd Stephens y su compañero Catherwood durante el siglo XIX cuando visitaban Yucatán, en una iglesia encontraron un montón de huesos y calaveras.

En cada calavera estaba escrito el nombre de la persona con una oración, el padre de la iglesia le explicó al explorador inglés que exhibían los cráneos porque la gente se olvida de ellos cuando están

enterrados, pero cuando se etiquetan y muestran hacen recordar a los vivos su existencia pasada y les recuerdan que recen por ellos (Wrigley, 2011).

NORMA Y FORMA DEL SANTO EN RELACIÓN AL CRÁNEO

Aunque el cráneo es un emblema de santidad y un atributo de los grandes místicos (Mâle, 1985), adquiere un sentido diferente dependiendo del personaje al que acompañe. La forma en la que se representa el cráneo con un santo, a diferencia del cráneo parlante, nunca es de frente, sino de tres cuartos. Sus elementos y sentido varían, en la investigación se han identificado tres tipologías: como asceta, noble y escritor.

Hay elementos que forman parte de la norma del santo novohispano acompañado de cráneo, entre ellos nunca falta el rompimiento de gloria que puede ocupar un gran espacio visual, como los temas jesuitas en general y, en algunos casos, mostrar menor importancia como el *San Francisco de Asís* de la Profesa. Esto no significa que cada santo acom-

pañado de un cráneo aparecerá siempre en la misma tipología, por ejemplo, San Jerónimo puede ser representado como asceta y en otra obra como escritor. A continuación se describirán las normas de cada uno.

NORMA Y FORMA DEL SANTO ASCETA NOVOHISPANO

En las pinturas analizadas los santos representados con un cráneo son originarios de los países triunfantes del Concilio de Trento, principalmente España e Italia. Ante la crítica protestante, la Iglesia católica buscó, entre otras cosas, representar a los santos como ejemplos de la reflexión que los ejercicios espirituales pedían. Los santos de dicha época, entre ellos San Francisco de Borja y Santa Teresa de Ávila, podían ser representados en trances místicos.

Sin embargo, San Francisco de Asís ya tenía una larga tradición iconográfica donde se le representaba como un santo sereno y alegre sin el atributo del cráneo, esto desde tiempos de Giotto. Fue El Greco quien creó una nueva iconogra-

Exhibían los cráneos porque la gente se olvida de ellos cuando están enterrados, pero cuando se etiquetan y muestran hacen recordar a los vivos su existencia pasada.

El dorado de la corona del cráneo de San Francisco de Borja es lo valioso (riquezas), lo divino y puro, por lo que cuando se contrasta con tonos ocres del cráneo (efímero, caducado, tierra) nos puede hablar de lo efímero de la riqueza.

fía del santo a modo de ascético con el cráneo como un *atributo*, lo representó obsesionado con la muerte, comúnmente llamado “San Francisco en Hamlet”, éste aparece como símbolo de una intensa concentración meditativa, se eliminan elementos accesorios y queda en lo básico. La fisonomía del santo son ojos inmensos y exaltados, nariz afilada, boca entreabierta, bigote y barba puntiagudos (Lassaigne, 1973), su figura es delgada y sus pómulos aparecen marcados por la abstinencia y penitencia.

Esta nueva iconografía agradó a la Contrarreforma, ya que San Francisco de Asís buscó retornar a la forma de vida de los primeros cristianos y el catolicismo buscaba mostrar ese ejemplo con elementos ascéticos. Umberto Eco (2007) comenta que la representación de eremitas por tradición y definición está afeada por la espiritualidad barroca que celebraba las penitencias de los santos y su desprecio por el cuerpo, debilitado por ayunos, flagelaciones y otras formas de disciplinas.

San Francisco de Asís en la versión de la Profesa sostiene un cráneo simple que casi se mimetiza con su hábito marrón. Las representaciones del santo tienden a mostrarlo austero, incluso la presencia divina en el rompimiento de gloria, que en la mayoría de las pinturas de la época es extraordinaria, en la representación franciscana también es muy sobria.

El *San Francisco de Asís* realizado por Correa en la Profesa, aunque muestra un físico ascético, similar al de El Greco, el primero no muestra la crudeza del europeo, sino un corporeicismo que suaviza la imagen y que se muestra más familiar al novohispano. Para éste es más fácil seguir el ejemplo de quien se le tiene cariño, por lo que el sufrimiento de las imágenes virreinales, cómo lo menciona Westheim (1985), lo hacían muy suyo los habitantes del Virreinato, por lo que no dudaron en llamar a los personajes sagrados con diminutivos como “San Juanito” o “Virgencita”. En las procesiones de sangre para detener la pestilencia en la Nueva España, el cráneo

era sostenido por los penitentes en una mano y la otra era usada para castigarse, la calavera era un recordatorio de lo que llegarían a ser y el destino a posponer (Lomnitz, 2011).

La iconografía del santo ascético se convierte en un ejemplo a seguir, donde el mistericismo fomentó la espiritualidad novohispana. El cráneo virreinal mexicano es parte de un código didáctico, a diferencia de Europa, donde hubo más formas para representarlo debido a su búsqueda de mayor naturalismo y dramatismo.

NORMA Y FORMA DEL SANTO NOBLE NOVOHISPANO

A pesar de no presentar un colorido de gran complejidad, los cráneos adquieren códigos mediante este elemento. El dorado de la corona del cráneo de San Francisco de Borja es lo valioso (riquezas), lo divino y puro, por lo que cuando se contrasta con tonos ocres del cráneo (efímero, caducado, tierra) nos puede hablar de lo efímero de la riqueza. San Francisco de Borja fue noble, Duque de Gandía que rechazó las riquezas materiales y puestos importantes dentro del clero, representadas iconográficamente mediante la corona y otros sombreros en el piso cuando contempló el cuerpo putrefacto de la esposa del emperador Carlos I. En su iconografía se le represen-

ta sosteniendo un cráneo coronado. En la versión de la Profesa, su corona está en el piso como expresión de rechazo, pero la corona que lleva el cráneo que sostiene no es rechazada, ya que es la iconografía del santo. La pintura presenta elementos manieristas flamencos en su colorido, además de gran cantidad de elementos iconográficos, como el ataúd, las velas, el crucifijo y el paisaje abundante.

La fisonomía del personaje tiene facciones delicadas y carnosas. La pose del santo es de tres cuartos, por lo que la norma para los cráneos en la Nueva España es que el espectador debe poder identificar con toda claridad y facilidad a dicho elemento por tener motivaciones más didácticas y menos naturalistas que en España.

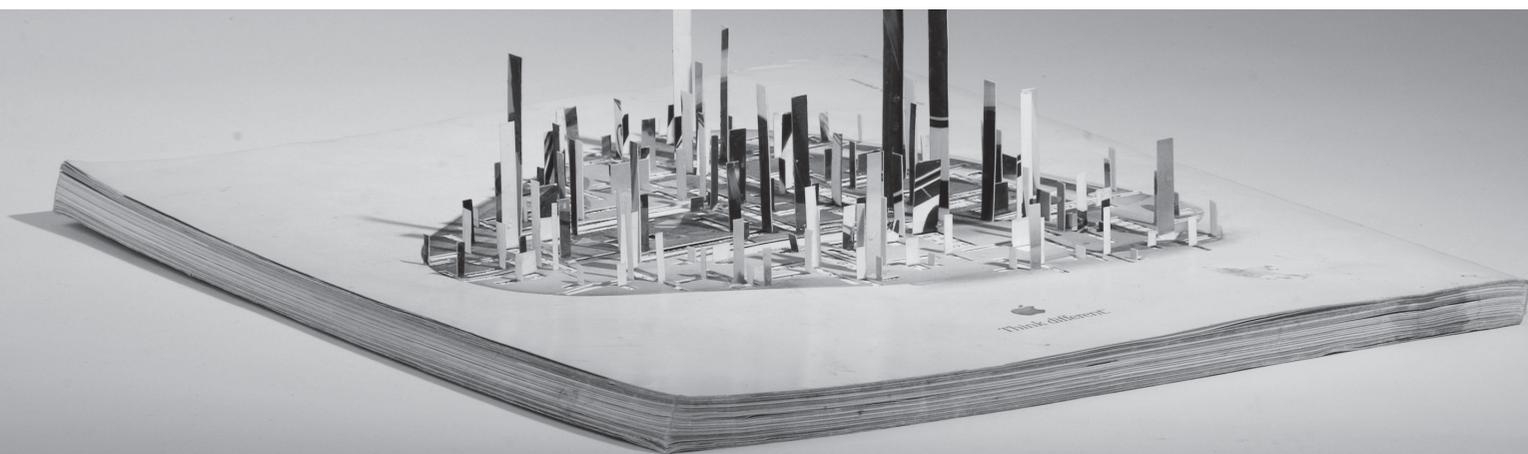
Sobre las consecuencias del Concilio de Trento en España, Nelly Sigaut (2002) comenta que hay una espiritualidad combativa con una tutela inquisitorial, temor a la herejía y el conflicto étnico religioso con moriscos, judíos expulsos,

entre otros. Esto es lo que puede reflejar en versiones europeas, en comparación con la novohispana, que fue una espiritualidad menos aguerrida, más mexicana y devota, apoyada por una iglesia paternalista, y motivó una pintura que muestra una realidad más suave y antinatural hacia el etericismo. Por lo tanto, la representación novohispana de San Francisco de Borja tiene como atributo de identificación el cráneo coronado, muy diferente del cráneo del santo asceta.

La tipología del santo asceta y la del noble tienen muchos elementos iconográficos en común, pero el contexto novohispano les confiere sentidos muy diferentes. Hablando de los ejemplos de la Profesa, San Francisco de Asís es la figura más importante de la orden franciscana, en la Nueva España fue la primera orden en llegar y quien evangelizó a los indígenas. En cambio, los jesuitas fueron los últimos en llegar y fueron calificados como los más aptos para la educación de la juventud. Esto fue posible gracias al acuerdo de Felipe

II y del general de la orden Francisco de Borja; y entonces pasaron a México los quince primeros miembros jesuitas de la orden franciscana que se extendería a lo largo del siglo XVII (Sebastián, 1990). Además, la tipología del santo noble se convirtió en un ejemplo a seguir para los gobernantes, pues en 1640 se presentó la Comedia de San Francisco de Borja al nuevo virrey Diego López de Pacheco con un mensaje político (Sainz, 2012).

De esta manera, los jesuitas trataban de educar a los nobles utilizando como modelo la vida de San Francisco de Borja. Tanto los jesuitas como los franciscanos buscaron que sus santos fundadores fueran un ejemplo a su público específico utilizando la reflexión en la muerte a través del cráneo. Aunque ambas tipologías puedan presentar elementos comunes como la pose, el cráneo y el rompimiento de gloria, cada una funciona de forma distinta por sus códigos propios como los colores y la anatomía ascética o sensual. El cráneo al ser sostenido por ambos santos, se convierte en parte de su cuerpo, en el caso de San Francisco



Borja, éste no oculta el cráneo, pues su volumen claro y su vistosa corona contrasta con la sotana negra.

En cambio, el cráneo que sostiene el santo de Asís casi se mimetiza con su austero traje, su mano tapa gran parte del cráneo, tanto el hábito como el cráneo son marrón, la palabra humildad viene del latín *humus*, que significa tierra. Para el indígena, a quien se dirigieron principalmente los franciscanos en la Nueva España, pudo haber mostrado la muerte como un sentido primario.

Para Bargellini (2003), el brillo y los colores tenían un papel específico frente al público a quien se dirigían, Sor Juana Inés de la Cruz, en su *Neptuno alegórico*, describe un arco triunfal para el virrey, “la luz de los “resplandores” del oro era el vehículo para expresar la grandeza del virrey” (p. 218).

San Francisco de Borja aparece como el caballero noble español que luce su blanco cráneo coronado, el oro es la pureza al igual que el color blanco. Es un ejemplo a imitar por los criollos, pues cuenta con un contenido iconográfico más complejo para un público más letrado, descendientes de cristianos viejos. Por el otro lado, San Francisco de Asís con un físico más ascético que Borja, es bondadoso, pobre y humilde, carga con

San Francisco de Asís con un físico más ascético que Borja, es bondadoso, pobre y humilde, carga con un cráneo marrón de una manera más estoica; es un ejemplo para los indígenas, cristianos nuevos, pues tiene elementos iconográficos más sencillos de comprender y facilita su catequización.

un cráneo marrón de una manera más estoica; es un ejemplo para los indígenas, cristianos nuevos, pues tiene elementos iconográficos más sencillos de comprender y facilita su catequización.

Todo lo anterior muestra la preocupación de los novohispanos por la finitud de la vida y la muerte inesperada, por lo que el cráneo era un recordatorio efectivo. A éste se recurría en ejercicios espirituales, oraciones, incluso en las donaciones caritativas a las ánimas del purgatorio que dejaron la tradición mexicana de las calaveritas de dulce.

REFLEXIONES SOBRE EL CRÁNEO VIRREINAL Y SU RELACIÓN CON LO CONTEMPORÁNEO

En la actualidad son muy comunes las representaciones de cráneos al igual que durante el virreinato, en ambos casos el contexto determina su significado. Por ejemplo, cuando se encuentra en etiquetas de productos y señalamientos actuales, indica peligro, de la misma forma que en tiempos virreinales su

presencia en una bandera anunciaba el peligro de los piratas que atacaban los puertos y galeones novohispanos.

La principal finalidad del cráneo durante el virreinato fue crear reflexión respecto a la muerte. En la actualidad tiene significados diversos, que fuera de llevar a reflexionar sobre la fugacidad de la vida, se convierte en personajes de caricatura, objeto decorativo, seña de identidad de grupos musicales y videojuegos, entre otros.

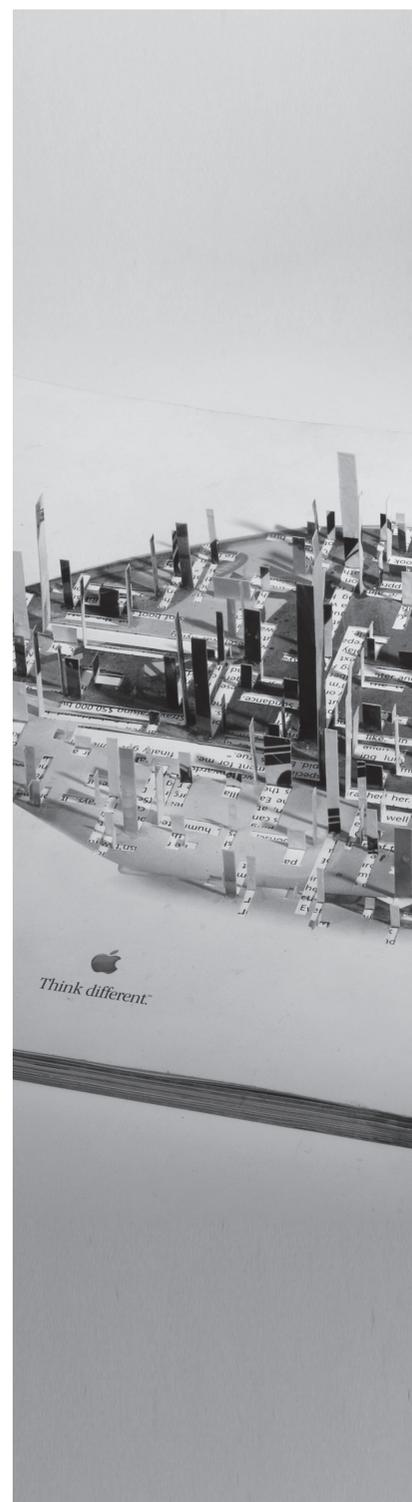
En el periodo de tiempo entre el Virreinato y el México actual, sucedió un proceso de transformación de dicho significado que puede tener muchos motivos, en especial lo que Westheim (1985) llama *secularización de la danza macabra*, donde la muerte se ha mecanizado a la manera de lo moderno y ha arrebatado vidas durante las revoluciones del siglo XX. El autor describe ejemplos de dichas representaciones en Europa, mientras que en México destacan Manuel Mani-

lla y José Guadalupe Posada, quienes crean sus imágenes para desahogarse, al hablar de política, corrupción y personajes efímeros.

El cráneo parlante gesticula y deforma sus partes para dar un discurso moralizante y burlarse del espectador. La vanita del virreinato, como la representada en la Alegoría de la Muerte en la Profesa, genera un mensaje moralizante sobre la intrascendencia de lo mundano y el peligro de una muerte repentina. La Catrina de Posada transforma a la Vanita en una sátira de las mujeres de clase económica alta de la época porfirista. Para Westheim (1985), es una crítica que no recurre a la indignación moral, cómo en el caso de Europa, sino a la ocurrencia ingeniosa.

La muerte representada en la película europea del *Séptimo Sello* de Ingmar Bergman, es fría y calculadora, se mantiene la idea de la danza macabra; mientras que en México la película *Macario* de Roberto Gavaldón, muestra una muerte más humana, que siente empatía por el protagonista. Como lo comenta Westheim (1985), no es la demoniaca adversaria del hombre, sino el compadre con quien nos permitimos gastar una broma. Todo lo expuesto muestra el lugar tan destacado que tiene la representación virreinal del cráneo

en la imaginario nacional, pues forma parte de tradiciones puramente mexicanas como el día de muertos. Pero también nos enseña que el sentido del mismo se ha deformado a través de los siglos y que corre peligro de ser irreconocible si no se le valora ni se fomenta su estudio.



REFERENCIAS

Bargellini, C. (2003). *El color en el arte mexicano*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM.

Cruz De Amenábar, I. (1998). *La muerte y su transfiguración de la vida*. Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile.

Eco, U. (2007). *Historia de la Fealdad*. Barcelona: Editorial Lumen.

Heller, E. (2008). *Psicología del color, Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. Barcelona: Gustavo Gili.

Lassaigne, J. (1973). *El Greco*. Barcelona: Daimon.

Lomnitz, C. (2011). *Idea de la muerte en México*. México: Fondo de Cultura Económica.

Mâle, E. (1985). *El Barroco Arte religioso del siglo XVII Italia, Francia, España, Flandes*. Madrid: Ediciones Encuentro.

Sebastián, S. (1989). *Contrarreforma y barroco*. Madrid: Alianza Forma.

Sebastián, S. (1990). *El barroco iberoamericano: mensaje iconográfico*. Madrid: Encuentro.

Sainz, I. (2012). La 'Comedia de San Francisco de Borja': un ejemplo de teatro como instrumento político en la Compañía de Jesús. *Depósito Académico Digital Universidad de Navarra*. Consultado Abril 25, 2014, <http://dspace.unav.es/dspace/handle/10171/22749>

Sigaut, N., Falcón, T., Vázquez, J. (2002). *José Juárez. Recursos y discursos del arte de pintar*. México: Museo Nacional de Arte / CONACULTA / Banamex.

Von Wobeser, G. (2011). *Cielo, infierno y purgatorio durante el virreinato de la Nueva España*. Ciudad de México: Jus.

Westheim, P. (1985). *La calavera*. México: Fondo de Cultura Económica.

Wrigley, M. (2011). *La muerte disfrazada: Representaciones de la muerte en México*. (Artículo), Hispanet Journal. Consultado en <http://www.hispanetjournal.com/LaMuerteDisfrazada.pdf>



Jaime Martín Albo

Es Maestro en Artes Visuales por la Universidad Autónoma de Nuevo León y diseñador gráfico por la Universidad de Monterrey. Es investigador y docente en la Facultad de Artes Visuales y en la Universidad Anáhuac. Es colaborador en recorridos especializados en MARCO, además de pintor autodidacta. Se ha dedicado a la investigación de diversos temas en la Historia del Arte. Aunque su gran pasión es por el Arte virreinal mexicano, al que dedicó su tesis de Maestría, de la que presentó una ponencia en el Museo de Antropología de la Ciudad de México en el 2014.

Recibido: julio 2015

Aceptado: septiembre 2015