

## EL ARTE COMO INSTRUMENTO DE LA CONTRARREFORMA

Francisco González López  
Geriatra Clínico  
Universidad de Caldas, 2004

Ya desde las primeras demostraciones artísticas del ser humano la vejez representó una gran diversidad de temas que abarcaron desde el mismo retrato del Creador o un emblema que personificaba el paso del tiempo. En las civilizaciones mediterráneas antiguas, la encarnación de fenómenos naturales, la materialización de la fuerza moral o de los estados de ánimo y las pasiones humanas; el rostro de la enfermedad y en ocasiones, no pocas, una figura premonitrice de la muerte. El arte griego Clásico sintió repugnancia por la vejez, la negó y la rechazó. La representó en los vasos de los siglos V y IV a.C. con rasgos de un personaje enflaquecido, arrugado, casi monstruoso.

El arte helenístico, durante la expansión del imperio Alejandrino, el arte liberado de las convenciones de la belleza, fuerza y juventud del período Clásico, personificó en su panteón los atributos de la naturaleza y los procesos biológicos. El artista abandonó el mundo de los dioses y de los héroes y se enfocó en los seres mortales, con enfermedades y signos del envejecimiento; copió el mundo que lo rodeaba, inauguró el gusto por lo extremo y lo patético<sup>1</sup>. Los ancianos, hombres y mujeres, constituían el principal objetivo de inspiración: sus cuerpos desgastados y de movimientos grotescos eran un retrato de la realidad y predecían el inexorable final.

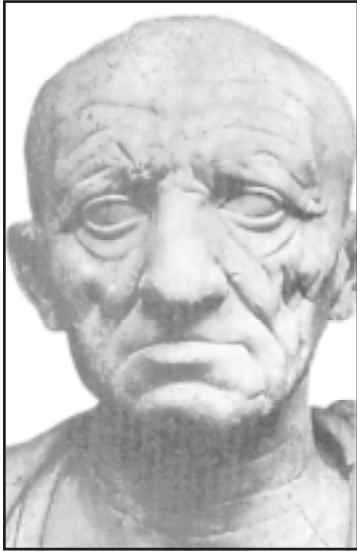
En Roma fue notable la evolución del arte del retrato; la influencia de los cambios del poder que exaltaría o atenuaría el realismo de la expresión, se hizo más que evidente; por ello, las claras diferencias de las épocas Republicana e Imperial. En la primera se apreciaba un verismo constante, las obras artísticas se centraban en la fuerza moral del personaje y se recalcan sus trazos personales. En los ancianos no se disimulaban los estigmas del envejecimiento, ni la presencia de lesio-

nes en la piel, la caída del cabello, o la pérdida de la dentadura. Con el ascenso de los emperadores el arte retrataba de nuevo a la belleza eterna.

El busto de un viejo aristócrata desconocido del fin de la República, ilustra ese concepto: la calvicie, las arrugas que surcan la frente, la nariz corva, el labio inferior que oculta casi totalmente el superior y las mejillas hundidas por la ausencia de dentadura, la mirada en actitud de introspección. En la época Imperial las necesidades de idealización de los príncipes con fines propagandísticos exigían un embellecimiento de los retratos, manteniendo el contraste entre las facciones suaves y cuidadas llenos de claroscuros, muestra del arte romano del siglo II con reminiscencias helenísticas<sup>2</sup>.

El cristianismo, constituido como religión a partir del estamento político romano, y basado en su concepción del arte, utiliza la vejez de forma alegórica: la decrepitud que la caracteriza, le proporciona la imagen del pecado. El viejo es el pecador que debe regenerar-





se por la penitencia. Se establece una relación entre pureza y niñez, y pecado y ancianidad. Las canas definirán el carácter inmaculado de su alma renovada. El anciano servirá de imagen - adefesio para testimoniar lo reprobable de la creación y la vanidad del mundo terrenal. En estas condiciones, es mejor que sea lo más feo posible<sup>3</sup>.

En el medioevo el arte continúa su sendero simbólico. Durante los primeros siglos se ve con frecuencia la figura de Cristo semejante a Orfeo, es la juventud que vence a la muerte por la Resurrección. Los signos de la vejez se tornan estereotipados: el cuerpo encorvado y enjuto de largos cabellos, barbas blancas y arrugas. Después se considera al tiempo bajo su perspectiva más nefasta: es el anciano, alado y descarnado que lleva una hoz, presente en los frescos de las catedrales y palacios. El tiempo causa decadencia y decrepitud. A Saturno, el planeta más lejano, evocación de frialdad y lentitud se le representa como un anciano con una muleta o una hoz<sup>4</sup>.

Como respuesta de la Iglesia Romana a los movimientos reformistas del siglo XVI apareció una serie de tendencias que afectaron el curso del arte. La vanitas o vanidad fue resaltada como la fuerza opuesta a la misión Salvadora del cristianismo. La vejez copiaba fielmente la esencia del pecado y el final de toda belleza. En una pintura de Hans Baldung Grien del Museo del Prado, *Las edades de la mujer y de la muerte*, se muestran tres mujeres: a la izquierda una joven desnuda cuya blancura de piel contrasta con su expresión dura; en el centro, una anciana de cuerpo enjuto con los pechos caídos, y a su derecha un esqueleto femenino que conserva algunos jirones de piel y unos pocos cabellos; de su vientre emergen gusanos y en la mano sostiene un reloj de arena. La vieja y la muerte son hermanas<sup>5</sup>. A sus pies un niño yace en actitud de dormido o muerto, alude a la inocencia perdida; y en la parte superior derecha la imagen de la cruz, el único camino de la redención.

Poco se conoce sobre el artista. Sus pinturas durante algunos periodos fueron atribuidas a Lucas Cranach y a Alberto Altdorfer. Se sabe que nació en la ciudad alemana de Schwäbisch Gmünd y aprendió su oficio en el taller de Durero en Nuremberg entre los años de 1503 a 1507; su obra suele incluirse dentro del Renacimiento alemán. Fue el autor del altar mayor de la catedral de Friburgo, y vivió durante casi toda su vida en Estrasburgo, donde murió en 1545. Su predilección por el tema de la vanidad y la muerte puede reflejarse en las tres pinturas similares que realizó llenas de simbolismo: la muchacha, la vieja y la muerte fueron las protagonistas en *Las siete edades de la vida de Leipzig*, *Las tres edades de la muerte de Viena* y *Las edades de la mujer y la muerte del Prado*.



Hacia 1510, Hans Baldung repite los personajes de su primer cuadro. El tema parecería ser el mismo de la *Vanitas*, pero algunos cambios en el tema de fondo y en las actitudes de las retratadas han inducido a los críticos de arte a considerar un mensaje diferente: la joven sumida en su propia contemplación ante un espejo, ¿es una diosa, una alegoría de la vanidad o una prostituta?

La obra pertenece al Museo de Arte y de Historia de Viena, y durante su vida ha pasado por una serie de cambios que van desde la explicación de los motivos del pintor hasta su denominación: en un catálogo de 1896 se lee que la mujer vieja encarna al vicio, la joven a la vanidad y el niño a Cupido. En 1938, un nuevo catálogo llama al cuadro *Alegoría de lo efímero*; veinte años después aparece un nuevo título: *Las tres edades de la mujer y la muerte. Alegoría de la vanidad de todo lo terrenal*. En 1959 en una exposición de Baldung la pintura se reseña simplemente como *La belleza y la muerte*.

En el análisis simbólico de la pintura se ha invocado el tema de la numerología; una herencia de la antigüedad que representaba a la Trinidad con el número tres;

las tres edades de la vida, las tres cualidades de la juventud: valor, ira e instintos. La vejez era considerada la negación de todo atributo. La cifra cuatro representaba un paso: el de la muerte; las cuatro partes del día y las cuatro estaciones que se correspondían con las edades de la vida: la primavera y la mañana para la infancia, la noche y el invierno para el final de la vida y la muerte.

El niño que simbolizaría la inocencia, está retratado con mínima fuerza expresiva: los lazos de los adultos con sus hijos eran pobres y reflejaban el desapego ante la alta probabilidad de muerte antes de convertirse en mayores. Y de otro lado, la inocencia se había perdido desde el pecado original.

El tema central sin dudas es la joven; su primer plano y su blancura la destacan frente a las demás figuras. Los cuerpos femeninos más claros que los de los hombres eran intencionales; la palidez de los jóvenes también fue característica que diferenciaba de manera notoria las etapas de la vida. La blancura, la desnudez y el espejo transmitían el mensaje: la moral cristiana reprochaba los placeres de la carne porque constituían un obstáculo en el camino hacia Dios.

Empero, el reloj que sostiene la muerte sobre su cabeza aún no está vacío. La bella todavía puede enderezar su camino, cuya evidencia está dada por el velo, adminículo de uso obligado a las prostitutas en el norte

europeo. El papel de la mujer vieja en la composición no es del todo pasivo: con su mano derecha sostiene el espejo de la joven y con la izquierda, trata de alejar a la muerte; para ella no hay opción; ya ha cumplido su misión para bien o para mal. Representa lo despreciable.

Una danza macabra que une a todas las edades de los seres humanos, unidos en la vistosa alegoría del velo: de cara a la muerte lo único que cuenta es la sentencia de Dios. En esta versión no existe el símbolo salvador de la cruz como sí ocurre con el cuadro del Prado. La vejez es el espejo y su papel en la obra de la Creación es cosa del pasado.

- 1 GRMEK M, GOUREVITCH D. Les Maladies dans l'art antique. Paris, Fayard.1998. 32.
- 2 GRMEK M, GOUREVITCH D. Les Maladies dans l'art antique. Paris, Fayard.1998. 54.
- 3 MINOIS G. Historia de la vejez. De la antigüedad al renacimiento. Librairie Arthème. París, Fayard. 1987.168
- 4 Ibid. 166.
- 5 MINOIS G. Historia de la vejez. De la antigüedad al renacimiento. Librairie Arthème. París, Fayard. 1987. 382.