

EL TRANSI TOMB

ICONOGRAFÍA DEL YACENTE EN PROCESO DE DESCOMPOSICIÓN

Herbert GONZÁLEZ ZYMLA y Laura M^a BERZAL LLORENTE

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

Recibido: 29/12/2014

Aceptado: 24/3/2015

Resumen: El *transi tomb*, en el arte de la Baja Edad Media, es la representación de un cuerpo humano muerto y en proceso de descomposición. Fue un tema iconográfico relativamente habitual en la escultura funeraria del siglo XV, que debe relacionarse con las expresiones visuales de lo macabro, siendo sus ejemplos más relevantes las laudas, los sepulcros y las miniaturas. El *transi* sustituyó a los tradicionales yacentes idealizados o duplicó la imagen del yacente mostrando, a la vez, al difunto idealizado junto a la visión realista de su cuerpo en proceso de degradación. Se afirma así una idea, presente en la filosofía cristiana neoplatónica, que defiende que el cuerpo es un soporte despreciable y corrupto para el alma, que es inmortal, bella y está dotada de la gracia. Aunque el *transi* predomina como recurso visual macabro en contextos funerarios, no es un tema exclusivo de la ornamentación de sepulcros, sino que aparece también en miniaturas y en otros soportes, entendido siempre como una advertencia acerca de la fugacidad de la vida. Existen dos variantes iconográficas esenciales: el *transi* simple, que muestra un solo individuo en forma de cadáver, y el *transi* doble, que confronta la imagen del difunto, representado como si estuviera dormido, con su doble muerto y degradado, en una especie de visión especular. Estas dos iconografías se enriquecieron con variantes locales y atributos diversos, que deben ser estudiados en relación con las etapas del proceso natural de putrefacción de un cadáver y con el valor simbólico concedido a ciertas alimañas.

Palabras clave: *Transi*; escultura funeraria; muerte; cadáver; descomposición; macabro; tumba.

Abstract: The transi tomb, in the art of the Late Middle Ages, is the representation of a dead and putrefying human body. It was a relatively common iconographic theme in 15th century-funerary sculpture, related to the visual expressions of the macabre, being the most relevant examples those found in tombstones, graves and miniatures. The transi replaced the traditional idealized recumbent or doubled the recumbent image, showing at the same time, the deceased idealized and the realistic view of its body in the process of degradation. Reaffirming an idea, present in the Christian Neoplatonic philosophy, which argues that the body is a corrupt and contemptible support for the soul, which is immortal, beautiful and it's endowed with grace. Although the transi predominates as macabre visual resource in funeral contexts, it is not an exclusive theme to the ornamentation of the tombs, but also appears in miniatures and other supports, always understood as a warning against the transience of life. There are two main iconographic variants: simple transi, showing a single individual as a corpse, and double transi, that confront the image of the deceased, represented as if asleep, with his dead and degraded double, as a specular vision. These two iconographies were enriched with local variations and various attributes that should be studied in relation to the stages of the natural process of putrefaction and the symbolic value granted to certain vermin.

Keywords: Transi; funerary sculpture; death; corpse; decomposing; macabre; tomb.

ESTUDIO ICONOGRÁFICO

El *transi tomb*, en el arte de la Baja Edad Media, es la representación de un cuerpo humano muerto y en proceso de descomposición. Según Cohen, el término *transi* procede del latín, del verbo *transire* (*trans*: “a través”; *ire*: “ir”). Desde el siglo XII al XVI la palabra *transir* fue usada en Francia en el sentido de morir o de pasar al más allá; con el sustantivo *transi* o *transiz* se refiere al deceso¹. Este uso semántico está bien constatado en el francés antiguo y en otras lenguas romances durante los siglos XV y XVI con el mismo significado con que se usa en la actualidad². Si bien la historiografía francesa ha denominado *transi* a las manifestaciones artísticas en las que se representa un específico muerto individual y no la Muerte misma³, la historiografía inglesa anterior a 1970 usaba la denominación genérica de *cadaver tomb*⁴.

En la actualidad, los estudiosos del arte macabro prefieren una semántica híbrida y denominan el tema que nos ocupa *transi tomb*⁵. Por todo ello, conviene indicar que, a lo largo del tiempo y según el posicionamiento de las distintas escuelas historiográficas, las representaciones del cadáver en proceso de putrefacción han sido citadas de formas muy diferentes aludiendo a una sola realidad iconográfica. Junto a las terminologías descritas, hay que incluir dos sustantivos: *gisants*, usado en francés medieval para referirse a cualquier tipo de yacente –bien sea muerto dormido o muerto en proceso de descomposición⁶–, y el término *transidos*, usado en la historiografía española⁷.

En el *transi*, al igual que sucede en numerosos ejemplos del arte macabro bajomedieval, se manifiesta una concepción visual ternaria, porque la imagen del cadáver se dirige al espectador de fuera –el que contempla a esos vivos y muertos representados– el que les hace representar su función desdoblada⁸. Es decir, existe una interrelación especular y una fluida comunicación entre la iconografía del *transi* desdoblado y el vivo que lo contempla, de modo que los límites de las artes figurativas se transgreden y

¹ COHEN, Kathleen (1973): p. 10.

² El término *transi* se usó en el contrato de la tumba de Philibert de Châlons del siglo XVI: “*la portraiture d’un transsy et mort d’environ huit jours*”, conocido gracias a una copia del documento hecha en el siglo XVIII hoy en los Archivos de Loubes, dado que el sepulcro no ha llegado a nuestros días. Philibert de Châlons nació en Nozeroy, en el Franco Condado, el 18 de marzo de 1502. Fue un aristócrata flamenco, poseedor de buena parte del Franco Condado que, con el título de Príncipe de Orange, apoyó activamente al emperador Carlos V en sus luchas contra Francisco I de Francia y fue virrey de Nápoles entre los años 1528 y 1530. Murió durante el sitio de Florencia el 3 de agosto de 1530, cuando tenía veintiocho años, en la batalla de Gavinana. Sus restos mortales fueron llevados a Lons-le-Saunier, donde su madre mandó disponer su tumba y funeral. Le sucedió como Príncipe de Orange su sobrino, René de Châlons, que era hijo de Claudia de Châlons y del conde Enrique III de Nassau-Breda. GAUTHIER, Jules (1898); ROBERT, Ulysse (1902); SOISSON, Jean-Pierre (2005).

³ DELUMEAU, Jean (1983).

⁴ NIGEL, Saul (2009).

⁵ BARON, Françoise (2003).

⁶ Cohen se decanta por la designación de *transi* para los cuerpos muertos y *gisant* para las representaciones idealizadas del yacente, representado como si estuviera dormido. COHEN, Kathleen (1973): p. 10.

⁷ ESPAÑOL BERTRAN, Francesca (1992). *Transido* es el participio de pasado del verbo *transir*, que significa *pasar, acabar y morir*. *Diccionario de la Real Academia Española*, Madrid, 1984, p. 1331.

⁸ SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca (2006): p. 135.

flexibilizan. Una de las claves del éxito del *transi* como tema iconográfico debe buscarse en la identificación entre el muerto dormido, el muerto en descomposición y quien lo contempla⁹. En realidad, la escultura funeraria vendría a ser un espejo en el que el espectador, al contemplar la obra, se contempla a sí mismo en un futuro cercano y se reafirma como tercer elemento figurativo que se identifica con lo que ve. Este tipo de representaciones macabras se consolidó como un mensaje simbólico que afirmaba la conciencia del sujeto en torno a la finitud de la vida, la igualdad humana ante la muerte y el inexorable destino que ha de llegar a todos, al tiempo que afirmaba la necesidad de obtener la salvación por medio de un comportamiento correcto.

En última instancia, también es una incitación a gozar de la vida, en el sentido hedonista de la palabra gozar, antes de que todo se degrade y desaparezca. En el *transi* el mensaje que predomina es el *memento mori* que, en el caso concreto de las tumbas, puede expresarse de un modo un tanto contradictorio, pues se afirma la inexorabilidad de la muerte, que a todos afecta por igual, pero al mismo tiempo se afirma también la riqueza a través del mecenazgo de la obra de arte y la complejidad de sus significados. Su ubicación en los templos en los que se han conservado evidencia, además, la diferencia jerárquica existente en la sociedad estamental, incluso después de la muerte. Los *transi* acaban por ser una opción estética al alcance de muy pocos: los más altos prelados y los más poderosos nobles. Hasta cierto punto es una expresión visual de falsa humildad.

Atributos y formas de representación

Hay diversas formas de expresar el *transi* que dieron origen a un número variable de sistemas iconográficos que se relacionan con las fases del proceso de descomposición del cadáver y marcan una cierta diversidad en sus fórmulas iconográficas. Aunque el proceso de descomposición marca la forma iconográfica, no es el único factor a tener en cuenta a la hora de definir las tipologías y su evolución. También hay que tener en cuenta atributos, simbolismos y sistemas de composición. En la mayoría de los casos, los *transi* se encuentran ubicados en un contexto funerario y se conciben como una advertencia al vivo que contempla la tumba acerca de la fugacidad de la vida. En todos los casos, la idea figurativa se relaciona con la literatura moral y edificante. La mayor parte de las imágenes presentan el cadáver yacente, dentro del sepulcro o sobre la losa sepulcral. Si bien hay algún ejemplo excepcional en el que el *transi* se representa colocando el cadáver en posición vertical, como el monumento fúnebre de René de Châlons [fig. 1], obra de Ligier Richier de hacia 1544 en la iglesia de Saint-Pierre de Bar-le-Duc¹⁰, predomina la representación del inerte en posición horizontal.

⁹ COHEN, Kathleen (1973): p. 25.

¹⁰ René de Châlons fue Príncipe de Orange, sucesor de Philibert de Châlons y, como aquel, fiel servidor del emperador Carlos V. Nació en 1519 y murió en 1544, de las heridas recibidas durante el asedio de Dizier. Su cuerpo descansa en la Grote Kerk de Breda, mientras que su corazón fue llevado a la iglesia de Saint-Pierre de Bar-le-Duc, donde su esposa, Ana de Lorena, encargó al escultor Ligier Richier uno de los *transi* más interesantes del Renacimiento, señalando en el contrato que el finado debía ser representado tres años después de su muerte. Otro aspecto que hace de este *transi* uno de los más interesantes es el estar asociado a un mausoleo y no a una tumba, donde se colocó el corazón de René de Châlons en una urna, y ser un *transi* representado de pie, energético, llevando el corazón en la mano. El hecho de que la tumba de Philibert de Châlons también fuera un *transi* sugiere una opción estética de tradición familiar. BOURDIEU, Catherine y CHONÉ, Paulette (1998); COHEN, Kathleen (1973): p. 177.

Frente a la belleza de las representaciones idealizadas, propias de la escultura funeraria de los siglos XIII, XIV y XV, donde se atiende a representar al finado como si se hubiera dormido y descansara plácidamente esperando despertar a la nueva vida en la resurrección –simbolizando así la esperanza en la salvación y la vida eterna–, a finales del siglo XIV surgió una nueva forma de representar al muerto que lo imagina como un cuerpo real, en proceso de degradación, generando un tipo iconográfico muy diferente a los modelos funerarios anteriores. Estas nuevas iconografías sustituyeron la idealización de las figuras yacentes dormidas por la representación de las diferentes etapas del proceso natural de descomposición del cadáver, regodeándose en la figuración de lo desagradable hasta la repugnancia. Es frecuente confrontar el estatismo inerte de los yacentes idealizados con la representación del *transi* dotado de un cierto dinamismo y violencia, que es consecuencia de los cambios del cuerpo, hinchado por la actividad fagocitadora de la fauna mortuoria que emerge de él (gusanos, insectos, ranas y reptiles) al tiempo que lo devora hasta hacerlo desaparecer.

Existen varias metodologías de análisis consagradas por la historiografía tradicional a la hora de estudiar los *transi tombs* bajomedievales y renacentistas. La variedad metodológica es consecuencia de que unos autores dan prioridad a los aspectos formales, mientras que otros priorizan aspectos geográficos o cronológicos a la hora de agrupar los *transi* llegados a nuestros días. Nosotros creemos que, en un estudio iconográfico como el que aquí se propone, es más útil clasificar los *transi* en relación a su forma, para luego agruparlos en función de áreas geográficas y décadas, dentro de un arco cronológico limitado a las décadas que van de 1380 a 1550. Este método, en realidad, debe aplicarse de un modo flexible y ecléctico, sin despreciar el estudio de las biografías de los propietarios de las tumbas que, en no pocos casos, condicionaron el resultado final de la obra. La variada iconografía del *transi* y sus formas de representación en los sepulcros se debe analizar dividiendo los ejemplos llegados a nuestros días en dos grandes categorías, *transi simple* y *transi doble*, que, a su vez, se subdividen en al menos ocho variantes que van desde los modelos más sencillos, que se limitan a la simple representación del cadáver, a los más complejos, que duplican el cadáver desdoblado su percepción en cuerpo corrupto y alma idealizada.

TRANSI SIMPLE

El *transi simple* representa al muerto limitando su iconografía al cuerpo inerte del finado en proceso de descomposición. Engloba cuatro variantes diferentes, que son el *transi simple*, el *transi* de Adán, el *transi* heráldico y el *transi* en la Danza Macabra. En realidad, en sentido estricto, *transi simple* solo es el primero, ya que en los restantes es un tema asociado a otros motivos figurativos a los que matiza en su significado.

La primera variante iconográfica es la más sencilla y también la más frecuente. Consiste en representar el cadáver putrefacto, normalmente a tamaño natural, dentro de su sepulcro o sobre la lápida sepulcral. Se usaba para ilustrar de una forma llamativa los mensajes filosóficos neoplatónicos, morales, religiosos o profanos, relacionados con el rechazo al mundo material por su carácter mutable. Sirva de ejemplo el *transi* de Guillaume de Harcigny, acaso uno de los más antiguos que se tienen documentados, conservado en el Musée de Laon, ejecutado hacia 1393 para el sepulcro de Harcigny en el monasterio de San Francisco de París. En él se le representa sobre la lápida [fig. 2]. Harcigny murió a los noventa y dos años y fue uno de los médicos más famosos de la Baja Edad Media por haber tratado a Carlos V de Francia y haber desempeñado un papel

crucial en la recuperación de Carlos VI de un coma provocado por un ataque de locura, de modo que resulta muy revelador que un hombre dedicado a los cuidados del cuerpo y la salud tenga una tumba donde su cuerpo es representado en repugnante degradación¹¹.

Un *transi* que ejemplifica muy bien el modelo iconográfico que presenta al muerto dentro de su sepulcro, ajamonado y sin gusanos, es la miniatura del folio 27 del *Llibre Vermell* del Monasterio de Montserrat [fig. 3], que ilustra una monodia virolai, acompañada de notación musical, conocida como *Ad mortem festinamus* (literalmente: “Nos apresuramos a la muerte”). Actualmente se interpreta este poema como parte de un enriquecimiento litúrgico, pensado a manera de divertimento, para hacer más vistosas las ceremonias penitenciales y las vigiliass que los peregrinos hacían en la iglesia de Montserrat, seguramente bailando y cantando al son de la música alrededor de una tumba¹².

La segunda variante consiste en representar el *transi* acompañando a otros temas o ciclos iconográficos, más o menos complejos, a la manera de un complemento visual, entendiéndolo como una advertencia contra el pecado y la muerte. Fue así como se incorporó el *transi* al ciclo de la Crucifixión, donde ocasionalmente el *transi* de Adán puede sustituir a la habitual calavera alusiva al Monte Gólgota, expresando así la idea de que la desobediencia de Adán introdujo en la humanidad el pecado y que la muerte de Cristo y su Santa Sangre derramada sobre el cadáver de Adán limpiaron el pecado e introdujeron la redención. Uno de los ejemplos más antiguos que se conocen de esta iconografía es la miniatura que representa la Crucifixión en el fol. 16v del *Beato* de la Catedral de Gerona [fig. 4], manuscrito realizado en el *scriptorium* de San Salvador de Tábara por encargo del abad *Dominicus*, copiado por el presbítero *Senior* e iluminado y firmado en el colofón por los miniaturistas Emeterio y la monja Ende en el año 975. El *transi* de Adán lo muestra dentro de un sarcófago con tejado a dos aguas y vendado, como si fuera una momia¹³. No menos interesante resulta el relieve del tímpano de la puerta occidental de la catedral de Estrasburgo, obra anónima del siglo XIII, en la que un Adán esquelético está depositado dentro de un sudario en forma de saco anudado¹⁴.

La tercera variante es la representación del *transi* asociada a la heráldica: bien por medio de una serie de escudos, entendidos como la exaltación de un determinado linaje aristocrático, debajo de los cuales se figura el *transi* en degradación para expresar la vanagloria nobiliaria, bien como campo del escudo, acaso una forma útil de asustar al adversario y advertirle de lo que le espera tras producirse el choche en lid: la muerte, la fosa y la putrefacción.

Por último, la cuarta variante del *transi* simple la encontramos en la *Danza Macabra*, en cuyos ciclos iconográficos, muy ricos y de notable complejidad, es habitual la presencia de un lector, vestido con ropas que denotan su elevada condición social, sentado en un escaño, a veces imaginado como un aristócrata o como un prelado de alto nivel, que lee un códice que contiene la *Danza Macabra*, colocado sobre un facistol o una

¹¹ TUCHMAN, Barbara (1978): pp. 525-529. Harcigny dejó dispuesto en su testamento cómo debía ser su *transi* yacente: “*les vers et la décomposition épargnent encore le cadavre sculpté, à la peau intacte et dont le globe oculaire, bien visible au creux de l’orbite, semble témoigner d’un décès assez récent*” (“los gusanos y la descomposición no afectan aún al cadáver esculpido, de piel intacta y cuyo globo ocular, bien visible en el hueco de la órbita, parece indicar una muerte bastante reciente”).

¹² RUBIO, Samuel (1983); ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca (1992): p. V.

¹³ MUNDÓ, Anscario M. y SÁNCHEZ MARIANA, Manuel (1976).

¹⁴ BOSSCHE, Benoit van der (2006).

mesa, señalando con la mano un *transi* inerte en el suelo, que fue un rey a quien con la muerte se le ha caído la corona. El *transi* asociado a la *Danza Macabra* debió de formar parte del ciclo de pinturas que decoraba los pórticos del cementerio de los Inocentes de París hacia 1424, cuyas composiciones pasaron a las xilografías de la *Danse macabre* impresa por Guyot Marchand en 1484 [fig. 5], tantas veces copiada e imitada a comienzos del siglo XVI, lo que acredita la fortuna de esta variante¹⁵.

Otra variante de *transi* vinculada a la *Danza Macabra* muestra al cadáver yacente, dentro de la fosa, sarcófago o ataúd y, alrededor de él, en círculo y cogidos de la mano, selectos miembros de la sociedad estamental, ordenados según jerarquía: normalmente tres individuos de la nobleza (emperador, rey y duque), tres del clero (papa, cardenal y obispo) y tres del estado llano (burgués, mercader y campesino), bailan una especie de sardana, cogidos de la mano, alrededor del muerto. Se trata de un baile de hermandad habitual en las culturas mediterráneas que simboliza la idea de que todos son iguales ante la muerte, y posiblemente sea un residuo de las danzas de hermandad que se hacían en la civilización clásica alrededor de la tumba del héroe epónimo de la polis. Uno de los ejemplos más significativos de este tipo iconográfico es la *Danza Macabra* pintada al fresco entre 1427 y 1442 en la sala capitular del convento de los franciscanos de Morella [fig. 6], en la que el yacente, sonriente, inerte y metido dentro de su ataúd, se acompaña del epígrafe *fuit quod estis eritis quodque fuit* (“fui lo que eres, serás lo que soy”) y de la representación del árbol de la vanidad¹⁶.

TRANSI DOBLE

El *transi* doble representa confrontadas dos entidades que, en teoría, presentan al ser vivo ante su doble muerto y, a veces, el alma incorruptible ante el cuerpo en proceso de degradación. A su vez, se pueden documentar cuatro variantes diferentes: el alma saliendo por la boca del difunto, la *commendatio animae*, la confrontación especular de dos yacentes, dormido y transido, y la confrontación especular del yacente transido y el orante idealizado.

La primera variante presenta al muerto en el momento en que se produce el deceso y el alma abandona el cuerpo que habitó saliendo por la boca. Se mantiene así un sistema iconográfico que se basa en una creencia espiritual que procede de una pervivencia de la escatología romana de la muerte¹⁷. Por otro lado, también debe relacionarse con la imagen del Seno de Abraham; inclusive, el alma puede ser representada como si fuera un niño fajado, saliendo por la boca. Los ejemplos más relevantes de esta iconografía los encontramos en la Dormición de la Virgen, la Psicostasis y el *Ars Moriendi* [fig. 7], del que se conoce un magnífico ejemplar impreso en Zaragoza entre 1480 y 1484, ilustrado con xilografías, conservado en la Biblioteca del Monasterio del Escorial¹⁸.

¹⁵ GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2014): pp. 35-36; OOSTERWIJK, Sophie (2008): p. 131; POLLEFEYS, Patrick (2008). Conviene recordar, no obstante, que en la *Danza Macabra* es el muerto el que toma de la mano al vivo y lo conduce a la fosa, de modo que, más que un *transi* inerte, debemos hablar del predominio de la iconografía del muerto con una actitud tan activa como enérgica. Sirva de ejemplo el ciclo de pinturas de Hrastovlje, donde el esqueleto lleva de la mano al Papa hasta la fosa: ZADNIKAV, Marjan (2002).

¹⁶ FRANCO MATA, María Ángela (2002): pp. 202-204; GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2014): p. 39.

¹⁷ La tradición del funeral romano mandaba que, en el momento mismo de la muerte, un familiar acogiera con un beso el último aliento del agonizante, iniciándose inmediatamente después la *conclamatio*, o lo que es lo mismo, la lamentación fúnebre. VAQUERIZO GIL, Desiderio (2007).

¹⁸ Lucas, 16, 22-23. RÉAU, Louis (2008): p. 773; SALVADOR GONZÁLEZ, José María (2011); RODRÍGUEZ PEINADO, Laura (2012); IMHOF, Arthur E. (1991).

La segunda variante asimila la salida por la boca del último soplo vital con la representación de una filacteria sobre cuya superficie se escribe una oración que, en realidad, es una última prez o jaculatoria hecha por la salvación del alma. Este modelo figurativo debemos denominarlo *commendatio animae*. Sirva de ejemplo la miniatura del fol. 159 de las *Grandes Horas de Rohan*, códice adjudicado al Maestro de Rohan, compuesto entre 1430 y 1435, que se conserva en la Biblioteca Nacional de Francia, Ms. Latin 9471 [fig. 9]. En él se representa al *transi* en la fosa del cementerio, sobre un rico sudario, en el momento en que el alma abandona el cuerpo saliendo por la boca y Dios Padre, representado como el anciano de los días, contempla cómo San Miguel y un demonio pugnan por apoderarse del alma humana desnuda e inválida¹⁹.

La tercera variante confronta dos imágenes de la misma figura, una viva o dormida y otra muerta y en proceso de degradación. Ambas son yacentes, bien la una sobrepuesta a la otra, bien una frente a la otra, como si estuvieran contemplándose. Esta variante iconográfica se fundamenta en una concepción figurativa especular, en la que el muerto está representado como una entidad humana desdoblada²⁰. Las figuras del vivo y el muerto acostadas sobre un lecho muestran, de forma simplificada pero muy elocuente, la concepción dicotómica y dual de la vida tal y como la percibían los teólogos neoplatónicos de la Baja Edad Media: mientras el alma es inmortal y alcanza la salvación (por eso se la representa como si el difunto estuviera dormido y fuera a despertarse a la vida eterna en presencia de Dios), el cuerpo, soporte material que acogió al alma, transita hacia la degradación, tomando como punto de inflexión para el inicio de su corrupción el momento mismo de la muerte en el que ambas entidades se separan e inician caminos divergentes. Al final, esta variante del *transi* doble confronta la imagen del alma eterna, inmortal y bella, frente al cuerpo que se corrompe y degrada hasta ser solo un esqueleto. Por otro lado, la imagen especular acaba por convertirse en un poderoso símbolo de la vanidad terrenal y la brevedad de la vida²¹.

Un ejemplo paradigmático de esta variante de *transi* es la tumba de John Fitz Alan, XIV conde de Arundel y IV barón de Maltravers, esculpida hacia 1435 para la capilla del castillo de Arundel, en Sussex [fig. 8]. El Conde está representado como yacente dormido, vestido con armadura de placas, con las manos unidas en gesto de oración, sobre una estructura arquitectónica de arcos calados, dentro de la cual reposa su doble en forma de *transi* ajamonado, como si estuviera dentro de un sudario-saco²². El desdoblamiento de una misma persona en dos entidades paralelas, una de las cuales puede llegar a convertirse en fantasma si queda errabunda en el mundo de los vivos, era una creencia muy extendida en la sociedad medieval que quedó sólidamente afianzada en el imaginario colectivo²³.

¹⁹ WALTHER, Iñigo F. y WOLF, Norbert (2005): pp. 307-311.

²⁰ LECOUEUX, Claude (1990) y (1999).

²¹ GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2011): p. 70.

²² Jhon Fitz Alan nació en 1408 y fue comandante del ejército inglés en la Guerra de los Cien Años, al servicio de Juan, Duque de Bedford. Murió tras la batalla de Gerberoy, que aconteció en mayo de 1435, en la que fue herido y hecho prisionero. Se negó a recibir tratamiento médico, la pierna se gangrenó, le fue amputada y finalmente murió el 12 de junio. Aunque el cronista francés Jehan de Waurin afirma que Arundel fue enterrado en Beauvais, se sabe que el escudero de Arundel, llamado Fulco Eyton, recibió 1.000 libras por custodiar el cadáver y llevarlo a la capilla del Castillo de Arundel donde había dispuesto su entierro. CURRY, Anne (2004); COLLINS, Hugh E. L. (2000).

²³ AGUIRRE CASTRO, Mercedes, DELGADO LINACERO, Cristina, y GONZÁLEZ-RIVAS, Ana (eds.) (2014).

Las representaciones dobles del *transi*, más o menos descompuesto, al quedar emplazadas en un nivel inferior, bajo el alma del difunto, representado como si estuviera dormido, manifiestan que el alma era vista como un valor prioritario sobre el cuerpo. Son el testimonio fiel de una mentalidad que entiende al hombre como un ser de naturaleza doble, con un alma que tiene naturaleza superior y hace que el vivo una sus manos y eleve los ojos al cielo pidiendo la salvación y confiando en la esperanza del renacimiento definitivo al final de los tiempos, mientras el cuerpo, burdo soporte material y corrupto, se degrada y degenera hasta desaparecer²⁴.

Otra variante del *transi* doble es la que intercala entre el yacente dormido y el yacente transido una sucesión de emblemas heráldicos, que tienen mucho que ver con la exaltación del linaje aristocrático al que perteneció el propietario de la tumba. Ejemplo de este modelo intermedio entre el *transi* doble y el *transi* heráldico es la tumba del arzobispo Henry Chichele, de la catedral de Canterbury, obra anónima, esculpida entre 1424 y 1426 [fig. 10], en la que, como en el ejemplo anterior, una estructura arquitectónica de arcos polilobulados calados y con caireles permite sobreponer el yacente dormido y relegar a un lugar inferior al transido en degradación. Aprovecha las albanegas de los arcos para colocar en ellas los emblemas heráldicos, con el siguiente epígrafe: “Nací pobre, después me elevé a primado, ya he sido derrocado y mi carne servida como alimento para los gusanos. He aquí mi tumba. Quien quiera que seas el que pasas, te ruego que me recuerdes, tú que vas a ser como yo después de la muerte: horrible del todo, polvo, gusanos, vil carne”²⁵.

Acaso el más espectacular *transi* doble que se tiene documentado es la tumba del cardenal Jean de Lagrange que, procedente del coro de la iglesia de San Marcial de Aviñón, se conserva, parcialmente destruida durante la Revolución Francesa, en el Musée du Petit Palais de Aviñón [fig. 11]. Es obra de varios maestros, ejecutada entre 1388 y 1402, que media el nada despreciable tamaño de 15 m, dividido en diez registros, coronados con un dosel. El registro inferior disponía de un *transi* doble en el que, en el frente del sarcófago estaba representado el cuerpo del cardenal en estado de putrefacción, levemente ladeado para mostrarse con toda claridad. Sobre el sarcófago en la posición habitual de la tapa, el prelado yacente y vestido de pontifical, con las ricas ropas litúrgicas características de su prelación. Entre ambas figuras había una serie de cabezas ceñidas con sus respectivos símbolos del poder (corona, mitra, ínfulas, capelo...) que ocupan el lugar que en otras tumbas ocupaba el friso de escudos, imaginadas como si estuvieran contemplando la tumba y como si fueran conscientes de su propia muerte al convertirse en lectores de la advertencia escrita en una filacteria contra la soberbia humana y el pecado del orgullo:

“Hemos llegado a ser un espectáculo para el mundo de manera que el más viejo y el más joven puedan mirar claramente sobre nosotros, para que puedan ver a qué estado se reducirán. Nadie está excluido, con independencia del estado, del sexo o la edad. Por lo

²⁴ DELUMEAU, Jean (1983): p. 107.

²⁵ Chichele murió en 1443. La tumba fue un encargo perfectamente meditado que estuvo ubicada en el presbiterio de la catedral de Canterbury, frente al asiento arzobispal, de modo que el prelado pudiera ver en vida la tumba dentro de la que iba a reposar tras su muerte, como recordatorio de lo que le había de esperar. BINSKI, Paul (2001): p. 143; COHEN, Kathleen (1973): p. 16. El epígrafe reza: *Pauper eram natus, post Primas hic elevatus/ Iam sum prostratus et vermibus esca paratus./ Ecce meum tumulum./ Quisquis eris quis transieris rogo memoreris/ Tu quod eris mihi consimilis qui post morieris/ Omnibus horribilis, pulvis, vermis, caro vilis.*

tanto, desdichado, ¿Por qué razón estás orgulloso? No eres más que cenizas y pronto serás como yo, un cadáver fétido, alimento para gusanos y cenizas. Así vamos a volver”²⁶.

La cuarta variante del *transi* doble es exclusiva del reino de Francia e incluye una imagen desdoblada en la que “solo la efigie inferior, el transi, está acostado, mientras que la figura superior, el orante, se muestra arrodillado”²⁷. El cadáver se representa en descomposición en el frente del sarcófago o en el zócalo inferior del monumento funerario, mientras el vivo aparece representado como orante, normalmente dentro de un arcosolio. Se trata de una iconografía que hace hincapié en el valor de las oraciones como medio para redimir el alma de los castigos de los que se hizo acreedora.

Uno de los ejemplos más interesantes de esta variante iconográfica lo encontramos en el relieve de la lápida del canónigo Étienne Yver, fechado en 1468, de la primitiva capilla de San Nicolás, hoy dedicada a Santa Clotilde, en Notre Dame de París [fig. 12]. En la parte superior del relieve se representa a Cristo con la espada en la boca, de acuerdo al pasaje del Apocalipsis 1, 16, acompañado de un pasaje del Éxodo 33, 19: “Yo te mostraré a ti todo el bien, y pronunciaré el nombre inefable del Señor delante de ti. Yo usaré mi misericordia con quien quisiere, y haré gracia a quien me pluguiere”. Étienne Yver emerge del ataúd, como si su alma, siendo un espíritu liberado del cuerpo, estuviera atravesando la tapa del sarcófago. Arrodillado, con las manos unidas en oración, pide a Dios que tenga piedad de su alma: “No entres en juicio con tu siervo, Dios, ten piedad de mí. Tus ojos vieron mi sustancia imperfecta, y en tu libro estaba todo escrito”. A ambos lados, actuando como intercesores, san Juan Evangelista, reconocible por la copa con el dragón, y san Esteban protomártir con el libro las piedras de su lapidación. El *transi* fue representado bajo el sarcófago, como si permaneciese enterrado en el suelo. Muestra al canónigo, con los brazos cruzados y devorado por gusanos, con la siguiente inscripción: “Dejemos a Dios el alma que ha creado. A la naturaleza lo que es suyo. Esperando la resurrección y la vida eterna de ambos (cuerpo y alma). Porque es necesario que lo corrupto se torne incorruptible, y que lo mortal se torne inmortal”²⁸.

Los dos grandes grupos tipológicos del *transi*, clasificados en cuanto a su forma en las categorías generales de *simple* y *doble*, no son en absoluto fórmulas iconográficas rígidas, sino que hay modelos mixtos, cuyos atributos y caracterizaciones pueden intercambiarse. Algunos atributos singulares deben relacionarse con áreas geográficas

²⁶ El cardenal Lagrange fue ministro de finanzas de Carlos V de Francia, obispo de Amiens y cardenal desde 1375. Murió en 1402 y dejó dispuesto en su testamento que desmembraran su cadáver de modo que los huesos, después de ser hervidos, fueran llevados a Amiens, y la carne y entrañas enterradas en Aviñón bajo su monumental *transi*. Pese al contenido de la tumba, que parece señalar que la vanidad y el orgullo son pecados contra los que debe un prelado de alta condición luchar, el cardenal Lagrange no llevó, ni mucho menos, una vida modélica. Lujo, ambición y gusto estético por obras artísticas espléndidas marcaron su personalidad mucho más que la humildad. La tumba, parcialmente destruida durante la Revolución Francesa, parece haber sido una expiación penitencial y acaso un ejemplo de falsa humildad. BALTRUSAITIS, Jurgis (1983): p. 243; BARON, Françoise (2003): p. 137; COHEN, Kathleen (1973): p. 34. El epígrafe reza: *Spectaculum facti sumus mundo ut majores et minores/ In nobis clare videant ad quem statum redigentur/ Neminem excludendo, cujusvis status sexus vel aetatis/ Ergo miser cur superbis?/ Nam cinis es et in cadaver fetidum/ Cibus et escam vermium ac cinerem/ Sic et nos, reverteris*. GARDNER, Julian (1992).

²⁷ COHEN, Kathleen (1973): p. 2.

²⁸ El epígrafe trae a la memoria el ritual del miércoles de ceniza en el que se reafirma la conciencia de la finitud mortal de la materia con la frase *polvo eres y en polvo te convertirás*. COHEN, Kathleen (1973): p. 95.

concretas, por ejemplo, las figuras demacradas son más habituales en Inglaterra, mientras que la presencia de ranas y serpientes saliendo del vientre del cadáver son representativas del Sacro Imperio Romano Germánico. En consecuencia, en la mayor parte de los ejemplos que se han documentado, los *transi* comparten elementos iconográficos y atributos, pero en algunas circunstancias concretas, las fórmulas icónicas se desarrollan por focos, tal y como se va a indicar a continuación.

El primer grupo presenta el cuerpo inerte del *transi* envuelto en un sudario, en una arpillera o fajado, como si fuera una momia. Aunque no es exclusivo de ninguna región, predomina en Francia, Borgoña, Inglaterra y los Países Bajos. Es un tipo iconográfico que debe ponerse en relación con los rituales de lavado y colocación del difunto envuelto en un sudario, previos a la inhumación. Desde el primer cristianismo, la creencia en la *resurrección de la carne y la vida eterna*, tal como se enuncia en el Credo, condujo al rechazo del ritual de la incineración y a la aceptación del rito de la inhumación como necesario para alcanzar la resurrección al final de los tiempos²⁹.

La preparación del cadáver antes de depositarlo en el lugar de su descanso eterno seguía tres procedimientos diferentes en el siglo III. El primero era envolverlo en un sudario tejido en lino, tomando como modelo el tratamiento del cadáver de Cristo tras su muerte. El segundo era depositarlo dentro de un saco de arpillera o tela grosera. El tercero sugiere un cierto tratamiento del cadáver, análogo al proceso de momificación que hacían los antiguos egipcios, lavando y embalsamando el cadáver con ungüentos antes de vendarlo, siguiendo un procedimiento similar al que se usaba para fajar a los niños cuando eran pequeños. Los tres procedimientos usados en el primer cristianismo proporcionaron los modelos que luego están presentes en la iconografía del *transi* de la Baja Edad Media, sin duda porque se mantenían los rituales y eran representados de una forma bastante objetiva. Aunque existen *transi* con sudario y momificados, el modelo que predomina es el que relaciona el cadáver con un saco de conformidad a tres modelos diferentes.

El primero es el cadáver dentro del saco cerrado y atado con una cuerda, siendo ejemplos representativos la lauda de Guillermo Callot, de 1446, y la tumba de Thomas Beresford y su esposa Agnes Hassall [fig. 13] conservada en la iglesia de San Edmundo en Fenny Bentley, Derbyshire, hacia 1473³⁰. El segundo modelo presenta el cadáver dentro del saco, dejándolo parcial o totalmente abierto para mostrar el rostro, parte del cuerpo, o la totalidad finado, comido por las alimañas, siendo ejemplos interesantes de este tipo la tumba del obispo Thomas Beckington³¹ en la catedral de Wells (c. 1450), la lápida sepulcral de Wouter Copman († 1387) en la catedral del Salvador de Brujas, y las cinco laudas encargadas para diferentes iglesias por el profesor de Oxford Ralph Hamsterley († agosto de 1518), una de las cuales se encuentra hoy en la iglesia de San Andrés de Oddington, en Oxfordshire [fig. 14], con un estremecedor epígrafe: “Aquí estoy, dado a los gusanos, por lo que trato de mostrar que así como estoy aquí, así está todo el honor”³². En la tercera variante el cadáver se emancipa del sudario colocándolo

²⁹ En principio, la necesidad de conservar el cadáver para posibilitar la resurrección no encaja del todo bien con la idea platónica de exaltación del alma y desprecio al cuerpo que inspira la iconografía del *transi*.

³⁰ Thomas Beresford vivió en Benthley Hall y sirvió con sus hombres a Enrique VI. Participó en la batalla de Agincourt y murió en 1473. Agnes Hassall murió en 1483.

³¹ Thomas Beckington se formó en Winchester y en Oxford, fue el secretario de Enrique VI de Inglaterra y obispo de Bath y de Wells.

³² COHEN, Kathleen (1973): p. 91.

encima, tal y como sucede en el ya comentado *transi* del arzobispo Chichele o en el del obispo de Lincoln Richard Fleming († 1431)³³. Por último, los fajados son muy escasos, pero entre ellos hay que citar los *transi* de Elyn Bray (1516) y de John Eyre (1523).

El segundo grupo desarrolla como atributo fundamental el cadáver comido por los gusanos, al que Henriette S'Jacob denomina *vermis*³⁴. Dependiendo de los tipos, pueden aparecer unos pocos gusanos empezando a devorar el cadáver, muchos gusanos rompiendo el pecho o el vientre hinchado, con algunos de ellos saliendo por el agujero que han hecho al descomponerlo, o muchos gusanos cubriendo totalmente la superficie del cuerpo. Ejemplos relevantes de este modelo iconográfico son los ya estudiados *transi* del canónigo Étienne Yver y del profesor Ralph Hamsterley, así como la tumba de Johannes Gemeiner, conservada en la iglesia de Santiago de Straubing, de hacia 1482, y el *transi* de Robert Touse, de hacia 1422, una lápida con relieve inciso conservada en la catedral de Rouen [fig. 15], de cuya boca emerge una filacteria donde está escrito: *expecto resurrectionem mortuorum* ("espero la resurrección de los muertos")³⁵.

El pensamiento cristiano interpreta el gusano como símbolo de la humildad y el arrepentimiento, tal y como defiende santo Tomás de Aquino en el siglo XIII, puesto que los gusanos que roen los cuerpos de los condenados deben interpretarse en un sentido figurado como expresión visual de los remordimientos de conciencia del difunto³⁶. En ocasiones, los gusanos representados tienen grandes dimensiones y pueden confundirse con serpientes pequeñas, símbolo también del pecado. En todo caso, el gusano representado se ajusta bien a la especie *tenebrio molitor*, vulgarmente conocida como *gusano de la harina*, representado de un modo objetivo, unas veces como larva y otras como adulto³⁷.

El tercer grupo es una variación iconográfica a partir del modelo anterior, puesto que añade serpientes y ranas a la fauna mortuoria habitual. Más allá de la participación de los sapos y las serpientes en la degradación del cadáver, el significado de ambos animales va irremediablemente unido a la imagen del pecado en el arte cristiano de la Baja Edad Media, pues el imaginario de la literatura tradicional germánica y los sermonarios, desde el siglo XI en adelante, asocian la rana al pecado de la lujuria y la serpiente a la desobediencia del pecado original. Al igual que la incorruptibilidad del cuerpo de los santos, la Asunción de la Virgen, la Ascensión de Cristo a los Cielos y el viaje de Elías al cielo montado en un carro de fuego son signos externos de la virtud, puesto que Dios los había dejado exentos de la degradación corporal como premio a su vida ejemplar, la característica de los cuerpos pecaminosos es, precisamente, la contraria y por eso se les asocia a la presencia de símbolos del pecado como los sapos y las ranas³⁸. El *transi* con

³³ Richard Fleming nació en 1385. Se formó en Oxford, donde fundó el Lincoln College. Fue obispo de Lincoln desde 1419.

³⁴ S'JACOB, Henriette (1954): pp. 46-48.

³⁵ COHEN, Kathleen (1973): p. 103.

³⁶ Ibid., p. 59.

³⁷ El *tenebris* es en realidad un coleóptero parasitario, cuyas larvas habitaban en la harina, podían resistir la cocción del pan si no estaba bien hecha e, ingeridas por el hombre, se desarrollaban en su sistema digestivo, de modo que, al morir, el individuo era devorado desde dentro por estos gusanos en estado de larva, con el cuerpo anillado, que miden unos 2,5 cm. Llegada a su madurez, la larva se desarrollaba convirtiéndose en un coleóptero que es el que aparece representado objetivamente en los *transi*. A su vez, el *tenebris* puede estar parasitado por un gusano que se llama *Hymenolepsis*, que es muy parecido a la tenia común.

³⁸ CHARBONNEAU-LASSAY, Louis (1997): p. 819; GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2002).

sapos, ranas y serpientes es un tipo iconográfico bastante habitual en Alemania y centro de Europa, como bien demuestran el *transi* de Bernhard Beham, de hacia 1507 en la ciudad de Hall, en el Tirol austriaco; el *transi* de Peter Niderwirt, de hacia 1522, en Eggenfelden, Baviera, y el de François I de Montferrand-La Sarraz, obra de cronología polémica que se ha datado en un arco cronológico que oscila entre 1360 y 1400 [fig. 16]. Esta última fue labrada para la capilla de San Antonio del Castillo de La Sarraz, en el cantón Suizo de Vaud, usada como panteón familiar. El yacente muestra a François I desnudo con los brazos cruzados sobre el pecho atacado por gusanos largos que bien podrían ser serpientes, dos sapos en los ojos, dos en la boca y cuatro en los genitales³⁹.

El cuatro grupo está conformado por los *transi* interpretados como si fueran momias ajamonadas, diferenciadas del resto de cadáveres por su aspecto disecado “como un cuerpo arrugado con la piel tensa que a través de ella muestra su cuerpo huesudo”⁴⁰. Una fina piel cubre los huesos y da al cadáver un aspecto de momia, que está en relación tanto con los métodos de embalsamamientos como con las condiciones climáticas de ciertos edificios de uso funerario en los que, por ser lugares secos, se propicia la deshidratación natural de los cuerpos y, en definitiva, la formación de momias ajamonadas de las que son magníficos ejemplos las tumbas ya comentadas del cardenal Lagrange, del arzobispo Chichele y el obispo Beckington. En la Edad Media se conocían los efectos preservadores de los cuerpos ajamonados asociados a las condiciones termo-hidrográficas de sequedad constante. Buen ejemplo de ello lo encontramos en fuentes perieгéticas, como el libro de viajes titulado *Andanças y Viajes de Pero Tafur por diversas partes del mundo habidos*, cuya data se sitúa entre 1453 y 1457, que describe perfectamente la momificación de los cadáveres en Egipto por efecto de la deshidratación de los cadáveres⁴¹. Estos cuerpos secos y arrugados como pergaminos, fueron denominados *pulvis* por Henriette s’Jacob, si bien conviene indicar que el término es confuso, puesto que *pulvis* en latín significa *polvo*⁴².

El quinto y último grupo está formado por aquellos *transi* que muestran el estado final del finado, es decir, cuando el cuerpo carece de carne y solo existen los huesos todavía unidos por no haberse degradado los tendones y ligamentos. Es un tipo iconográfico muy abundante, del que han de destacarse los *transi* de Thomas Saux, de 1391, hecho para la desaparecida Sainte-Chapelle del palacio de los Duques de Borgoña, en Dijon⁴³, el *transi* de Gilles Rennepont, de hacia 1445, en Bar-sur-Aube (Champagne), y la tumba de Beaulieu, de hacia 1450, en el cementerio de Drogheda (Irlanda), entre otros ejemplos [fig. 17].

Las variantes iconográficas que llevamos descritas no son tipologías cerradas, sino que se pueden dar variantes mixtas que combinan elementos singulares de varios tipos iconográficos entremezclándolos para crear fórmulas iconográficas híbridas. Los atributos son siempre fáciles de reconocer y no suponen grandes problemas de identificación. Además, hay que destacar un elemento que comparten la gran mayoría de estas representaciones: la captación del *rigor mortis*.

³⁹ COHEN, Kathleen (1973): pp. 77-78. François I y su esposa fundaron la capilla de San Antonio del Castillo de La Sarraz tras un rebrote de peste negra que asoló sus dominios. Como murió en 1362 y la capilla no estaba teminada, existe la polémica de si es tan solo un cenotafio y el yacente está en verdad enterrado en la capilla de Lac-de-Joux. MONTVERT, Charles (1893): p. 271.

⁴⁰ COHEN, Kathleen (1973): p. 2.

⁴¹ PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (2006): p. 266.

⁴² S’JACOB, Henriette (1954): pp. 46-48.

⁴³ PLANCHER Urbain (1741): p. 31.

A comienzos del siglo XVI, apareció una nueva variante iconográfica que presenta los *transi* con rasgos objetivos de los estadios intermedios del embalsamamiento, como si se hubiera representado al difunto unas pocas horas después de morir, con una belleza todavía perceptible⁴⁴. Este tipo fue denominado por Henriette S'Jacob *caro vilis*, que significa, literalmente, *carne barata*⁴⁵. El uso de esta semántica implica un juego irónico en el que se desprecia el cuerpo por ser la parte material del hombre, como si careciese de valor. Al mismo tiempo, se establece un juego visual comparativo en el que se compara la carne a punto de pudrirse, colocada en el mostrador de una carnicería –carne sin duda más barata para venderla cuanto antes y que el tendero no tenga pérdidas–, con la carne sin valor del finado, expuesto para su velatorio, sobre una superficie análoga a la del mostrador de una carnicería.

Por otro lado, se invierte el orden visual y ello implica toda una serie de juegos irónicos. La posición lógica del finado después de su muerte es estar en el interior de una fosa, bajo tierra, con la losa encima. Sin embargo, en el *caro vilis* el cadáver no está sepultado, sino colocado sobre la losa, una plataforma desde donde se muestra, pero un espacio que no le corresponde, salvo que interpretemos la losa como superficie para colocar el cadáver durante el velatorio. A veces, este tipo de imágenes se acompaña de la frase *Omnibus horribilis, pulvis, vermis, caro vilis* (literalmente: “todo es horrible, polvo, gusanos, carne barata”), y los cadáveres pueden aparecer hinchados o en proceso de degradación, como en el “encuentro de los vivos y los muertos”, aunque no es lo más habitual⁴⁶. Ejemplos interesantes del *caro vilis* son los sepulcros de Filiberto II de Saboya y Margarita de Austria, de hacia 1528, en el monasterio de Brou, y los yacentes de Luis XII y Ana de Bretaña, ejecutados entre 1517 y 1531, para el panteón real de Saint-Denis⁴⁷.

También es interesante el contexto en el que el *transi* aparece representado. En la mayoría de los casos, el lecho sobre el que descansa el difunto es una sencilla losa sepulcral pétrea. Casi siempre losa y cuerpo aparecen representados sobre una superficie que figura ser el suelo de tierra con hierbas. De ese modo se expresaba arrepentimiento y humildad al figurar el *transi* en el momento en el que el cadáver estaba en contacto con la tierra, de cuyo barro Dios había fabricado al hombre. Es como si se materializara la bendición del *Miércoles de Ceniza*: “Polvo eres y en polvo te convertirás”. Al mismo tiempo, es una pervivencia pagana de “la antigua práctica del contacto con la Madre Tierra a la hora de la muerte”⁴⁸. En algunos *transi* el cuerpo aparece representado inerte sobre esteras tejidas en esparto en las que se pueden reconocer los dibujos del trenzado de las fibras vegetales tal y como sucede en el *transi* del médico Guillaume Lefranchoise, que fue canónigo en la iglesia de San Bartolomé de Bethune, donde fue enterrado hacia 1456, y cuya lápida se conserva actualmente en el Museo de Bellas Artes de Arrás. Otro *transi* que se ajusta bien a esta tipología es el del Doctor Thomas Bennetts, enterrado hacia 1536 en el claustro de la Catedral de Salisbury⁴⁹. A veces se representa bajo el

⁴⁴ Se trata de una iconografía que empieza a usarse en el siglo XVI, en los monumentos funerarios de los monarcas franceses.

⁴⁵ S'JACOB, Henriette (1954): pp. 46-48.

⁴⁶ GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2011).

⁴⁷ LENIAUD, Jean-Michel y PLAGNIEUX Philippe (2012): pp. 115-116.

⁴⁸ COHEN, Kathleen (1973): p. 59.

⁴⁹ TATTON BROWN, Tim y CROOK, John (2009): p. 109.

cuerpo inerte una rica tela decorada con formas geométricas, animales y vegetales, tal y como sucede en las lápidas de Joris y Jakemine de Munter (1439) y de Wouter Copman (1387), todas ellas conservadas en la catedral de San Salvador de Brujas⁵⁰, siendo el lecho de flores una alusión directa a la pastoral celeste del Salmo 23.

Fuentes escritas

Son diversas las fuentes escritas que explican la aparición de la iconografía del *transi* como una forma de representar el hombre medieval. Las más relevantes están relacionadas con el pensamiento de Platón y de los filósofos neoplatónicos que fueron seguidores de san Agustín. Según estas teorías del hombre, el ser está formado por el cuerpo corruptible y el alma inmortal. La obligación del hombre es vigilar expectante y luchar contra el pecado y contra las necesidades imperiosas del cuerpo, para conseguir la salvación eterna del alma en el estrecho juicio de Dios. Este planteamiento conduce a un desprecio del cuerpo, puesto que sus imperativos deben ser controlados, y a la exaltación del alma como valor moral prioritario. Uno es feo, se corrompe y, aunque puede ser temporalmente atractivo, está sujeto a su degradación, mientras que el alma es bella, eterna y óptima. Durante los siglos XI, XII, XIII y XIV, este discurso filosófico, imagen medieval del *ubi sunt?* habitual en la literatura grecolatina, solo afectó al ámbito de lo escrito, bien a la reflexión sobre la naturaleza del hombre, bien al verbo encendido de los sermones más o menos efectistas. Fue en la segunda mitad del siglo XIV cuando, como consecuencia de la doble crisis marcada por la peste negra y la Guerra de los Cien años, el tema cruzó la frontera de las artes visuales en las que es necesario el desarrollo del naturalismo (tanto de recursos técnicos, como estéticos y compositivos) para afrontar la imagen de los cuerpos corruptos, flácidos y descompuestos en contraste con los cuerpos bellos, firmes y tersos⁵¹.

Las categorías del *transi* doble presentan un código visual basado en esta confrontación entre el cuerpo y el alma, planteando en la cultura visual del momento, la plasmación neoplatónica y la imagen de la duplicidad del cuerpo humano. Este se dividía en *psique* y *soma*, entendiendo que la primera permanece encarcelada en la segunda durante su etapa terrestre. La asimilación del pensamiento neoplatónico a través de san Agustín facilitó la aparición del *transi* en la Edad Media, que percibe el cuerpo como un mero elemento corruptible e infravalorado, explicando así la representación violenta de la descomposición corpórea.

Junto al pensamiento teológico también influyó el pensamiento médico. La incipiente ciencia natural neoaristotélica, muy presente en las nacientes universidades de los siglos XIII y XIV y en el pensamiento tomista, revalorizó el cuerpo como soporte necesario del

⁵⁰ VV. AA. (1848).

⁵¹ Pocos son los pensadores de la Alta Edad Media que no tratan el tema del desprecio del cuerpo y lo plasman de un modo u otro en sus escritos. Es un lugar común en la mentalidad del hombre medieval. Baste citar en el siglo X los escritos de san Odón de Cluny: “La belleza del cuerpo está solo en la piel. Pues si los hombres viesan lo que hay debajo de la piel [...] sentirían asco a la vista de las mujeres. Su lindeza consiste en mucosidad y sangre, en humedad y bilis. El que considera todo lo que está oculto en las fosas nasales y la garganta y en el vientre, encuentra por todas partes inmundicias. Y si no podemos tocar con las puntas de los dedos una mucosidad o un excremento, ¿cómo podemos sentir el deseo de abrazar el odre mismo de los excrementos?” HUIZINGA, Johan (1995): pp. 198-199. O el famosísimo texto de fray Bernardo de Morlay: *Stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemos* (Por su nombre subsiste la antigua rosa, solo nos quedan los nombres desnudos. De la belleza solo queda el recuerdo y el nombre).

alma. Muy pronto se recuperaron textos y conocimientos de la Antigüedad, como la *Historia Natural* de Plinio, donde se describen las fases del proceso de degradación del cadáver. Santo Tomás de Aquino, siguiendo el hilemorfismo, determinó que el cuerpo y el alma conformaban una unidad sustancial, criticando el concepto de la accidentalidad platónica que interpretaba que el alma estaba encerrada en cuerpo por un accidente imposible de explicar y transitorio. A partir de estos textos, la ciencia natural propició el estudio de la anatomía y el naturalismo en la representación de los cuerpos irrumpió en el arte. No solo en la iconografía humana, sino también de los animales, plantas y paisajes. Por supuesto, primero, el naturalismo del siglo XIII atendió a representar al vivo bello. Pero, a partir de mediados del siglo XIV, también empezó a figurar al muerto naturalista, en el proceso de degradación, en iconografías claramente desagradables.

En paralelo, hay que destacar el papel de los *Bestiarios* y el *Fisiólogo*, no solo por ser libros pseudo-científico-naturales con una vertiente de enseñanza moral, sino también a la hora de interpretar las representaciones del *transi*, a fin de comprender mejor el estudio anatómico y la procedencia y desarrollo de la ya citada fauna mortuoria cuyas especies de animales no son aleatorias⁵². Estas iconografías deben relacionarse con la expresión visual de la teoría de la generación espontánea, expuesta por Aristóteles en *De la generación y desarrollo de los animales*⁵³, según la cual “muchos de los animales inferiores, hasta las anguilas y las ranas, nacen espontáneamente de las sustancias en putrefacción”⁵⁴. El hombre de la Baja Edad Media consideraba el cuerpo, en sí mismo, productor de seres inmundos, vinculados a la percepción de la naturaleza humana como tendente al pecado.

La aparición de la fauna mortuoria que es representada en el *transi* está citada en varios pasajes de las *Sagradas Escrituras* y debe ser interpretada de acuerdo a ciertos simbolismos cristianos. En el Eclesiástico 10, 13 se hace referencia a una relación entre el cuerpo muerto y los reptiles: “cuando muera el hombre, serpientes, sabandijas y gusanos, eso será lo que herede”. En el Apocalipsis, 16, 13 se explica el simbolismo de estos animales como la forma externa de manifestar la eliminación del pecado, puesto que el hombre vomita serpientes que le salen por la boca. Con ello vuelve a la pureza original: “y vi salir de la boca del dragón, y de la boca de la bestia, y de la boca del falso profeta, tres espíritus inmundos en figura de ranas”. Por tanto, es posible interpretar la fauna que habita el cadáver en estado de putrefacción con un valor simbólico no arbitrario ni casual.

Entre las fuentes escritas que dan una posible explicación a la representación violenta de los cuerpos en descomposición, hay que incluir los sermones y las prédicas escatológicas que surgieron como respuesta al apego hacia la vida material por parte de la población de la Baja Edad Media que vivió las grandes epidemias y guerras del siglo XIV. El impacto visual de estos acontecimientos provocó una serie de cambios en las mentalidades y, en consecuencia, en el modo de percibir la muerte. Estos sermones, junto al *Ars Moriendi*, muestran y recuerdan a la población la fugacidad de la vida, e intentan ser una forma de control, de reglamentación y de enseñanza en torno a cómo se debe vivir adecuadamente, cómo superar los miedos a la muerte y cómo obtener la salvación. La muerte es parte de la vida de la Iglesia. Sobre ella predica, sobre ella atemoriza y sobre ella trata de organizar a la sociedad en ese último momento⁵⁵. Ejemplo de este miedo dirigido son los sermones de “actitud ascética, cuyo mejor exponente son los predicadores

⁵² ANÓNIMO-PSEUDOARISTÓTELES (2000); CHARBONNEAU-LASSAY, Louis (1997).

⁵³ SÁNCHEZ, Ester (trad.) (1994): pp. 36 y 37; PALAFOX MARQUÉS, Silverio (1977).

⁵⁴ RADL, Emanuel (1982): p. 26.

⁵⁵ BUENO DOMÍNGUEZ, María Luisa (2001): p. 299.

como San Vicente Ferrer, quien en su discurso enfatiza la corruptibilidad de los cuerpos”⁵⁶. En efecto, en su *Tratado de la vida espiritual*, San Vicente escribe lo siguiente: “el hombre debe sentir de sí como de un cuerpo muerto lleno de gusanos; hediondo y tan asqueroso, que no solamente huyen de poner en él los ojos los circundantes, más se tapan las narices para no sentir el mal olor que echa”⁵⁷. El *transi* fue un sermón convertido en imagen, como lo fueron otros temas macabros.

Por otro lado, hay que destacar también la importancia de los testamentos y las inscripciones funerarias como fuente escrita para el estudio de los simbolismos y complejidad formal del *transi*, puesto que permiten entenderlo en el contexto de los sentimientos atávicos que giran en torno a la muerte. Sirva de ejemplo el protocolo notarial del encargo de la tumba de Philibert de Châlons Arlay, en el que se pide al escultor Conrad Meit que haga el yacente “rígido como el retrato de un transi muerto ocho días”⁵⁸. El testamento es una fuente histórica de carácter primario que tiene por objeto dejar un último testimonio escrito con las voluntades y mandas que un vivo hace a sus familiares y albaceas, antes de abandonar el mundo material, indicando cuáles son sus deseos para después de muerto, pidiéndoles que los cumplan. Testar es una parte fundamental del rito de la buena muerte puesto que en este acto notarial se dejan establecidas las misas para remedio del alma del finado y, de un modo más o menos rígido, qué deben hacer los vivos con los bienes del muerto, cómo han de repartírselos o usarlos.

En no pocas ocasiones, se deja por escrito cómo debe ser la tumba, a veces un *transi*, y se pide a los vivos que concluyan los proyectos artísticos financiados que habían quedado inconclusos. De ese modo, se convierten en una última promoción artística *post mortem* y en la imagen final que proyecta el muerto ante sus familiares y ante la sociedad que lo conoció. En las inscripciones aparecen, con asiduidad, mensajes para que el espectador recuerde la proximidad de la muerte, por lo que muchas de las inscripciones son recordatorios de muerte: *memento mori*. Hay inscripciones con mensajes morales de filosofía estoica, que esconden una finalidad catequética de humildad cristiana. El recurrente mensaje presente en el “Encuentro de los tres vivos y los tres muertos” se convierte en un espacio común en el *transi*: “éramos lo que sois, lo que somos seréis”⁵⁹. Estos epigramas presentan ante quien los lee una preocupación por el destino del alma⁶⁰. En el caso concreto de los *transi* dobles, algunos epitafios cuestionan el mérito de la gloria mundana y la riqueza, mientras otros describen los horrores que esperan al cuerpo del hombre una vez encerrado en la tumba. Al final de la Edad Media, estos textos se cohesionaron de forma coherente con las imágenes para ser más explícitos, recreándose así en la visión repugnante del cadáver. Es decir, en las tumbas, la imagen colabora con la palabra para expresar un mismo y único mensaje⁶¹.

⁵⁶ HAINDL, Ana Luisa (2009): p. 131.

⁵⁷ SAN VICENTE FERRER (1956): p. 530.

⁵⁸ GAUTHIER, Jules (1898): p. 274.

⁵⁹ La advertencia que los muertos hacen a los vivos en el encuentro es un calco de la epigrafía latina que puede leerse en numerosas laudas del periodo imperial romano, asociando el epígrafe a la imagen de la Arcadia: *sum quod eris/ quod es olim fui/ hodie mihi eras tibi/ et in Arcadia ego*. En las puertas de muchos cementerios y osarios, junto a la representación de dos tibias y una calavera, puede leerse el epígrafe: “Detente, caminante y mira si no hay dolor como el nuestro. Yo fui como tú eres, tú serás como nosotros”. GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2011).

⁶⁰ COHEN, Kathleen (1973): p. 20.

⁶¹ BINSKI, Paul (2001): p. 113.

Las diversas fuentes escritas que llevamos descritas no son las únicas que explican la aparición, desarrollo y significado del *transi*. Hay que incluir también la literatura monástica que atendió, desde el siglo XII, a regodearse en las temáticas macabras donde el horror de la muerte es expresado con el objeto de evocar el rechazo al orgullo, la vanidad y a otros pecados. Ejemplo de ello son la *Meditatio de humana conditione* de Bernardo de Claraval (1091-1153), el *De Contemptu mundi* de Inocencio III (1161-1216) y el poema *A Disputacion betwyx þe Body and Wormes* del siglo XV. En estos textos se dan detalladas descripciones de la descomposición del cuerpo tras la inevitable muerte, del escaso valor de la belleza y del nulo poder de la vida para zafarse de la necesaria muerte en el mundo terreno⁶². En la literatura profana de los siglos XV y XVI, poetas como Eustache Deschamps, autor de la *Doble ley de la fragilidad humana* en 1383, Pierre Michault, Georges Chastellain, François Villon, autor de un poema *Testamento* en la década de 1460, Pierre de Ronsard, autor en 1552 de una serie de *Odas*, y numerosos escritos de autor anónimo, podrían ser considerados como ilustradores de la iconografía macabra⁶³.

Por último, Baltrusaitis afirma la posible influencia de la poesía budista que, a partir del siglo X y XI, puso por escrito los diferentes estados de descomposición de los cuerpos, y que, junto a la observación del natural, pudo ser una de las vías que permitieron el desarrollo de la iconografía de la materia en descomposición. Ejemplos interesantes de esta literatura búdica son el poema de los *Nueve estados de un cuerpo después de su muerte*, referidos a la poetisa Ono no Komachi, y los *Sermones medios* de Buda, acaso conocidos en occidente a través de las misiones evangelizadoras que los franciscanos tuvieron en el Extremo Oriente⁶⁴.

Otras fuentes

Entre las fuentes no escritas que influyeron en la aparición de la iconografía del *transi*, los historiadores de las mentalidades han incidido en el cambio en la sensibilidad religiosa y en los cambios de mentalidad frente a la visión de la muerte que se tenía en los siglos XII y XIII. Desde la segunda mitad del siglo XIV se produjo una revalorización consciente y firme de apego a la vida y los bienes materiales muy perceptible en la máxima hedonista, que acaba por ser un tópico literario, *carpe diem*. El mundo actual, tal y como afirma Umberto Eco en su *Historia de la fealdad*, ha construido una serie de prejuicios en torno a la contemplación de la muerte, que se han materializado en una tendencia pudorosa a su ocultación⁶⁵.

⁶² COHEN, Kathleen (1973): p. 24.

⁶³ ARIÈS, Philippe (2000): p. 135; CHASTELLAIN, Georges (1864); DESCHAMPS, Eustache (2003); MICHAULT, Pierre (1980); VILLON, François (1911) y (2001).

⁶⁴ Los estados de la descomposición son descritos en torno a un cementerio u osario, en el que se observan los cuerpos día tras día, siendo patente su degradación. Estas descripciones aparecen en el *Satipatthana Sutta* o *Discurso sobre la atención consciente*, *Majjhima Nikaya* 10 (MN 10). Traducido del pali al castellano por SOLÉ-LERIS, Amadeo y VÉLEZ DE CEA, Abraham (1999); BALTRUSAITIS, Jurgis (1983): pp. 240-241; INFANTES, Víctor (1997): p. 98.

⁶⁵ “Si el Santo esperaba la muerte con alegría, no podía decirse lo mismo de las grandes masas de pecadores; en este caso, no se trataba tanto de invitarles a aceptar serenamente el momento de la muerte como de recordarles la inminencia de ese paso, de modo que pudieran arrepentirse a tiempo. Por consiguiente, la predicación oral y las imágenes que aparecían en los lugares sagrados estaban destinadas no sólo a recordar

En cambio, en la Baja Edad Media, la muerte era una realidad asumida como algo cotidiano. La razón por la cual la imagen de la muerte y del muerto a través del *transi* no se hacen cotidianas en las artes figurativas hasta la segunda mitad del siglo XIV debemos buscarla en el tardío desarrollo del naturalismo. Las artes visuales solo alcanzaron el desarrollo técnico necesario para la captación realista del muerto, con dramatismo y repugnancia, a finales del siglo XV. Es por eso que la visión del cadáver en degradación apareció primero en la literatura y luego, tardíamente en el arte. Contribuyeron al expresionismo dramático la visión concreta de los cadáveres de los enfermos de peste negra durante el desarrollo de la pandemia de 1348 y de sus sucesivos rebrotes⁶⁶.

El estudio de los cadáveres diseccionados en las primitivas facultades de medicina y la influencia del ritual funerario, tanto de la preparación del cadáver (lavado y cubrición del cuerpo con un sudario), como de la exposición y velatorio, obligó a los creyentes a ver el cadáver en proceso de putrefacción, especialmente cuando se cavaba una fosa nueva y quedaban al descubierto los restos de los muertos enterrados en fosas anteriores. A veces, la exposición del cadáver durante días, dejaba a la luz y mostraba bien a las claras los efectos iniciales del proceso de putrefacción: hinchazón del vientre, hundimiento de pómulos... que luego son representados con verismo en la iconografía del *transi*.

Otra fuente interesante, a caballo entre lo documental y lo naturalista, son toda una serie de tratamientos hechos a los cuerpos, que favorecieron la visión del cadáver, tales como el traslado de los mismos y las actas notariales que atestiguaban la identidad del difunto transportado hasta el lugar donde había dispuesto su descanso y los embalsamamientos, entre otros procedimientos. Todo ello condujo a la representación objetiva y naturalista del cadáver en proceso de degradación. Como la muerte acontece sin previo aviso, muchas veces sobrevenía a los finados en viaje o fuera de su lugar de origen y lejos del lugar donde habían previsto su sepultura. Era habitual en la Baja Edad Media que los testamentos recogieran con cuidado el lugar exacto donde el individuo deseaba ser enterrado, normalmente su parroquia o la iglesia de una comunidad religiosa con la que el finado se sintiese especialmente vinculado. Es por eso que, una vez muerto, sus albaceas tenían la obligación de trasladar el cadáver a su lugar de reposo definitivo, y el traslado podía durar semanas. En la comitiva, si el finado pertenecía a los estamentos privilegiados, debía ir un notario que al comienzo y al final de la jornada abría la caja del ataúd para confirmar que estaban trasladando el cadáver concreto que había dejado dispuesta la *traslatio*, sacando acta de su identificación. Este ritual obligaba a quienes transportaban al difunto a contemplar la degradación de su cuerpo y los diferentes estadios de su deterioro, lo que facilitó que el yacente empezara a representarse en el estado de *transi* en proceso de degradación.

Magnífico testimonio de este proceder fue el traslado del cadáver de Felipe I el Hermoso, que murió el 25 de septiembre de 1506 y cuyo largo peregrinar comenzó en las

la inminencia e inevitabilidad de la muerte, sino también a cultivar el temor a las penas infernales. Que el tema de la danza macabra tuviera una especial presencia en los siglos medievales (aunque también más adelante) se debía a que, en los tiempos en que la vida era mucho más corta que la nuestra, las personas eran presa fácil de pestes y hambrunas y se vivía en estado de guerra casi permanente, la muerte aparecía como una presencia ineludible, mucho más que hoy en día, cuando, a base de vender modelos de juventud y belleza, nos esforzamos por olvidarla, ocultarla, relegarla a los cementerios, nombrarla sólo mediante perífrasis, o bien exorcizarla, reduciéndola a simple elemento de espectáculo, gracias al cual nos olvidamos de nuestra propia muerte, para divertirnos en la ajena”. ECO, Umberto (2011): p. 62.

⁶⁶ BENEDICTOW, Ole J. (2011).

navidades de ese mismo año y terminó en 1525 cuando Carlos V lo mandó llevar a Granada, todo ello en paralelo al hundimiento de la reina Juana, su esposa, en las tinieblas de la locura⁶⁷. Otro caso famoso fue el traslado del cadáver de la emperatriz Isabel de Portugal, la esposa de Carlos V, muerta en 1539, custodiada por san Francisco de Borja, que habiendo estado enamorado de ella, al contemplar la degradación de su cuerpo, tomó la decisión de abandonar la vida en el siglo, con su famosa frase “no he de servir a ningún señor que se pueda morir”. Fue así como profesó como jesuita, lo que explica su representación vestido de religioso, llevando una calavera coronada en la mano, por ser la contemplación de un cadáver en degradación el verdadero motor de su conversión. No obstante, Carlos V lo nombró virrey de Cataluña y lo fue desde 1539 a 1543 y solo después de la muerte de su esposa en 1546 pudo san Francisco de Borja ingresar en la Compañía⁶⁸.

Extensión geográfica y cronológica

El *transi* se documenta en la segunda mitad del siglo XIV y a lo largo de los siglos XV y XVI en la geografía de los reinos cristianos católicos de la Europa Occidental, siendo más abundante en los reinos atlánticos (Islas Británicas, Francia, Alemania y Países Bajos) y menos numeroso, hasta ser excepcional, en Suiza y en el Mediterráneo. La explicación de la aparición de estas obras en unas zonas más que en otras está en relación con la costumbre funeraria de la exposición pública de los cuerpos sobre el ataúd, envueltos en un sudario pero con el rostro descubierto, para ser velados antes de meterlos en la caja y sepultarlos. A partir del siglo XIII, en el Norte de Europa se hizo habitual velar el cadáver al menos veinticuatro horas para confirmar la defunción. Este cambio de rito supuso la recuperación de costumbre de tomar máscara mortuoria de cera a partir del cadáver, idea y técnica presente ya en la ritualidad funeraria clásica romana⁶⁹. Pronto se hicieron habituales los simulacros de madera, que buscaban representar de una forma realista y vívida al difunto durante las ceremonias finales de la misa de cuerpo presente. Todo ello dio lugar al nacimiento de las primeras efigies realistas y permanentes del muerto en las tumbas monumentales⁷⁰. La aparición de estos rituales ayuda a explicar que en aquellas zonas en las que no se mostraba el rostro del fallecido haya una mayor proliferación de *transi tomb* por ser sustituidos por simulacros y viceversa. Esta hipótesis explicaría el escaso número de ejemplos en España, Italia y Sur de Francia.

No obstante, en el claustro de la catedral de León se conserva el sepulcro del doctor Juan Martínez Grajal, identificado como un *transi doble* de filiación flamenca de hacia 1447 [fig. 18], compuesto por una lápida sostenida por un ángel, situada en el interior de un arco soportado por dos ménsulas con sendos relieves en los que se enfrenta a Grajal vivo, vestido de canónigo y con el birrete de doctor en Derecho, frente a su *transi* en forma de esqueleto

⁶⁷ RUBIO MARCOS, Elías (2003); ZALAMA, Miguel Ángel (2006).

⁶⁸ GARCÍA HERNÁN, Enrique (1999); BARRIOS PINTADO, Feliciano (coord.) (2010).

⁶⁹ Uno de los casos más emblemáticos de máscara de cera tomada en la Baja Edad Media es la efigie de la reina Isabel de Aragón, que murió de las heridas sufridas en Cosenza (Calabria) al caer de su caballo cuando regresaba de la VIII cruzada, razón que explica que en su máscara funeraria presentara las mejillas con puntos de sutura. Isabel de Aragón era una de las hijas de Jaime I el Conquistador. Contrajo matrimonio con Felipe III, rey de Francia y fue madre de Felipe IV. Fue enterrada en Saint-Denis en 1271, si bien su tumba no es un *transi*. Su yacente está tan deteriorado que no es posible saber si el retrato es real, pero consta la existencia de la máscara de cera. ARIÈS, Philippe (2000): pp. 138-139.

⁷⁰ BINSKI, Paul (2001): p. 140.

con sudario⁷¹. Como tema funerario, el *transi* pervivió en algunos países que abrazaron el protestantismo en el siglo XVI, conociendo cierta vitalidad en Inglaterra. En los países católicos, hasta bien entrado el siglo XVIII, en áreas rurales y en momentos de crisis demográficas, pandemias y pestes, la iconografía del *transi* revive y conoce cierta fortuna.

Soportes y técnicas

El soporte más frecuente del *transi* es la escultura en piedra, normalmente mármol, caliza, arenisca o alabastro, en las técnicas del bulto redondo, alto relieve, bajo relieve y relieve lineal e inciso sobre las laudas sepulcrales de bronce. No obstante, algunos *transi* fueron realizados en pintura, bien en libros miniados, bien en pintura mural. En la Cantiga 67 del *Códice Rico* de las *Cantigas de Santa María* de la Biblioteca del Escorial (fol. 100r), se narra un milagro en el que un demonio posee un cadáver y lo reanima con el objeto de que ese muerto parezca que vuelve a la vida y en estado de degradación asuste a los vivos. El cadáver poseído se transforma en un *transi* dinámico hasta que un obispo lo exorciza y recupera su estado inerte⁷². Otras miniaturas singulares son las que ilustran el breviario Ms. 2 de la Bibliothèque Municipale de Châteauroux, de hacia 1414, y el poema inglés *A Disputacion betwyx þe Body and Wormes* (*Disputa entre los cuerpos y los gusanos*)⁷³, recogido en el manuscrito Add. 37049, cuyas miniaturas y texto se datan hacia 1460, de la biblioteca del Museo Británico [fig. 19]. En pintura mural hay que citar los *transi* representados en la *Danza Macabra* y, entre ellos, el que existía en el convento de los Celestinos de Aviñón que, según la tradición, fue pintado por el rey René y que desapareció durante la Revolución Francesa, así como la pintura mural de la sala capitular del claustro de los franciscanos de Morella. También existen algunas pinturas hechas sobre tabla, como el del Díptico Carrand de Florencia, de hacia 1391 y, en vidrieras, a partir de principios del siglo XVI como las que se hicieron en 1538 para la capilla de San Vicente de la catedral de Rouen⁷⁴.

El *transi* también aparece en las xilografías y en obras impresas de fines del siglo XV como son las ya citadas de Guyot Marchand, copiando las composiciones de las pinturas del Cementerio de los Inocentes de París, cabeza de serie de no pocas *Danzas Macabras* –detalle que ayuda a justificar la pervivencia del tema en el Renacimiento–. También tuvieron bastante importancia las xilografías de Pierre le Rouge para Antoine Verard, de 1491-1492, donde el *transi* aparece asociado a la *Danza macabra* y al *Encuentro de los tres vivos y los tres muertos*⁷⁵. Por último, hay algunos casos puntuales de *transi* bordados sobre tela en vestimentas litúrgicas de los siglos XV y XVI o en tejidos relacionados con los efímeros adornos que se ponían en las capillas durante las exequias y otros rituales funerarios, siendo ejemplo interesante el *transi*, comido de gusanos, bordado en un palio de terciopelo negro de la catedral de Evreux, que puede identificarse como el cuerpo de Adán bajo la Cruz⁷⁶.

⁷¹ FRANCO MATA, María Ángela (1998): pp. 481-482; ESPAÑOL BERTRAN, Francesca (1992): pp. 6 y 14; RODRÍGUEZ PEINADO, Laura (2011): pp. 362-363; CHICO PICAZA, María Victoria (2012-2013): pp. 172-173.

⁷² GARCÍA CUADRADO, Amparo (1993).

⁷³ Se trata de la graña inglesa original, tomada de RYTTING, Jenny Rebecca (2000).

⁷⁴ MÂLE, Émile (1995): p. 432.

⁷⁵ GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2011) y (2014).

⁷⁶ GUIART, Jules (1913): p. 18.

Precedentes, transformaciones y proyección

Los precedentes más antiguos para el *transi* se encuentran en el Budismo y en los testimonios hedonistas de la cultura clásica helenística y romana. Según Huizinga, la idea de representar el cuerpo en estado de putrefacción pertenece a una sensibilidad religiosa severa, acorde con el cristianismo ascético, y guarda un extraordinario parecido con las concepciones búdicas⁷⁷.

Como es bien sabido, la ciudad de Pekín, en el siglo XIII, conquistada por Ghengis Khan y transformada en su corte, recibió el nombre de Khanbaliq. Entre 1264 y 1376 se convirtió en un importante centro lamaico, especialmente en los años en que vivió rdo-rje-dpal (Yungton Dorje Pel), monje encargado de inspeccionar los ritos⁷⁸. En aquel tiempo la ciudad se convirtió también en un importante centro para la espiritualidad franciscana, con obispado y misioneros acreditados de la talla de Guillermo de Rubrouk, Odorico de Pordenone, Juan de Carpine, etc.⁷⁹. De este modo, los Hermanos Menores pudieron conocer las escenificaciones teatrales, a la manera del teatro de los misterios, que hacían los budistas, e importar a Europa el gusto por los temas macabros⁸⁰. En relación con esto hay que citar la existencia de una iconografía que presenta a Buda ascético demacrado y huesudo por la abstinencia y el rigor alimentario, para indicar con ello su renuncia al mundo. El modo de marcar las osamentas lo asemeja a las momias ajamonadas de los *transi* europeos, tal y como evidencian las pinturas al fresco de la Basílica Inferior de Asís de hacia 1325, en las que está representado San Francisco con los estigmas ante un *transi* coronado, con girones de ropa, dentro de su ataúd vertical [fig. 20].

Por otro lado, el *transi* y los temas macabros medievales, parecen derivar de algunos temas concretos del arte helenístico y romano, como lámparas sepulcrales griegas y romanas; donde las figuras de los muertos en forma de esqueleto se representan entendidas según el espíritu epicúreo, esto es, como una incitación a los goces del cuerpo y lo sensual, en un planteamiento filosófico radicalmente opuesto al pensamiento cristiano. Estas iconografías debieron ser conocidas a través de la glíptica, la joyería (como el tesoro de Boscoreale), las marionetas articuladas usadas en el contexto del banquete y el mosaico de triclinios y casas de comida.

⁷⁷ HUIZINGA, Johan (1994): p. 217.

⁷⁸ Yungton Dorje Pel fue un monje Budista, denominado por algunos historiadores *el brujo*, por usar alguna clase de poderes del *Yamāntaka*, manifestación iracunda del *Mañjuśrī*, un arte esotérica de la sabiduría trascendente, de la que era practicante, para vengar el homicidio de su maestro Zurton Jampa Sengge y destruir la familia de su asesino. HAW, Stephen G. (2006).

⁷⁹ POPEANGA CHELARU, Eugenia (1992).

⁸⁰ Guillermo de Rubrouck y Odorico de Pordenone, cuando evocan a los tibetanos, les presentan bajo una luz macabra en la que realizan copas con los cráneos de sus padres para beber en ellas las libaciones de los ritos religiosos. Una visión que se refuerza con las leyendas donde esos cráneos se usan para beber sangre. Por si fuese poco, cabe destacar tres elementos más: por un lado, un ritual en el que se representaba una danza macabra, con actores vestidos con ropas negras pintadas con esqueletos y máscaras en forma de cráneo, que se han conservado hasta hace poco en el templo lamaico de Pekín, y que generalmente se admite que fue inaugurado por Padmasambhava en el siglo VIII, en la ceremonia de consagración del monasterio de Samyas, construido por el monje-brujo de Udyāna; así como en el *Vetālapancavimsati* donde se cuenta que aparece en los *Vetālas* que reviven o hacen levantar a los difuntos, quienes todavía revestidos de su carne, bailan una danza macabra. La mitología búdica incluye gran número de cadáveres vivientes correspondientes a los demonios que son seguidores de Pāpiyān, revestidos con los signos iconográficos de la muerte. BALTRUSAITIS, Jurgis (1983): p. 249; PADMASAMBHAVA (1999).

En Occidente, los ejemplos más antiguos de este tipo de representaciones son los esqueletos filosóficos, presentes en lápidas griegas y pavimentos musivos romanos del siglo I d.C., como la calavera sonriente, acompañada de complejos símbolos filosóficos epicúreos, encontrada en el solado de una tienda en Pompeya, o el mosaico que presenta un esqueleto recostado con el lema socrático, *conocerse a uno mismo*, procedente de las excavaciones del convento de San Gregorio en la vía Apia, hoy en el Museo Nacional de Arte Romano de Roma. Estas representaciones de la Antigüedad clásica podrían tomarse como los precedentes más antiguos en el territorio europeo de estas iconografías retomadas y ampliamente desarrolladas en la Baja Edad Media.

Dentro de la tradición cristiana existen otros temas iconográficos que han podido servir de modelo al *transi*, ya que en sus representaciones aparece un cadáver individualizado y no representado como la propia Muerte. La mayoría de estos temas proceden de la tradición germana, pues proviene de una costumbre que “entre los celtas y los germanos está bien documentada, el rito de acostarse sobre túmulos funerarios para tener una revelación, es decir, la práctica de la incubación, o bien, recibir un don”⁸¹. La *incubatio* está bien documentada en el culto a Asclepio y, como consecuencia de aquel, en el de los santos sanadores, particularmente en la devoción a los Santos Cosme y Damián⁸². Esta ceremonia de iniciación aparece en el mundo cristiano con los santos que visitan la tumba de Alejandro Magno como san Juan Crisóstomo o san Sisoos el Grande, que perciben a través de una revelación la vanagloria del mundo, o el de san Macario de Alejandría, a quien se asocia con la iconografía del *Encuentro de los tres vivos y los tres muertos*, a quien los paganos sobre los que duerme le revelan las torturas que reciben los réprobos en el infierno. Tanto san Juan Crisóstomo, como san Sisoos y san Macario son representados juntando la cabeza a la calavera que le hace la revelación de su estado en el más allá, en una suerte de *transi doble* presente ya en la pintura bizantina de iconos de los siglos X y XI⁸³. En todo caso, son la representación de un vivo frente a un muerto, una visión especular y en diálogo clave en las representaciones desdobladas del mundo occidental que contraponen al vivo frente al muerto, particularmente para el *transi*.

La representación del esqueleto de Adán en el Gólgota puede ser entendida como uno de los precedentes para el *transi*, pues en ocasiones no solo aparece la calavera, sino el cuerpo entero de Adán, tal como se ha señalado al tratar la iconografía del *transi simple*. La relación entre las iconografías de Adán, la Crucifixión, el Gólgota y el *transi* es muy clara en la Trinidad de Masaccio, uno de los frescos más valiosos del Renacimiento, en la iglesia de Santa Maria Novella de Florencia, pintado entre 1425 y 1428 [fig. 21]. La crítica, de una manera unánime, ha subrayado el valor de este fresco en relación con la iconografía de la Santísima Trinidad, integrada en un sistema arquitectónico en perspectiva, en el que confluyen las ideas sobre la cuadratura espacial de Filippo Brunelleschi y las concepciones artísticas del arte romano, presentes en el marco arquitectónico en forma de arco de triunfo y en la bóveda de cañón con casetones. La iconografía se enriqueció con la imagen de san Juan, la Virgen y dos donantes arrodillados que se han identificado como miembros de la familia Lenzi, acaso Berto di Bartolomeo y su esposa Sandra. Pocas veces se indica que la base de la composición simula ser un altar de mármol bajo el cual hay un *transi* esqueleto yacente, representado como si fuera un mártir dentro de la *confessio*, figurado con el mismo punto de vista que

⁸¹ LECOUEUX, Claude (1999): p. 88.

⁸² GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2007); RÉAU, Louis (1997-1998a): pp. 339-342.

⁸³ RÉAU, Louis (1997-1998b): p. 289.

se tiene desde una *fenestella confessionis*, acompañado de un epígrafe en lengua vernácula que reza: *oi fu gia quel che voi sete: e quel chi son voi ancor sarete*, la misma máxima que los muertos anuncian a los vivos en el encuentro (“fui lo que tu eres y lo que yo soy tú serás”)⁸⁴. En esta misma línea debe estudiarse el cuadro que, pintado sobre lámina de cobre por Michele Parrasio entre 1572 y 1575, se guarda en el Museo del Prado y representa a San Pío V orante ante un Cristo yacente que tiene bajo él un esqueleto acompañado de la inscripción: *qui mortem nostram moriendo destruxit*⁸⁵.

Sin embargo, el precedente del *transi* más cercano en el tiempo es la iconografía del *Encuentro de los tres vivos y los tres muertos*, un tema iconográfico que influyó poderosamente en otras representaciones por muy diversos motivos. El *Encuentro de los tres vivos y los tres muertos* es un cuento moralizante cuyo argumento calca, con variantes, uno de los cuatro encuentros del príncipe Sidartha Gautama antes de ser Buda, el tercero de ellos, que se produjo con un muerto. En principio, el *Encuentro de los tres vivos y los tres muertos* triplica a los protagonistas del encuentro para que sea más dramático y efectista, bien haciendo que cada vivo se corresponda con un estamento, bien convirtiendo a los tres vivos en príncipes.

En ambos casos, la imagen del muerto, inerte o activo, en proceso de degradación, proporcionó modelos iconográficos concretos para la imagen del *transi*. En realidad, el *Encuentro de los tres vivos y los tres muertos* es un triple *transi* doble de modelo especular. Este mismo principio estético especular también está presente en la *Danza Macabra*, donde los muertos danzarines hasta la hiperactividad sacan a bailar a unos vivos que se quedan petrificados, jugando con la ironía de ver el baile y la felicidad como algo efímero y transitorio⁸⁶. Son, por tanto, visiones dobles y especulares de las mismas figuras que aparecen vivas y muertas al mismo tiempo, contraponiéndose mutuamente. Al contemplar la crudeza de estas imágenes el vivo toma conciencia de las consecuencias de su propia muerte y de su propia vanidad y sus pecados⁸⁷.

Hay que señalar un último precedente tipológico que favoreció la aparición del *transi* doble. Desde el siglo XIII, el monumento funerario está dividido en dos registros: un friso marcado por la estructura de uno de los frentes del sarcófago y un yacente en la tapa, y eso facilitó la captación del sepulcro con el mismo personaje duplicado. No es difícil pensar que el yacente idealizado esconde dentro del sarcófago un *transi* real en proceso de degradación. La imagen no hizo sino materializar, en forma de relieve o pintura, el contraste del cuerpo idealizado y el cadáver realista, relacionándolo con la humildad y con la intercesión de un santo. Son muy abundantes las tumbas con la imagen desdoblada del difunto que obedecen a la necesidad de resaltar dos aspectos concretos de sus vidas: por ejemplo, un mismo individuo podía ser militar y religioso y, al encargar su sepulcro, podía disponer ser representado yacente y desdoblado con hábito religioso y armadura, como sucede en la tumba de Alfonso II de Aragón en el panteón real de Poblet.

Otras veces, el individuo había sido monje profeso y alcanzado las más altas prelaturas y mandaba que se lo representase en la parte superior de la tumba como obispo y en la inferior como monje profeso. Ejemplo de este préstamo visual es la tumba de Jean de Montmirail en Longpont, hacia 1220-1230, caballero representado como soldado en el

⁸⁴ ARGAN, Giulio Carlo (1987); HILLS, Paul (1995).

⁸⁵ FALOMIR FAUS, Miguel (1999): p. 244.

⁸⁶ GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2011) y (2014).

⁸⁷ BINSKI, Paul (2001): p. 134.

registro superior y con el hábito franciscano de hermano de la Orden tercera en el inferior⁸⁸. Otro ejemplo de desdoblamiento del muerto es la tumba de Arnaud Amalric, en Cîteaux, muerto en 1225, representado con la vestimenta episcopal y con hábito monástico⁸⁹. En la tumba de Edmund Crouchback, Earl de Lancaster, muerto en 1296 y enterrado en la abadía de Westminster, aparece el finado como yacente sobre su sepulcro, y al mismo tiempo montado caballo en la parte superior, dentro de un trifolio; “es un nuevo trato en la representación de la persona, un trato múltiple de sí mismo”⁹⁰, que andado el tiempo explica la aparición del *transi* desdoblado a la persona en la indigencia de la degradación corporal.

En cuanto a las transformaciones que ha sufrido el *transi* a lo largo del tiempo, hay que señalar que la mayoría son consecuencia de los ideales de belleza del Renacimiento, época en la que se prestó mayor atención al estudio de la anatomía y ello se tradujo en captar las anatomías, tendiendo hacia un naturalismo que se corresponde con una cada vez más veraz concepción naturalista de los cuerpos. En Italia, durante el siglo XVI fue cuando aparecieron las nuevas formas de representar los cuerpos muertos, especialmente la representación del cuerpo unas horas después de la muerte, manteniendo todavía la belleza como el último rasgo de la pasada y efímera vida. Lo sorprendente es que esas nuevas formas de representar el cadáver no suplantaron a las antiguas, expresionistas y bajomedievales, sino que coexistieron como bien demuestra el ya comentado *transi* de la Trinidad de Masaccio. Por otro lado, aparecieron en el siglo XVI nuevos atributos, como es la representación de los puntos de sutura posteriores a las tareas de embalsamamiento de los cadáveres tal y como aparecen en el *transi* de Luis XII y Ana de Bretaña, ejecutado entre 1517 y 1531 en la abadía de Saint Denis.

Por último, debe analizarse la proyección del *transi* como modelo iconográfico. El *transi* y los temas que derivan de él, están relacionados entre sí porque todos tienen por objeto la representación de los cuerpos muertos, bien individualmente, bien enfrentados a los vivos. Algunas iconografías propias de la Edad Moderna surgieron del *transi* a partir del siglo XVI y mantuvieron su vigor creativo hasta el siglo XVIII, en especial la *vanitas* y las imágenes que enfrentan al vivo y al muerto en cuentas de rosario y joyas pinjantes de collar o de arracada. La *vanitas* es la representación simbólica de la fugacidad e inutilidad de los placeres del mundo frente a la certeza de la muerte. Generalmente se recurre a la representación de un bodegón con flores marchitas, calaveras, relojes de arena o de cuerda parados, y todo un universo de objetos que intentan evocar la caducidad del mundo.

La *vanitas*, unida al complejo universo de los jeroglíficos, alcanzó su apogeo como tema iconográfico en el siglo XVII, siendo magnífico ejemplo de ello *El sueño del Caballero* de Antonio Pereda hoy en la Academia de Bellas Artes de San Fernando y las *vanitas* pintadas para el Hospital de Sevilla por Valdés Leal. Sorprende en la Edad Moderna la irrupción del *transi* y de los temas macabros en el mundo de la joyería, el adorno personal y las cuentas de los rosarios, cuya producción comenzó a desarrollarse a partir del siglo XVI. En esos casos, son un recordatorio de la muerte al igual que el *transi*, y en ocasiones una imagen especular del vivo. En particular, es habitual que una pieza del rosario se divida en dos partes, enfrentando al vivo con el muerto, o bien, de manera especular, como una representación doble en la que a un lado aparece la imagen del vivo y tras ella la del muerto, a través de un esqueleto del que puede surgir fauna mortuoria.

⁸⁸ LAMBEL, Conde de (1862).

⁸⁹ MÂLE, Émile (1995): p. 433.

⁹⁰ BINSKI, Paul (2001): p. 110; LLOYD, Simon (2004).

Otras veces es un díptico con un mismo individuo, que se divide por la mitad para representar la vida y la muerte en una misma figura, tal como sucede en una estampa de Emmanuel Büchel impresa en 1768.

Prefiguras y temas afines

Las representaciones del *transi* no tienen prefiguraciones al no pertenecer al corpus del Antiguo y Nuevo Testamento, pero sí presenta algunos temas afines. La mayoría ya han sido nombrados al hablar de los precedentes de la iconografía del *transi*. Sin embargo, hay otras temáticas que deben ser citadas. La representación del *transi* simple presenta un tema relativamente afín en la Resurrección de Lázaro, puesto que son varios los casos en los que Lázaro aparece fajado y saliendo del sepulcro como un *transi* que vuelve a la vida, incluso con gusanos, cuando ya se había iniciado el proceso de descomposición de la carne. Es por ello que Lázaro aparece amoratado o con un tono grisáceo y con los testigos de la escena tapándose la nariz debido al mal olor de la carne pútrida. También deben considerarse temas afines las representaciones del Triunfo de la Muerte, el esqueleto de Adán en el Gólgota, y otras representaciones de cadáveres dentro de ciclos iconográficos que tienen que ver con santos penitentes (en tal caso presenta al santo que renuncia al mundo y puede mirar a la muerte con entereza), como María Magdalena, y con acciones y momentos de los ritos funerarios, como el momento del entierro, el velatorio, etc.

En cuanto a las representaciones del *transi* doble, además de los santos que visitan tumbas y del *Encuentro de los tres vivos y los tres muertos*, hay que añadir las *Danzas Macabras* y otras representaciones dúplices en las que se confronta la imagen del vivo con la del muerto, o en las que ambas forman parte del mismo cuerpo. Este es el caso de las representaciones de la Mujer y del Hombre o Príncipe del Mundo, conocidos como *Frau Welt* y *The Tempter*, figuras que en su parte frontal presentan formas idealizadas y bellas, frente a la descomposición que a sus espaldas se está produciendo, dejando a la vista el esqueleto y gran cantidad de ranas, serpientes y demás fauna repugnante, expresando con todo ello la vanidad del mundo. De ello son ejemplos muy interesantes la Mujer del Mundo de la catedral de Worms de hacia 1300, y los Hombres del Mundo de la catedral de Estrasburgo, de entre 1280 y 1285, y de la catedral de Nürnberg, de hacia 1310⁹¹.

En esta misma representación doble cabría citar el tema *Et in Arcadia ego*, en el que las miradas de las figuras del vivo y del muerto se encuentran; así como otras representaciones en las que un hombre corteja a una figura cadavérica, generando la iconografía del beso de la muerte. Tan singular como excepcionales son las puertas de contraventana de una casa de la calle segoviana Muerte y vida, donde aparece representada la Muerte frente a una joven, hoy en el Museo de Segovia.

Selección de obras

- *Transi* de Adán. *Beato de Gerona*, Tábara (Zamora, España), 975. Catedral de Gerona, nº inv. 7 (11), fol. 16v.
- San Francisco estigmatizado ante un *transi* coronado, fresco del siglo XIV. Basílica inferior de Asís (Italia).

⁹¹ COHEN, Kathleen (1973): p. 81.

- *Transi* del caballero François I de Montferrand-La Sarraz, c. 1363-1400. Capilla de san Antonio del castillo de La Sarraz (Suiza).
- Tumba del cardenal Jean Lagrange, procedente de la iglesia de San Marcial de Aviñón (Francia), 1388-1402. Aviñón, Musée du Petit Palais.
- *Transi* del médico Guillaume de Harcigny, c. 1393, procedente de la iglesia conventual de los franciscanos de París. Musée de Laon.
- *Transi* del poema *Ad mortem festinamus. Llibre Vermell*, c. 1400. Biblioteca del Monasterio de Montserrat, Ms. 1, fol. 27r.
- Lápida del escribano y alquimista Nicolas Flamel, 1418, cementerio de Saint-Jacques-de-la-Boucherie de París (Francia). París, Musée de Cluny.
- Tumba de Robert Touse, c. 1422. Catedral de Rouen (Francia).
- *Transi* doble del arzobispo Henry Chichele, 1424-1426. Catedral de Canterbury (Inglaterra).
- Masaccio, *La Trinidad*, 1425-1428. Florencia (Italia), iglesia de Santa Maria Novella.
- Danza macabra de la sala capitular del convento de San Francisco de Morella (Castellón, España), c. 1427-1442.
- *Transi y commendatio animae. Grandes Horas de Rohan*, París o Angers (Francia), c. 1430-1435. París, BnF, Ms. Lat. 9471, fol. 159r.
- *Transi* doble de John FitzAlan, conde de Arundel, 1435. Capilla del castillo de Arundel (West Sussex, Inglaterra).
- Sepulcro del doctor Juan Martínez Grajal, c. 1447, claustro de la catedral de León (España).
- Relieve de la tumba de Beaulieu House, c. 1450. Cementerio de Drogheda (Irlanda).
- *Transi* doble del obispo Thomas Becketon, c. 1450. Catedral de Wells (Inglaterra), capilla Becketon.
- El alma saliendo por la boca en el momento de la muerte. *Ars Moriendi*, xilografía alemana, segunda mitad del siglo XV.
- *Transi* de la tumba de una reina. Miscelánea cartuja, Inglaterra, c. 1460-1500. Londres, BL, Ms. Add. 37049, fol. 32v.
- Tumba del canónigo Étienne Yver, 1468, catedral de Notre Dame de París (Francia), primitiva capilla de san Nicolás, actual capilla de Santa Clotilde.
- Monumento fúnebre de Thomas Beresford y Agnes Hassall, c. 1473. Fenny Bentley (Derbyshire, Inglaterra), iglesia de San Edmundo.
- El lector ante el *transi* del rey. *Danse Macabre*, xilografía publicada por Guyot Marchand en París, 1485. París, BnF, Ms. Res Ye 189, fol. b iiiiv.
- Lauda del profesor de Oxford Ralph Hamsterley, c. 1518. Oddington (Oxfordshire, Inglaterra), iglesia de San Andrés.

- Ligier Richier, Mausoleo con *transi* vertical de René de Châlon, Príncipe de Orange, 1544. Bar-le-Duc (Francia), iglesia de San Pedro.
- Emmanuel Büchel, *Transi*, estampa impresa en 1768. Biblioteca de Nürnberg.

Bibliografía

AGUIRRE CASTRO, Mercedes; DELGADO LINACERO, Cristina; GONZÁLEZ-RIVAS, Ana (eds.) (2014): *Fantasma, aparecidos y muertos sin descanso*. Abada Editores, Madrid.

ALEXANDRE-BIDON, Danièle (1998): *La mort au Moyen Âge: XIII^e-XV^e siècle*. Hachette, París.

ANÓNIMO-PSEUDOARISTÓTELES (2000): *El Fisiólogo. Bestiario Medieval*. Obelisco, Barcelona.

ARGAN, Giulio Carlo (1987): *Renacimiento y Barroco. I. De Giotto a Leonardo da Vinci*. Akal, Madrid.

ARIÈS, Philippe (1983): *Images de l'homme devant la mort*. Seuil, París.

ARIÈS, Philippe (2000): *Historia de la muerte en Occidente: desde la Edad Media hasta nuestros días*. Quaderns Crema, Barcelona.

AURELL, Jaume; PAVÓN, Julia (eds.) (2002): *Ante la muerte: actitudes, espacios y formas en la España medieval*. Ediciones Universidad de Navarra, Pamplona.

AZPEITIA MARTÍN, María (2008): *Historiografía de la historia de la muerte*. Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca.

BALTRUSAITIS, Jurgis (1983): *La Edad Media Fantástica: Antigüedades y exotismos en el arte gótico*. Cátedra, Madrid.

BARON, Françoise (2003): "Le médecin, le prince, les prélats et la mort: L'apparition du transi dans la sculpture française du Moyen Âge", *Cahiers archéologiques*, 51, pp. 125-158.

BARRIOS PINTADO, Feliciano (coord.) (2010): *Francisco de Borja, santo y duque: (1510-2010)*. Fundación Cultural de la Nobleza Española, Madrid.

BENEDICTOW, Ole J. (2011): *La Peste Negra (1346-1353)*. Akal, Madrid.

BINSKI, Paul (2001): *Medieval Death: Ritual and Representation*. British Museum Press, Londres.

BOSSCHE, Benoit van der (2006): *La Cathédrale de Strasbourg: sculpture des portails occidentaux*. Picard, París.

BOURDIEU, Catherine; CHONÉ, Paulette (1998): *Ligier Richier: sculpteur lorrain*. Citédis, París.

BUENO DOMÍNGUEZ, María Luisa (2001): *Espacios de vida y muerte en la Edad Media*. Semuret, Zamora.

CASTELBÓN FERNÁNDEZ, Eva María (1995): “La muerte vivida”, *Indagación*, nº 1, pp. 161-180. Disponible en línea:

http://dspace.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/9507/muerte_castelbon_IND_1995.pdf?sequence=3&isAllowed=y

CHARBONNEAU-LASSAY, Louis (1997): *Bestiario de Cristo: el simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*. José J. Olañeta, Palma de Mallorca.

CHASTELLAIN, Georges (1864): *Œuvres III*, edición de Baron Kervyn de Lettenhove. F. Heussner – Academia Real de Ciencias, Letras y Bellas Artes de Bélgica, Bruselas.

CHICO PICAZA, María Victoria (2012-2013): “Composición, estilo y texto en la miniatura del Códice Rico de C.S.M”, *Alcanate. Revista de estudios alfonsíes*, nº 8, pp. 161-189. Disponible en línea: http://institucional.us.es/revistas/alcanate/8/art_6.pdf

CLARAMUNT RODRÍGUEZ, Salvador (1988): “La danza macabra como exponente de la iconografía de la muerte en la Baja Edad Media”. En: NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel; PORTELA SILVA, Ermelindo (coords.): *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media*. Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, pp. 93-98.

COHEN, Kathleen (1973): *Metamorphosis of a Death Symbol: The Transi Tomb in the Late Middle Ages and the Renaissance*. University of California Press, Berkeley – Londres.

COLLINS, Hugh E.L. (2000): *The Order of the Garter, 1348-1461: Chivalry and Politics in late Medieval England*. Clarendon Press, Oxford.

CURRY, Anne (2004): “Fitzalan, John (VI), seventh earl of Arundel (1408–1435)”. En: *Oxford Dictionary of National Biography*. Oxford University Press, Oxford.

DANIELL, Christopher (1997): *Death and Burial in Medieval England: 1066-1550*. Routledge, Londres.

DELUMEAU, Jean (1983): *Le Péché et la Peur. La culpabilisation en Occident, XIII^e-XVIII^e siècles*. Fayard, París.

DESCHAMPS, Eustache (2003): *Selected Poems*, edición de Ian Laurie y Deborah Sinnreich-Levi. Routledge, Nueva York.

DUARTE GARCÍA, Ignacio (2003): “Representaciones de la muerte en la Edad Media y en el Renacimiento”, *Ars Medica*, vol. 6, nº 8. pp. 159-174. Disponible en línea: <http://escuela.med.puc.cl/publ/arsmedica/arsmedica8/art11.html>

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

ESPAÑOL BERTRAN, Francesca (1992): *La imagen de lo macabro en el gótico hispano*. Historia 16, Madrid.

FALOMIR FAUS, Miguel (1999): *Pintura italiana del Renacimiento*. Museo Nacional del Prado, Madrid.

FRANCO MATA, María Ángela (1998): *Escultura gótica en León y su provincia (1230-1530)*. Diputación de León, Instituto Leonés de Cultura, León.

FRANCO MATA, María Ángela (2002): “Encuentro de los tres vivos y los tres muertos y las danzas de la muerte bajomedievales en España”, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, t. XX, nº 1-2, pp. 173-214.

GARCÍA CUADRADO, Amparo (1993): *Las Cantigas: el Códice de Florencia*. Editum, Murcia.

GARCÍA HERNÁN, Enrique (1999): *Francisco de Borja. Grande de España*. Institució Alfons el Magnànim, Valencia.

GARDNER, Julian (1992): *The Tomb and the Tiara. Curial Tomb Sculpture in Rome and Avignon in the Later Middle Ages*. Clarendon Press, Oxford.

GAUTHIER, Jules (1898): “Conrad Meyt et les sculpteurs de Brou en Franche-Comté”, *Reunion des Sociétés des Beaux-Arts des Départements*, sesión XXII, pp. 250-282.

GIGLIUCCI, Roberto (1994): *Lo spettacolo della morte: estetica e ideologia del macabro nella letteratura medievale*. De Rubeis, Anzio.

GÓMEZ BÁRCENA, María Jesús (1988): “La liturgia de los funerales y su repercusión en la escultura gótica”. En: NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel; PORTELA SILVA, Ermelindo (coords.): *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media*. Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, pp. 31-50.

GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2002): “Tradición clásica en la serpiente del Medievo”, *Revista de Arqueología*, nº 260, pp. 46-53.

GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2007): “En torno a la iconografía de la serpiente de Asclepio: símbolo sanador de cuerpos y almas”. *AKROS. La revista del Museo de Melilla*, nº 6, pp. 55-72. Disponible en línea:

www.melilla.es/melillaportal/RecursosWeb/DOCUMENTOS/1/1_1108_1.pdf

GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2011): “El encuentro de los tres vivos y de los tres muertos”, *Revista digital de iconografía medieval*, vol. III, nº 6, pp. 51-82.

GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2014): “La danza macabra”, *Revista digital de iconografía medieval*, vol. VI, nº 11, pp. 23-51.

GUIANCE, Ariel (1989): *Muertes medievales, mentalidades medievales: un estado de la cuestión sobre la historia de la muerte en la Edad Media*. Instituto de Historia Antigua y Medieval, Buenos Aires.

GUIANCE, Ariel (1998): *Los discursos sobre la muerte en la Castilla medieval, siglos VII-XV*. Junta de Castilla y León, Valladolid.

GUIART, Jules (1913): “Le macabre dans l’art”, *Aesculape*, t. XIII.

HAINDL, Ana Luisa (2009): “La Muerte en la Edad Media”, *Historias del Orbis Terrarum*, nº 1, pp. 104-206.

HAW, Stephen G. (2006): *Marco Polo’s China. A Venetian in the Realm of Khubilai Khan*. Routledge, Londres.

HILLS, Paul (1995): *La luz en la pintura de los primitivos italianos*. Akal, Madrid.

HUIZINGA, Johan (1994): *El otoño de la Edad Media: Estudios sobre la forma de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos*. Alianza, Madrid.

IMHOF, Arthur E. (1991): *Ars Moriendi*. Böhlau, Viena.

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

KING, Pamela (1984): "The Cadaver tomb in the late fifteenth-century: some indications of Lancastrian connection". En: TAYLOR, Jane H.M. (ed.): *Dies Illa: Death in the Middle Ages*. Francis Cairns, Liverpool, pp. 45-57.

KURTZ, Leonard Paul (1975): *The Dance of death and the macabre spirit in European literature*. Gordon Press, Nueva York.

LAMBEL, Conde de (1862): *Le bienheureux Jean de Montmirail*. L. Lefort, Lille.

LECOUTEUX, Claude (1990): *Les Esprits et les Morts. Croyances Médiévales*. Champion, París.

LECOUTEUX, Claude (1999): *Fantasmas y aparecidos en la Edad Media*. Medievalia, Barcelona.

LECOUTEUX, Claude (1999): *Hadas, brujas y hombres lobo en la Edad Media*. Medievalia, Barcelona.

LE GOFF, Jacques; TRUONG, Nicolas (2005): *Una historia del cuerpo en la Edad Media*. Paidós, Barcelona.

LENIAUD, Jean Michel; PLAGNIEUX Philippe (2012): *La basilique Saint-Denis*. Centre des Monuments Nationaux, París.

LLOYD, Simon (2004): "Edmund, first earl of Lancaster and first earl of Leicester (1245-1296)". En: *Oxford Dictionary of National Biography*. Oxford University Press, Oxford.

MÂLE, Émile (1995): *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France*. A. Colin, París.

MARTÍNEZ FALERO, Luis (2011): "El tema de la muerte en la literatura popular europea: Las danzas de la muerte y sus implicaciones doctrinales", *Cálamo FASPE*, n° 58, pp. 59-65. Disponible en línea: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3815509>

MARTÍNEZ GIL, Fernando (1996): *La muerte vivida: muerte y sociedad en Castilla durante la Baja Edad media*. Diputación Provincial de Toledo, Toledo.

MICHAULT, Pierre (1980): *Œuvres poétiques*, Edición de Barbara Folkart. UGE, París.

MITRE FERNÁNDEZ, Emilio (1988): *La muerte vencida: imágenes e historia en el Occidente Medieval: 1200-1348*. Encuentro, Madrid.

MITRE FERNÁNDEZ, Emilio (1993): "Las actitudes del hombre ante la muerte". En: GONZÁLEZ MÍNGUEZ, César (coord.): *La otra historia: sociedad, cultura y mentalidades*. Universidad del País Vasco, pp. 25-36.

MITRE FERNÁNDEZ, Emilio (2002): *La muerte primera y las otras muertes: un discurso para las postrimerías en el Occidente Medieval*. Universidad de Navarra, Pamplona.

- MITRE FERNÁNDEZ, Emilio (2004a): *Fantasmas de la sociedad medieval: enfermedad, peste y muerte*. Universidad de Valladolid, Valladolid.
- MITRE FERNÁNDEZ, Emilio (2004b): *Muerte y modelos de muerte en la Edad Media Clásica*. Universidad de Valladolid, Valladolid.
- MONTVERT, Charles (1893): “Le tombeau de François de La Sarraz et le mausolée de la Collégiale de Neuchâtel”, *Musée Neuchâtelois*, XXX.
- MUNDÓ, Anscario M.; SÁNCHEZ MARIANA, Manuel (1976): *El Comentario de Beato al Apocalipsis. Catálogo de los Códices*. Biblioteca Nacional, Madrid.
- NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel (1988): “La indumentaria como símbolo en la iconografía funeraria”. En: NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel; PORTELA SILVA, Ermelindo (coords.): *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media*. Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, pp. 9-19.
- OOSTERWIJK, Sophie (2008): “Of Dead Kings, Dukes and Constables: The Historical Context of the *Danse Macabre* in Late Medieval Paris”, *Journal of the British Archaeological Association*, vol. 161, pp. 131-162. Disponible en línea: <http://www.medievalists.net/2014/10/22/dead-kings-dukes-constables-historical-context-danse-macabre-late-medieval-paris/>
- PADMASAMBHAVA (1999): *Oasis of liberation*. Ngagyur Nyingma Institute.
- PALAFOX MARQUÉS, Silverio (1977): *La generación espontánea de seres vivos: un tema reiterativo en la historia de la biología*. Magisterio Español, Madrid.
- PAVÓN BENITO, Julia (2008): *Morir en la Edad Media. La muerte en la Navarra medieval*. Universitat de València, Valencia.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (2006): *Viajes medievales II: Embajada a Tamorlán; Andanças e viajes de Pero Tafur; Diarios de Colón*. Biblioteca Castro, Madrid.
- PLANCHER, Urbain (1741): *Histoire generale et particulare de Borgogne*. Dijon, t. II.
- POLLEFEYS, Patrick (2008): *La Danza Macabra del Cementerio de los Santos Inocentes de París*. Mexico.
- POPEANGA CHELARU, Eugenia (1992): “El relato de viajes de Odorico de Pordenone”, *Revista de Filología Románica*, nº 9, pp. 37-62. Disponible en línea: <http://revistas.ucm.es/index.php/RFRM/article/view/RFRM9292110037A/12568>
- PORTELA SILVA, Ermelindo; PALLARÉS MÉNDEZ, María del Carmen (1992): “Los espacios de la muerte”. En: NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel; PORTELA SILVA, Ermelindo (coords.): *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media*. Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, pp. 27-36.
- RABAZO VINAGRE, Ana Rosa (2011): “Muerte y pérdida de identidad. Temores que despiertan en la sociedad castellana durante la Baja Edad Media”, *Espacio, tiempo y forma. Serie III, Historia Medieval*, nº 24, pp. 353-386. Disponible en línea: <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/bibliuned:ETFSerieIII-2011-24-2110/Documento.pdf>
- RADL, Emanuel (1982): *Historia de las teorías biológicas, vol. 1. Hasta el siglo XIX*. Alianza Editorial, Madrid.

RÉAU, Louis (1997-1998a): *Iconografía del arte cristiano, 2. Iconografía de los Santos, de la A a la F*. Vol. 3. Ediciones del Serbal, Barcelona.

RÉAU, Louis (1997-1998b): *Iconografía del arte cristiano, 2. Iconografía de los Santos, de la G a la O*. Vol. 4. Ediciones del Serbal, Barcelona.

RÉAU, Louis (2008): *Iconografía del arte cristiano. T. 1, Iconografía de la Biblia. Vol. 2. Nuevo Testamento*. Serbal, Barcelona.

REDONDO CANTERA, María José (1987): *El sepulcro en España en el siglo XVI: tipografía e iconografía*. Ministerio de Cultura, Centro Nacional de Información y Documentación del Patrimonio Histórico, Madrid.

REY HAZAS, Antonio (2003): *Artes de bien morir: Ars Moriendi de la Edad Media y Siglo de Oro*. Lengua de Trapo, Madrid.

ROBERT, Ulysse (1902): *Philibert de Chalon, prince d'Orange, vice roi de Naples*. París.

RODRÍGUEZ PEINADO, Laura (2011): "El arte textil en el siglo XIII. Cubrir, adornar y representar: una expresión de lujo y color". En: FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Laura; RUIZ SOUZA, Juan Carlos (dirs. y coords.): *Las Cantigas de Santa María. El Códice Rico, Ms. T-I-1, RBME*. Testimonio – Patrimonio Nacional, Madrid, vol. II, pp. 339-374.

RODRÍGUEZ PEINADO, Laura (2012): "La Psicostasis", *Revista digital de iconografía medieval*, vol. IV, nº 7, p. 11-20.

RUBIO, Samuel (1983): *Historia de la música española, Desde el "ars nova" hasta 1600*. Alianza Editorial, Madrid, t. II.

RUBIO MARCOS, Elías (2003): "Itinerario de una locura de amor", *Revista de Floklore*, nº 267, pp. 75-88.

RUCQUOI, Adeline (1988): "De la resignación al miedo: la muerte en Castilla en el s. XV". En: NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel; PORTELA SILVA, Ermelindo (coords.): *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media*. Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, pp. 51-66.

RUIZ GARCÍA, Elisa (2011): "El *Ars Moriendi*: una preparación para el tránsito". En: GALENDE DÍAZ, Juan Carlos; SANTIAGO FERNÁNDEZ, Javier de (ed.): *IX Jornadas Científicas sobre Documentación: La muerte y sus testimonios escritos*. Departamento de Ciencias y Técnicas Historiográficas y de Arqueología, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, pp. 315-344. Disponible en línea:

https://www.ucm.es/data/cont/docs/446-2013-08-22-10_ruiz%20garcia.pdf

RYTTING, Jenny Rebecca (2000): "A Disputacioun Betwyx þe Body and Wormes: A Translation", *Comitatus*, vol. 31, pp. 217-232.

SALVADOR GONZÁLEZ, José María (2011): "Iconografía de *La Dormición de la Virgen* en los siglos X-XII. Análisis a partir de sus fuentes legendarias", *Anales de Historia del Arte*, vol. 21, pp. 9-52.

Disponible en línea: <http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/39610/38112>

SÁNCHEZ, Ester (trad.) (1994): *De la generación y el desarrollo de los animales*. Gredos, Madrid.

- SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca (2006): *El arte de morir: la puesta en escena de la muerte en un tratado del siglo XV*. Vervuert, Madrid.
- SAUL, Nigel (2009): *English Church monuments in the Middle Ages: History and Representation*. Oxford University Press, Oxford.
- SCHMITT, Jean-Claude (1994): *Les Revenants. Les vivants et les morts dans la société médiévale*. Gallimard, París.
- S'JACOB, Henriette (1954): *Idealism and Realism, A study of Sepulchral Symbolism*. Brill, Leiden.
- SOISSON, Jean-Pierre (2005): *Philibert de Chalon, prince d'Orange*. Grasset, París.
- SOLÉ-LERIS, Amadeo; VÉLEZ DE CEA, Abraham (1999): *Majjhima Nikaya: los sermones medios del Buddha*. Kairós, Barcelona.
- TATTON BROWN, Tim; CROOK, John (2009): *Salisbury Cathedral*. Londres.
- TENENTI, Alberto (1952): *La vie et la mort à travers l'art du XV^e siècle*. Armand Colin, París.
- TENENTI, Alberto (1989): *Il senso della morte et l'amore della vita nel Rinascimento: Francia e Italia*. Einaudi, Turín.
- TUCHMAN, Barbara (1978): *A distant mirror: The Calamitous 14th Century*. Alfred A. Knopf, Nueva York.
- VAQUERIZO GIL, Desiderio (2007): "La muerte en la Hispania romana: ideología y prácticas". En: *Enfermedad, muerte y cultura en las sociedades del pasado. Actas del VIII Congreso Nacional de Paleopatología – I Encuentro hispano-luso de Paleopatología*. Fundación Academia Europea de Yuste, Cáceres, vol. I, pp. 135-158.
- VICENTE FERRER, Santo (1956): *Biografía y escritos de San Vicente Ferrer*. Madrid.
- VILLON, François (1911): *Testamento*, ed. de Auguste Longnon. Honoré Champion, París.
- VILLON, François (2001): *Poesía completa*. Ediciones 29, Barcelona.
- VOVELLE, Michel (1975): "Les attitudes devant la mort, front actuel de l'Histoire des Mentalités", *Archives des sciences sociales des religions*, vol. 39, pp. 17-29.
- VOVELLE, Michel (1983): *La mort et l'Occident de 1300 à nos jours*. Gallimard, París.
- VV. AA. (1848): *Inventaire des objets d'art et d'antiquité des églises paroissiales de Bruges*. Brujas.
- WALTHER, Iñigo F.; WOLF, Norbert (2005): *Obras maestras de la iluminación*. Colonia.
- ZADNIKAV, Marjan (2002): *Hrastovlje, romanska arhitektura in gotske freske, družina*. Ljubljana.
- ZALAMA, Miguel Ángel (2006): "El rey ha muerto, el rey continúa presente: el interminable viaje de Felipe I de Burgos a Granada". En: *Felipe el Hermoso: la belleza y locura*. Centro de Estudios Europa Hispánica, pp. 195-212.

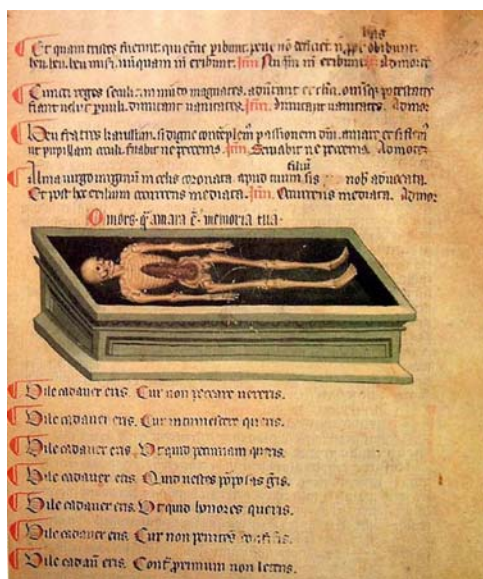


▲ 2. *Transi* del médico Guillaume de Harcigny, c. 1393, procedente de la iglesia conventual de los franciscanos de París. Musée de Laon.

http://atlas-dev.s3.amazonaws.com/uploads/assets/Gisant_Guillaume_de_Harcigny_Mus%C3%A9_de_Laon.jpg [captura 24/3/2015]

◀ 1. Ligier Richier, Mausoleo con *transi* vertical de René de Châlon, Príncipe de Orange, 1544. Bar-le-Duc (Francia), iglesia de San Pedro.

http://cao55.free.fr/chap5/SqueletteBID/images/aoa0028_restauracion.jpg [captura 24/3/2015]



▲ 3. *Transi* del poema *Ad mortem festinamus*. *Llibre Vermell*, c. 1400. Biblioteca del Monasterio de Montserrat, Ms. 1, fol. 27r.

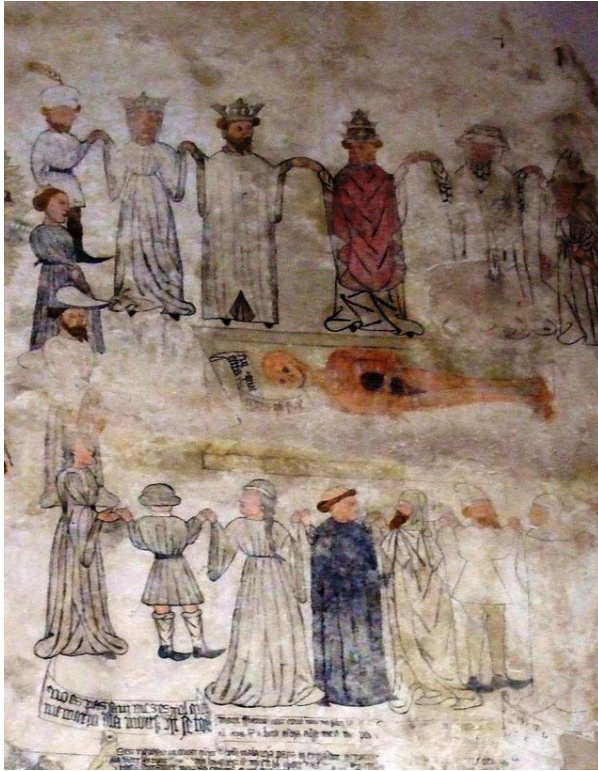
http://dick.wursten.be/Vermell/LlibreVermell_original_Page_6.jpg [captura 24/3/2015]

► 4. *Transi* de Adán. *Beato de Gerona*, Tábara (Zamora, España), 975. Catedral de Gerona, n° inv. 7 (11), fol. 16v.



▲ 5. El lector ante el *transi* del rey. *Danse Macabre*, xilografía publicada por Guyot Marchand en París, 1485. París, BnF, Ms. Res Ye 189, fol. b iiiiv.

<http://www.dodedans.com/Exhibit/Image.php?lang=d&navn=f52> [captura 24/3/2015]



6. Danza macabra de la sala capitular del convento de San Francisco de Morella (Castellón, España), c. 1427-1442.

[Foto: Herbert González]



7. El alma saliendo por la boca en el momento de la muerte. *Ars Moriendi*, xilografía alemana, segunda mitad del siglo XV.

<http://lcweb2.loc.gov/service/rbc/rbc0001/2004/2004rosen0424/0205q.jpg> [captura 24/3/2015]



8. Transi doble de John FitzAlan, conde de Arundel, 1435. Capilla del castillo de Arundel (West Sussex, Inglaterra).

<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/07/Arundel4.JPG> [captura 24/3/2015]



◀ 9. *Grandes Horas de Rohan*, París o Angers (Francia), c. 1430-1435. París, BnF, Ms. Lat. 9471, fol. 159r. *Transi* y *commendatio animae*.

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Le_Mort_devant_son_juge,_Maitre_de_Rohan.jpg [captura 24/3/2015]

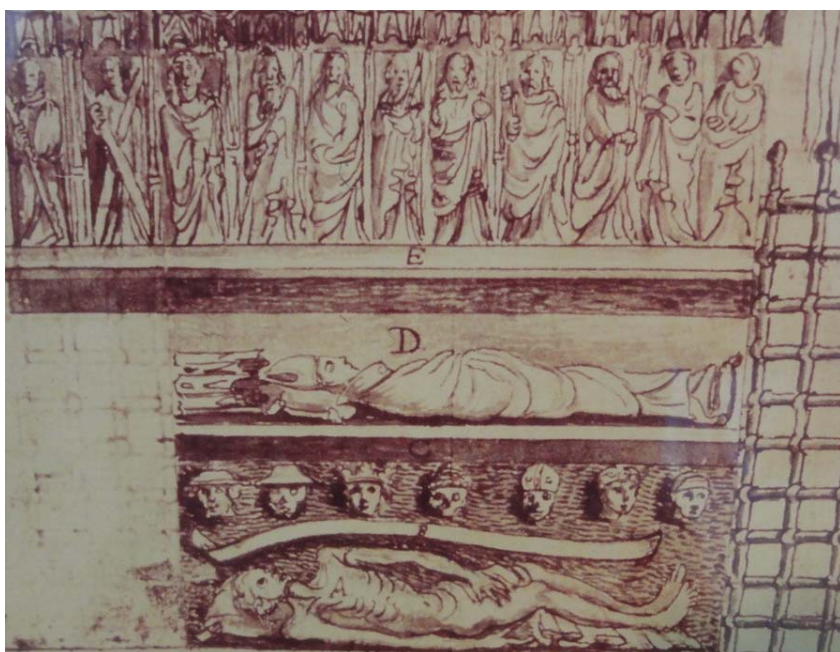
▲ 10. *Transi* doble del arzobispo Henry Chichele, 1424-1426. Catedral de Canterbury (Inglaterra).

http://www.wga.hu/art/m/master/yunk_en/tombchic.jpg [captura 24/3/2015]



◀▼ 11. Tumba del cardenal Jean Lagrange, procedente de la iglesia de San Marcial de Aviñón (Francia), 1388-1402. Aviñón, Musée du Petit Palais. Frente del sarcófago, detalle del yacente y dibujo del siglo XVII que muestra su estado primitivo.

[Fotos: Herbert González]





◀ 12. Detalle de la tumba del canónigo Étienne Yver, 1468, catedral de Notre Dame de París (Francia), primitiva capilla de san Nicolás, actual capilla de Santa Clotilde.

[Foto: Herbert González]

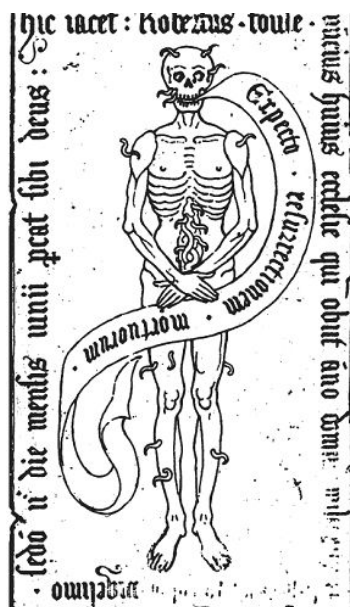
▼ 13. Monumento fúnebre de Thomas Beresford y Agnes Hassall, c. 1473. Fenny Bentley (Derbyshire, Inglaterra), iglesia de San Edmundo.

<http://www.jenava.net/blog/?tag=sir-thomas-beresford>
[captura 24/3/2015]



14. Lauda del profesor de Oxford Ralph Hamsterley, c. 1518. Oddington (Oxfordshire, Inglaterra), iglesia de San Andrés.

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Oddington_StAndrew_BrassHamsterley.JPG
[captura 24/3/2015]



15. Dibujo de la tumba de Robert Touse († 1422). Catedral de Rouen (Francia).

http://4.bp.blogspot.com/_tGHZOEp3UKA/TK9yith060I/AAAAAAAAAB5A/B0mNvyFjPl0/s1600/Grave_Robert_Touse.jpg [captura 24/3/2015]



16. Transi del caballero François I de Montferrand-La Sarraz, c. 1363-1400. Capilla de san Antonio del castillo de La Sarraz (Suiza).

<http://www.izymanager.com/chateaulasarras/files/2013/04/Fran%C3%A7ois-Ier.png>
[captura 24/3/2015]



▲ 18. Detalles del sepulcro del Doctor Juan Martínez Grajal, c. 1447, claustro de la catedral de León (España). [Fotos: Herbert González]

◀ 17. Relieve de la tumba de Beaulieu House, c. 1450. Cementerio de Drogheda (Irlanda).

http://i1.trekearth.com/photos/136659/img_4779.jpg [captura 24/3/2015]



◀ 19. Transi de la tumba de una reina. Miscelánea cartuja, Inglaterra, c. 1460-1500. Londres, BL, Ms. Add. 37049, fol. 32v.

<http://www.bl.uk/learn/images/medieval/death/large13952.html> [captura 24/3/2015]

► 20. San Francisco y un transi coronado, fresco del siglo XIV. Basílica inferior de Asís (Italia).

<http://www.wga.hu/art/g/giotto/assisi/lower/ceiling/12franci.jpg> [captura 24/3/2015]



◀ 21. Masaccio, *La Trinidad*, 1425-1428 (detalle inferior). Florencia (Italia), iglesia de Santa Maria Novella.

<http://www.irisippel.nl/wp-content/uploads/2014/11/A1-Masaccio-Trinity-Santa-Maria-Novella-Florence-e1420571997889.jpg> [captura 24/3/2015]