



La Muerte de Maria

Autor: Hugo van der Goes, finales siglo XV

El autor: Hugo van der Goes

Se le considera el más fino pintor de Gante de la segunda mitad del siglo XV. Fue coetáneo de Carlos el Temerario (1433-1477), último Duque de Borgoña y Flandes y abuelo de Carlos I de España. Borgoña fue siempre una de las más brillantes patrias del arte, un lugar ideal para un artista.

Se ignora todo sobre la vida de Hugo van der Goes antes del 5 de mayo de 1467, fecha en la cual consigue el cargo de maestro de la guilda de los pintores de Gante. Se sabe solamente que había nacido en Gante y, suponiendo que accediese a la maestría con treinta años aproximadamente, se puede deducir que nació poco después de 1435. Pero desde que alcanzó este cargo, su renombre se extendió a velocidad vertiginosa. Tras su admisión en la guilda se le encargó un cuadro conmemorativo de una importante indulgencia pontifical. En 1468 es elegido jurado de la guilda y llamado a Brujas a fin de participar en la decoración de la ciudad con motivo del matrimonio de Carlos el Temerario con Margarita de York, celebrado el 3 de julio. Hugo conservará la clientela de la alta sociedad de Brujas, donde Petrus Christus envejecía y Memling no podía realizar todos los encargos.

En 1469 y 1472, por no citar más que sus encargos principales, preside las decoraciones de dos “entradas triunfales” en Gante de Carlos el Temerario y de la duquesa de Borgoña. A fines de diciembre de 1473 decora la Iglesia de Santa Pharaide para las ceremonias, en las que se honran los cuerpos de Felipe el Bueno y de su esposa Isabel de Portugal, antes de su traslado solemne a la Cartuja de Champmol. Al año siguiente es nombrado decano de la guilda de los pintores. Pero en el apogeo de su carrera, un poco antes del 1 de noviembre de 1475, al regreso de un viaje a Colonia, renuncia al mundo, deja su villa natal y entra en el Roode Kloster (Rouge-Cloître o Monasterio Rojo), donde ya había estado algunos años antes como novicio. Este Monasterio era un priorato situado cerca de Bruselas y dependiente del Monasterio de Groenendael, cuyo primer prior fue Jan van Ruusbroec, místico flamenco. En este Monasterio se encuentra Gerard Groote, iniciador de la *Devotio moderna*, con Ruusbroec, después de haber pasado tres años dedicado a la oración y a la lectura.

Allí como *donado* (hermano laico, de estatuto privilegiado, que ha hecho donación de sus bienes a una comunidad monástica), sigue la regla de forma

atenuada, comparte la vida religiosa y los trabajos de los hermanos, pero conserva una gran libertad: Hugo continúa pintando, recibiendo visitantes y clientes y, en 1479-1480, viaja a Lovaina para fallar una prueba de peritaje sobre los Ejemplos de Justicia inacabados de Dierick Bouts. Sin embargo, está preso de horribles crisis de depresión mental, en el curso de las cuales se siente incapaz de terminar su obra y desespera de su salvación. Al comienzo de 1481, cae en una crisis aguda de obsesión suicida, a la cual no sobrevivirá más que un año. Un monje del Monasterio Rojo, Gaspar Ofhuys, ha dejado una descripción de estos acontecimientos, que es una obra maestra a la vez que de observación clínica de *hipócrita malignidad*; parece muy inclinado a situarse entre los que explican la enfermedad del pintor como una manifestación de la voluntad divina, deseosa de purificarle del pecado de orgullo: el hermano Hugo, al entrar en el Monasterio, se había hecho más famoso de lo que había sido en el siglo; se había beneficiado demasiado de privilegios excepcionales (pero, después de su crisis, renunció con contrición al más exorbitante de ellos: el de ser admitido a la mesa de los monjes en lugar comer con los hermanos conversos); en fin demasiado a menudo se le había autorizado a beber vino con las personas importantes de este mundo. Pero un rumor atribuía también los desórdenes mentales del pintor a que era consciente de su impotencia para igualar la perfección del retablo de Gante. Esta explicación, de por sí insuficiente, podría ocultar una parte de verdad.

Artista solitario, Hugo van der Goes estaba en las antípodas de su contemporáneo Hans Memling, que supo inteligentemente evitar toda crisis y practicar su oficio con un sentido asegurado del éxito y de la obra realizada. Los dos emprendieron una carrera idéntica, pero Hugo van der Goes no tardó en elegir, en su vida como en su arte, la vía independiente que le proyectó fuera del yugo de la vida corporativa y del estilo de su tiempo. En esta época la pintura era, incluso para el que la practicaba, un espejo de sí mismo que también le servía tanto para captar los usos mundanos como para explorar el secreto del alma humana.

Hugo van der Goes, “*al que nadie ha igualado a este lado de los Alpes*” es quizás el primer artista que encarna un concepto desconocido en la Edad Media: el del hombre que es un genio, a la vez bendecido y maldecido por el destino, porque es diferente del común de los mortales.

Hugo van der Goes y la “Devotio moderna”

La *Devotio moderna*, cuyo iniciador fue Gerard Grootte (1340-1384), nacido en Deventer, Magíster Artium de la Sorbona, instruía sobre todo a la comunidad de laicos en una piedad *personal* que conducía a una entrega a Dios, que cada miembro debía experimentar de forma propia e independiente del grupo mediante un abandono contemplativo. Característico de este movimiento era el deseo de intimidad mediante el autoexamen y la meditación, mediante la oración y la lectura espiritual. El grupo fundado por Gerard Grootte de los *Hermanos de la Vida en Común* ejercitaba esta praxis del abandono meditativo y de la purificación espiritual mediante la oración.

Por deseo de algunos miembros de esta comunidad se formó una fusión con monasterios de agustinos, que se denominó “Congregación de Windesheim” (1). Este movimiento espiritual de la *Devotio moderna* se preocupó de la reforma de la vida eclesiástica y hacia mediados del siglo XV tuvo un gran florecimiento. Desde 1438, el Monasterio Rojo de Bruselas, en el que Hugo van der Goes pasó los últimos años de su vida, se ejercitaba en la *Devotio moderna* y esta espiritualidad pudo ejercer influencia en su última obra: La Muerte de María.

La leyenda de la muerte de María

El Nuevo Testamento no hace ninguna referencia al final de la vida de María. Los apócrifos ofrecen información sobre la muerte de la Virgen, su Asunción y Coronación. La disertación más temprana de origen desconocido sobre *De transitu beatae Mariae Virginis* tiene su origen en el siglo IV. Esta leyenda de la Iglesia oriental llegó a occidente. En la Iglesia oriental el día de la *Dormición de María* era la fiesta mariana más importante, una de las doce grandes celebraciones del ciclo litúrgico. A finales del siglo VI, el emperador Mauricio la declaró en todo el Reino bizantino día de fiesta y se fijó su celebración el día 15 de agosto.

Ya en el siglo V se celebraba en Jerusalem la fiesta de la *Koimesis*, es decir, de la *Dormición de María*; más tarde en Roma fue declarada como la fiesta de la *Dormitio* y, poco a poco, se fue extendiendo por todo el occidente para convertirse también allí en la fiesta mariana por excelencia.

Hay que destacar como fuente de inspiración para las representaciones de la muerte de María la *homilía* del Arzobispo Juan de Tesalónica (610-649), en la

que destacó el gran significado de los sucesos y milagros, que se produjeron en torno a la *Dormición de María*, describiéndolos con detalle.

En Bizancio la Leyenda de la muerte de María y su Asunción a los cielos perduró, mientras que en occidente el asunto fue muy controvertido durante largo tiempo. La cuestión era si el cuerpo y el alma de María se reunieron en seguida después de su muerte o si, como en todos los seres humanos, la unión de su alma y de su cuerpo tenía que esperar a la resurrección de los muertos. A mediados del siglo XII el escrito teológico *De assumptione Beatae Mariae Virginis Liber unus* de Pseudo-Augustinus fue esencial para el desarrollo de la fe en la Asunción.

En el siglo XIII *Leyenda Dorada* recopiló muchas fuentes y difundió de forma definitiva el final de la vida de María. Su autor, Jacobo de la Vorágine, había tomado la escena de la hora de la muerte de María de los apócrifos y la desarrolló. En este texto se basa esencialmente la iconografía de las representaciones de la muerte de María.

Según este relato, se apareció un ángel a María, el cual le comunicó que moriría dentro de tres días y que sería recibida por su Hijo con grandes honores. El ángel le dejó una *palma verde* que le traía desde el paraíso para que fuera colocada sobre su féretro; la palma era una especie de ramo formado por una vara verde, cuyas hojas fulgurantes brillaban como el lucero de la mañana. Según la *Leyenda Dorada*, María le pidió al ángel que los Apóstoles estuvieran todos a la hora de la muerte a su alrededor y que ningún poder maléfico pudiera luchar por su alma alrededor de su cama.

El día de su muerte las nubes trajeron de forma milagrosa a los Apóstoles, que estaban dispersos por todo el mundo, a la casa de María, donde asistieron a la moribunda. Cuando iban a iniciar la marcha para conducir los benditos restos de María al sepulcro, Juan dijo a Pedro:

- Pedro, puesto que el Señor te otorgó el primado sobre nosotros, te confió el cuidado de sus ovejas... a ti te corresponde presidir este cortejo caminando delante de todos y llevando en tus manos la *palma*.

Pedro le respondió a Juan:

- No, Juan; tú eres quien debes llevar esa *palma* y caminar delante del féretro; la *palma* de la Virgen ha de ser enarbolada por alguien que haya vivido virginalmente; por tanto ese honor te corresponde a ti.

La *palma* se puede contemplar en las manos de Juan en “*El tránsito de la Virgen*” de Andrea Mantenga, año 1462, en el Museo del Prado. Sin embargo, en el cuadro de Hugo van der Goes no aparece.



Por la noche, a la tercera hora, apareció Cristo en compañía de los ángeles para llevar al cielo el alma de su Madre, como le había prometido. María murió sin agonía. Después de tres días el alma volvió a su cuerpo y se lo llevó con ella al cielo, donde fue coronada.

El temor a la muerte y la muerte de María

La imagen de María moribunda era válida en el siglo XV no sólo para la presentación ilustrada de una leyenda sino que también ponía ante la vista del espectador el ejemplo de una “buena muerte”: la muerte de María. Poder morir bien preparado en medio de una gran cantidad de tristezas era la esperanza de los creyentes, que vivían aterrorizados por las guerras, la peste y las hambrunas. La muerte se había convertido en una obsesión. Las macabras representaciones de la descomposición del cadáver y del carácter efímero del cuerpo y también las drásticas descripciones de los condenados acentuaban con total insistencia los pensamientos sobre la muerte.

Se tenía un enorme temor ante una muerte sin preparación. Tener que presentarse ante el Creador sin confesión y sin los últimos sacramentos significaba estar avocado a un final desgraciado, que irrumpía sobre los infelices ya en el lecho mortuario. Allí – y no sólo en el día del Juicio Final – luchaban el arcángel (Miguel) y el demonio por el alma del moribundo. Para poder vencer al tentador en la hora de la muerte y alcanzar la salvación divina era indispensable morir en gracia de Dios.

Un modelo inigualable para todos los creyentes era la Virgen María, Madre de Jesús, que murió con sosiego, preparada y sin tentaciones demoníacas. La muerte, en aquella época, tenía su ritual, que también se aplicó en las representaciones de la muerte de María. Casi toda esta serie de acciones secuenciales canonizadas tuvieron su lugar en las imágenes de la muerte de la Virgen.

El ceremonial mortuario estaba recogido en el *Ars moriendi* («*El arte de morir*»), que es el título de dos textos interrelacionados escritos en latín que contienen consejos sobre los protocolos y procedimientos para una buena muerte y sobre cómo «morir bien», de acuerdo con los preceptos cristianos de finales de la Edad Media. Fueron escritos alrededor de 1415 y 1450, durante un periodo en el que los horrores de las guerras, de la peste negra y de las hambrunas estaban muy presentes en la sociedad. Su popularidad fue tal, que se tradujo a la mayoría de las lenguas europeas occidentales, y fue la primera obra de una posterior tradición literaria occidental de guías para la muerte.

Este escrito expone como elementos esenciales para una buena muerte su aceptación voluntaria, el sufrimiento paciente, la renuncia a todo lo mundano, la confesión, la recepción del viático y la oración cristiana. El cirio encendido puede leerse como una alusión a Cristo, Luz del mundo y como testimonio de la Resurrección, pero al mismo tiempo también tenía una función defensiva contra los demonios. Estos elementos se pueden encontrar en las representaciones de la muerte de María. La muerte en el siglo XV no era un acontecimiento de naturaleza privada sino que tenía un manifiesto carácter público, social.

La Muerte de María: “Spiritualia sub metaphoris corporalium”

La Muerte de María del pintor flamenco Hugo van der Goes, hacia 1480, es una obra excepcional y la última del pintor. Está pintada al óleo y sobre madera de

roble. La tabla presenta a la Virgen María moribunda en una estancia sin ventanas, rodeada por los doce Apóstoles, mientras Cristo aparece suspendido sobre ella en una luminosa gloriola. Este tema no era demasiado frecuente en el siglo XV en Flandes y además la forma en que se presenta resulta un poco desconcertante. Las medidas de la tabla son 147,8 x 122,4 cm.

Es conveniente analizar algunos puntos fundamentales de esta obra.

La figura de Cristo

En la gloriola dentro de la que aparece Cristo sobre el lecho mortuario de Su Madre dominan los azules y los rojos. Cristo se presenta ante el espectador con túnica azul y capa roja sostenida en sus extremos por dos ángeles con ropajes azules.

La enigmática situación de Cristo dentro de la cámara mortuoria queda reforzada por lo inmaterial. La simbólica frontera entre lo visible y lo invisible ha desaparecido para el espectador.

Cristo con Sus brazos extendidos muestra los estigmas de la Pasión en Sus manos. La *ostentatio vulnerum* es conocida iconográficamente como la representación de Cristo como Varón de Dolores y Señor del mundo, pero en la iconografía de la muerte de María es inusual. También el Cristo de “El Juicio Final” de Rogier van der Weyden muestra los estigmas.

Se podría interpretar este Cristo que viene entre nubes y ángeles como una imagen de la Parusía, según Ap 1,7:

“¡Mirad cómo viene entre las nubes! Todos lo verán, incluso quienes lo traspasaron.”

El temor del creyente ante el día del Juicio Final se aminora por esta aparición celestial: Cristo se presenta al espectador como imagen de Luz, como el Señor de la total misericordia, cuyas heridas dan testimonio de su victoria sobre la muerte.

La figura de María en blanco y azul

María moribunda ocupa el lugar principal de la obra porque su muerte es el tema central y el espectador puede ver en ella el modelo de la muerte que desearía para sí mismo. María está entre el cielo y la tierra. Esta situación de tránsito se expresa en la colocación *ortogonal* de la cama.

El color, aunque ya un poco grisáceo por la muerte, de su cara y de sus manos, en actitud orante, recuerdan el color de un *blanco tiza* ligeramente azulado de la Virgen de la Natividad d'Autun, obra del Maestro de Moulins; estas dos obras de diferentes autores fueron realizadas en el mismo año, en 1480. En ambas se expresa mediante esta blancura la pureza diáfana de María, como si fuera portadora de un rayo de la luz celeste, en este caso un poco debilitado por la muerte. Mediante la utilización del *blanco* se "hace visible" al espectador la Inmaculada Concepción de María, antes de que fuera dogmáticamente declarada varios siglos después.

En ambas obras, el color *azul* envuelve a María, color de la fidelidad

Los Doce Apóstoles: Cercanía espacial y aislamiento personal

Los Apóstoles rodean el lecho mortuario de María muy juntos. La falta de espacio desconcierta. Hay una cercanía espacial y un aislamiento personal en su oración. No toman ningún contacto entre ellos, incluso algunos dan la espalda a María. Algunos miran al vacío sin un punto fijo o "contemplan" al espectador. Seguramente el autor presenta de esta forma a los Apóstoles influenciado por la oración totalmente personal de la *Devotio moderna*, que se practicaba en su Monasterio, según ya hemos indicado.

Este aislamiento de la figuras es contrario al que se observa en otras representaciones de la misma época, en las que los discípulos celebran juntos el ritual mortuario. En esta obra realidades importantes como el asperges con agua bendita o con incienso no entran en escena. Solamente el cirio funerario aparece representado.

Según la tradición iconográfica Pedro o Juan tenían que estar muy próximos a María a la hora de su muerte y ponerle el cirio encendido en sus manos. Aquí Pedro, vestido con un alba sacerdotal, recibe el cirio de Andrés, el cual abriga la llama con su mano, para entregárselo a María.

Según Dhanens, se pueden identificar *cuatro* Apóstoles: *Pedro*, con un alba blanca; junto a él *Andrés* con el pelo revuelto; el Apóstol vestido de rojo, que señala a María con las manos, sería *Juan* y el Apóstol calvo y con barba sería *Pablo*. La pregunta que surge es: Si hay doce Apóstoles en la imagen y uno de ellos es Pablo ¿quién falta? ¿Será acaso Matías?

A primera vista no parece que ninguno de los Apóstoles perciba la gloriola luminosa de Cristo sobre María. En el siglo XV, es muy frecuente en las escenas de la muerte de María hallar la figura de Cristo, recibiendo en sus brazos el alma de Su Madre para presentársela al Padre, pero no aparece con los estigmas de la Pasión. De esta forma no se encuentra Cristo en ninguna otra imagen de la muerte de María.

Hugo van der Goes hace una nueva interpretación espacial e iconográfica del tema, del aislamiento de los Apóstoles y del colorido. Esta iconografía no encontró imitadores.

El colorido y la luz

En este cuadro domina el color azul, no frecuente en la tardía Edad Media.

Toda la escena está sumergida en un *azul* mortecino, que, de manera decisiva con disonante *tonos rojos* colocados juntos, determina el acorde cromático de la imagen. Un azul frío y, al mismo tiempo, un colorido mate de este modo es inusual para la época.

La luz débil, que procede del primer plano a la izquierda queda aniquilada por el brillo deslumbrante de la aparición milagrosa. En los presentes se puede advertir la devoción cándida, el éxtasis profético, el dolor mudo en un grado elevado de intensidad y de emoción.

El comitente

Aunque en un principio se sospechó que esta obra había sido encargada por los cistercienses de la Abadía de Dünen, bajo el influjo de la Congregación de Windesheim, ya que su configuración exenta de joyas y de muebles valiosos respondía al ideal de pobreza, a la renuncia consciente de riquezas propuesta por la *Devotio moderna*, sin embargo esta teoría terminó por abandonarse por falta de pruebas que la avalasen.

Finalmente se consideró que esta obra no fue realizada por ningún encargo. Según Dahnens, el autor la pintó para sí mismo o para el Monasterio Rojo “*en la atmósfera de una purificación moral y de la serenidad que halló tras su crisis, como un acto de exorcismo o de liberación interior*”.

A pesar de todos los intentos de encuadrar la Muerte de María estilística y religiosamente, la mayoría de los autores vieron finalmente reflejado en esta

obra “*el mundo interior experiencial*” del autor para así explicar el privilegiado renombre de esta tabla.

La perspectiva

Curiosamente todas las *cabezas* y *manos* son de un tamaño aproximado, independientemente de que sus propietarios estén más próximos o alejados del espectador.

(1) **Congregación de Windesheim:**

Aunque los seguidores de la *Devotio moderna* rechazaban una forma de vida regular monástica, también hubo algunos que se sintieron llamados al estado religioso. Para éstos fue creado el monasterio de Emstein en 1382 y en 1387 el convento de canónigos de Windesheim en Zwolle. Los conventos se comprometían con la espiritualidad de Gerard Grootes y vivían de forma puramente contemplativa. A éstos les siguieron en 1392 monasterios filiales en Marienborn y en Neulicht. Estos cuatro monasterios se unieron en 1395 y formaron la Congregación de Windesheim. Posteriormente les siguieron otros monasterios como el de Aquetenberg, Groenendael y Neuss. En el año 1500, la Congregación abarcaba 83 monasterios masculinos y 13 femeninos.

(2) **Bibliografía:**

Der Marientod von Hugo van der Goes. Carolin Quermann.

Les primitifs Flamands. Panofsky.

Altniederländische Malerei. Otto Pächt.

Agosto 2017





www.vacarparacon-siderar.es