

Trabajo Fin de Grado

Las Imágenes y aspectos detallados de la Muerte
de Hans Holbein el Joven (†1543).
Continuidad y reinterpretación del tema
de las “Danzas Macabras”

Autora

Noemí Toro Gracia

Directora

Ana María Agreda Pino

Facultad de Filosofía y Letras
2020

ÍNDICE

1. ELECCIÓN Y JUSTIFICACIÓN DEL TEMA.....	p. 3
2. OBJETIVOS.....	p. 3
3. ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	p. 4
4. METODOLOGÍA.....	p. 6
5. DESARROLLO ANALÍTICO.....	p. 7
5.1. La iconografía macabra en Europa.....	p. 7
5.1.1. Las “Danzas Macabras” o “Danzas de la Muerte”	p. 8
5.1.1.1. Orígenes de lo macabro.....	p. 9
5.1.1.2. Rasgos iconográficos de las “Danzas de la Muerte”	p. 10
5.2. Hans Holbein en Basilea (h. 1515-1532).....	p. 12
5.2.1. Las obras sobre la Muerte de Hans Holbein el Joven (†1543).....	p. 14
5.2.1.1. Las primeras ediciones.....	p. 14
5.2.1.1.1. Análisis de las ilustraciones.....	p. 18
5.2.1.1.2. Propósito de la obra.....	p. 23
5.2.1.2. Holbein como modelo a seguir.....	p. 24
6. CONCLUSIONES.....	p. 26
7. BIBLIOGRAFÍA.....	p. 27
8. ANEXOS.....	p. 28
8.1. Glosario de Términos.....	p. 28
8.2. Anexo fotográfico.....	p. 30

1. ELECCIÓN Y JUSTIFICACIÓN DEL TEMA

El tema de la Muerte y cómo afrontarla es universal, lo que hace que se manifieste en las artes en cualquier territorio y época, por artistas de todas las confesiones e ideologías. Hay múltiples estudios sobre la variedad de formas de representación de este tema, pero no abundan tanto aquellos referentes a la iconografía de la “Danza Macabra” o “Danza de la Muerte”. Por ello resulta interesante centrarnos en este aspecto y estudiarlo a través de la figura de Hans Holbein el Joven y su serie de grabados titulada *Las imágenes y aspectos detallados de la Muerte* (en adelante *Imágenes de la Muerte*), realizadas entre 1524-1526 en Basilea (Suiza).

La obra demuestra la evolución de esta iconografía desde sus orígenes. Además goza de un gran valor histórico y artístico, siendo una de las más representativas del sentimiento de desorientación, desconfianza y miedo que dominaban la sociedad del momento. Nos situaremos en un momento en el que las ideas de la Reforma Protestante se están asentando en el Sacro Imperio y, con ellas, importantes transformaciones en el panorama político, social y cultural.

2. OBJETIVOS

En este trabajo nos centraremos en el estudio de la iconografía de la “Danza de la Muerte” y su adaptación al contexto del Sacro Imperio en la década de 1520 a través de la serie *Imágenes de la Muerte* de Hans Holbein. El trabajo se plantea los siguientes objetivos.

- Definir las características generales de la iconografía macabra y las “Danzas de la Muerte”.
- Estudiar la aportación de Hans Holbein a este tema iconográfico.
- Indagar en las posibles motivaciones de Holbein tras la creación de la serie *Imágenes de la Muerte*.
- Contribuir a la valoración de Hans Holbein el Joven como diseñador de grabados frente a su obra pictórica, centrándonos en su etapa en Basilea, comprendida entre 1515-1531.

3. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Los estudios sobre Hans Holbein y su obra *Imágenes de la Muerte* toman como punto de partida el trabajo que hizo Alfred Woltmann en 1872¹. En su extensa monografía intenta recuperar la obra del que considera el artista alemán más importante del Renacimiento, como forma de revalorizar la cultura propia en un contexto de exaltación nacionalista. A pesar su sesgado discurso, nos aporta la principal fuente de información sobre la vida del autor y la creación de sus obras. Por la antigüedad de esta fuente, percibimos la consideración de la Edad Moderna como una etapa completamente diferente a su predecesora, oscura y decadente. La decadencia de la Edad Media en su paso al Renacimiento es también trabajada por Huizinga en su “Otoño de la Edad Media” de 1919². Su obra supone aún así una valiosa fuente para entender cómo a pesar de que instituciones y estructuras sociales se transforman en este cambio de etapa, algunos sistemas de creencias y valores se mantienen. Además tenemos en este trabajo uno de los primeros estudios sobre el miedo a la muerte y a las penas del infierno entre los siglos XIV y XV, y su plasmación en las artes plásticas, dramáticas y literarias.

También en 1919, Ivins hace un estudio sobre las series conservadas de las primeras impresiones de las *Imágenes de la Muerte*³. Su artículo desarrolla las diferencias de las que él considera pruebas de impresión: los cambios en el número de temas, las diferencias del papel y la tipografía, etc. También explica brevemente las relaciones que mantendrían los impresores de Lyon con el círculo de humanistas de la ciudad. Un contenido similar presentan dos publicaciones de la década de 1920 editadas bajo las firmas de H.P.R.⁴ (1924) y H.S.F.⁵ (1929), cuya principal aportación es la documentación de las series conservadas y su ubicación. La primera de ellas nos plantea además una de las teorías más extendidas sobre el propósito de creación de las *Imágenes de la Muerte*: la de formar parte de una primera versión popular de la Biblia. Esta teoría supone que Holbein se posicionaría claramente con el bando reformista. Esta cuestión ha sido ampliamente

1 WOLTMANN, A., *Holbein and his time*, Londres, Richard Bentley and Son, 1872.

2 HUIZINGA, J., *El Otoño de la Edad Media*, Madrid, Alianza Editorial, 1982.

3 IVINS, W. M., “Hans Holbein’s Dance of Death”, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, Vol. 14, 11, 1919, pp. 231-235.

4 H. P. R., “Holbein’s Bible Illustrations and Dance of Death”, *Museum of Fine Arts Bulletin*, Vol. 22, 134, 1924, pp. 49-52.

5 H. S. F., “Dance of Death Series by Hans Holbein the Younger”, *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, Vol. 26, 8, 1929, pp. 141-144.

discutida por autores como Zemon Davis en 1951⁶ y Parshall en 2001⁷, el cual desecha por completo esta teoría. En ese mismo año Bächtshmann⁸, expone la importancia que tuvieron sus viajes en la producción pictórica de Holbein. Concretamente, hace un detallado estudio del acercamiento de Holbein al arte italiano y la influencia de artistas como Leonardo da Vinci. También Buck en 2001 habla de esta cuestión, centrándose en su caso en el viaje de Holbein a Francia y los intercambios mutuos que mantendría con el artista Jean Mauléon⁹.

Estas publicaciones nos hacen saber las conexiones e intercambios que mantiene Holbein con sus predecesores y contemporáneos. Para conocer cuál fue el impacto posterior de su obra, además de la continuidad de la temática de la “Danza de la Muerte” disponemos del artículo de Garrido Barberá (2015)¹⁰. Este artículo, de carácter menos académico, nos permite ver la reutilización simbólica del tema y su adaptación a las circunstancias históricas desde Holbein hasta la actualidad.

El estudio de la obra de Holbein no hubiera sido posible de entender sin estudiar el elemento simbólico que desarrolla en sus *Imágenes de la Muerte*. Para su comprensión han sido de gran importancia los trabajos realizados por González Zymla entre 2014 y 2019¹¹. El autor parte de lo apuntado por Huizinga y elabora una síntesis sobre el origen y desarrollo de la iconografía macabra en Europa y de los temas que la conforman. Además describe los rasgos iconográficos de esta temática utilizando multitud de ejemplos y fuentes.

6 ZEMON DAVIS, N., “Holbein Pictures of Death and the Reformation at Lyons”, *Studies in the Renaissance*, 3, 1956, pp. 97-130.

7 PARSHALL, P., “Hans Holbein’s «Pictures of Death»”, *Studies in the History of Art, Symposium Papers XXXVII: Hans Holbein: Paintings, Prints, and Reception*, Vol. 60, 200, pp. 82-95.

8 BÄTSCHMANN, O., “Holbein and Italian Art”, *Studies in the History of Art. Symposium Papers XXXVII: Hans Holbein: Paintings, Prints, and Reception*, Vol. 60, 2001, pp. 36-53.

9 BUCK, S., “International Exchange: Holbein at the Crossroads of Art and Craftsmanship”, *Studies in the History of Art, Symposium Papers XXXVII: Hans Holbein: Paintings, Prints, and Reception*, Vol. 60, 2001, pp. 54-71.

10 GARRIDO BARBERÁ, M., “Y en polvo te convertirás. La Danza Macabra como advertencia y consuelo de la universalidad de la muerte”, *EME Experimental Illustration. Art & Design*, 3, 2015, pp. 102-117.

11 GONZÁLEZ ZYMLA, H., “El encuentro de los tres vivos y los tres muertos”, *Revista digital de iconografía medieval*, Vol. III, 6, 2011, pp. 51-82; Del mismo autor “La danza macabra”, *Revista digital de iconografía medieval*, Vol. VI, 11, 2014, pp. 23-51; También “La iconografía de lo macabro en Europa y sus posibles orígenes clásicos y orientales. Algunas manifestaciones en el arte español de los siglos XIV, XV, XVI”, *Revista digital de iconografía medieval*, Vol. XI, 21, 2019, pp. 1-53.

4. METODOLOGÍA

Para realizar este trabajo se han seguido los siguientes pasos:

- Búsqueda y localización de la bibliografía específica en bibliotecas (Biblioteca Virtual Cervantes, Biblioteca María Moliner) y repositorios electrónicos (JSTOR, Internet Archive, Academia.edu, Dialnet)
- Lectura y análisis de las fuentes bibliográficas siguiendo tres bloques temáticos: las ideas sobre la Muerte en la Edad Media y Edad Moderna; la iconografía de la “Danza Macabra”; la vida y obra de Hans Holbein.
- Localización y análisis de las fuentes gráficas en medios digitales (Wikipedia Commons, Archive.org, Bibliothèque Nationale de France)
- Redacción del trabajo de acuerdo con los siguientes apartados:
 - Presentación del tema: elección y justificación del tema, objetivos, estado de la cuestión y metodología.
 - Desarrollo analítico, dividido en dos secciones: estudio sobre el origen y características de la “Danza Macabra”; la vida de Hans Holbein en Basilea, la producción y análisis de sus *Imágenes de la Muerte*.
 - Conclusiones y anexos, en los que se recogen las fuentes bibliográficas, un glosario de términos y un anexo gráfico.

5. DESARROLLO ANALÍTICO

Las *Imágenes de la Muerte* de Hans Holbein, mal llamadas “Danzas de la Muerte” suponen la culminación de su trabajo como diseñador de xilografías. El ciclo es el resultado de un contexto “plagado de incertidumbre”¹². Nos situamos en Basilea, en la década de 1520 . Ya entonces había un importante grupo de humanistas liberales en la ciudad relacionados con la industria de la imprenta, que estaban comenzando a introducir las ideas de la Reforma. El proceso de aceptación del luteranismo fue lento en la ciudad, ya que desde comienzos de siglo se había puesto cerco a algunas de las reivindicaciones reformistas, como la restricción de los privilegios del clero. Esto posiblemente frenó también mayores conflictos con los campesinos, los cuales se estaban levantando contra sus señores en todo el Imperio. En Basilea consiguieron ser apaciguadas las revueltas, aunque desde otros territorios del Imperio, como Alsacia o Breisgau, llegaban testimonios de situaciones dramáticas y grandes derramamientos de sangre¹³.

5.1. La iconografía macabra en Europa

Las *Imágenes de la Muerte* de Hans Holbein, son uno de los mejores ejemplos de representación plástica del tema de la “Danza de la Muerte” en el siglo XVI. Este forma parte del conjunto de iconografías de lo “macabro” entre las que están el “Encuentro de los tres vivos y los tres muertos”, las “transitumbas”, y el “Triunfo de la Muerte”. Estos temas surgen en Europa desde la segunda mitad del siglo XIV y se desarrollan hasta el siglo XVII. A lo largo de estas centurias cambian sus composiciones y elementos iconográficos, pero mantienen la intención de transmitir la idea de la inminencia y la universalidad de la Muerte.

El surgimiento de lo “macabro” en este periodo es consecuencia de una “crisis de valores” ocurrida en los últimos momentos de la Edad Media, agravada por profundas crisis económicas y políticas, y por los brotes de Peste Negra, especialmente el de 1346 a 1353¹⁴. En estos tiempos convulsos y de excesiva mortalidad, se genera un “profundo sentimiento de inseguridad vital” que acentúa el temor a las penas del infierno y al diablo, y también un sentimiento de hastío ante la vida, en la que no es posible la felicidad, como relataba Inocencio III¹⁵. Esta sensibilidad temerosa no

12 PARSHALL, P., “Hans Holbein’s...”, *op. cit.*, p. 83.

13 WOLTMANN, A., *Holbein and...*, *op. cit.*, p. 269.

14 GONZÁLEZ ZYMLA, H., “La iconografía de lo macabro en...”, *op. cit.*, p. 2.

15 HUIZINGA, J., *El Otoño de...*, *op. cit.*, pp. 197-199.

cambiará hasta la llegada del Renacimiento, según Huizinga, cuando un sentimiento más optimista se vaya introduciendo en la sociedad europea gracias a los grupos de humanistas y eruditos. Sin embargo, en la obra que es objeto de nuestro estudio, producida y editada a lo largo de la primera mitad del siglo XVI, se mantiene ese sentimiento de miedo y desesperanza heredado de la mentalidad piadosa bajomedieval. Concretamente, Holbein mantendría una visión similar a la explicada por Erasmo de Rotterdam en su carta a Wolfgang Fabricio Capitón en 1517. En ella, recuerda al destinatario que no hay en la vida terrenal nada que merezca la pena, sino que el deseo de una vida mejor debía mantener la esperanza en la salvación¹⁶.

El anhelo del Más Allá se había avivado además por el florecimiento de las ordenes mendicantes. Estas impulsaron las predicaciones sobre la Pasión y los “Novismos” o postrimetrías, que son los cuatro temas sobre los que el hombre debía meditar continuamente: la muerte, el juicio final, el infierno y la gloria¹⁷, los cuales están relacionados con el rechazo a todos los gozos terrenales, el lujo y la vanagloria, con la esperanza puesta en la promesa de salvación divina. Todos estos asuntos están presentes en la iconografía de las “Danzas de la Muerte” y por ello estas órdenes harán uso del mismo, dándole impulso en la literatura, la plástica y el teatro¹⁸.

5.1.1. Las “Danzas Macabras” o “Danzas de la Muerte”

Este tema tiene un gran contenido satírico-social basado en la idea de que la Muerte es el “denominador común” que unifica a la humanidad, con independencia del grupo social al que se pertenezca. Ya desde la segunda mitad del s. XIV las “Danzas Macabras” se representaban a menudo junto al resto de temas macabros en conjuntos pictóricos y escultóricos que respondían al interés de crear ciclos moralizantes sobre la caducidad de la vida y la cercanía de la muerte¹⁹.

Muchos autores han debatido sobre el origen territorial de estos temas y sobre qué manifestación artística precedió a las demás en su uso. Se ha demostrado la influencia mutua de la representación plástica y escénica, aunque las más tempranas que conocemos son teatrales y datan de la segunda mitad del siglo XIV. En el siglo XV predominaron también las representaciones miniadas y de ambos modelos derivarían los conjuntos pictóricos murales, aunque desde la segunda mitad del siglo XV se difundió el tema especialmente en grabados y xilografías²⁰.

16 HUIZINGA, J., *El Otoño de...*, *op. cit.*, pp. 43-51.

17 *Ibidem*, p. 208.

18 GONZÁLEZ ZYMLA, H., “La iconografía de lo macabro en...”, *op. cit.*, p. 21.

19 GONZÁLEZ ZYMLA, H., “El encuentro de...”, *op. cit.*, p. 56.

20 GONZÁLEZ ZYMLA, H., “La danza...”, *op. cit.*, pp. 31-39.

Huizinga proponía que las imágenes plásticas de la iconografía macabra desarrolladas en el siglo XV se inspiraban en los espectáculos dramáticos y teatrales que se llevaban a cabo en los atrios de las iglesias en periodos penitenciales, tomando de ellos las formas, los personajes y las composiciones. También sugería que las representaciones plásticas, especialmente las estampas y xilografías, habrían surgido para acompañar a las predicaciones de las Órdenes mendicantes. Juntas podían expresar la idea de la muerte de una forma muy viva, pero también muy simple y directa, tosca y estridente²¹.

Este uso sería posible porque los temas macabros albergaban un gran complejo de ideas relacionadas con la caducidad de la vida, meditadas y trabajadas en épocas anteriores. Estas se pueden resumir en tres: la universalidad de la muerte y su inmediatez; la pérdida de la fama y las riquezas terrenales, siendo una variante del *ubi sunt*; y la pérdida de la belleza física, el proceso de degradación del cuerpo en vida y su desaparición con la muerte. Por albergar todo este sentido admonitorio contra el pecado y la muerte repentina, la danza macabra predominaba en espacios de uso funerario²².

5.1.1.1. Orígenes de lo macabro

El origen de la temática de lo macabro ha sido muy discutido. Pudo originarse en el arte budista, que impulsó el nacimiento del tema del “Encuentro de los tres vivos y los tres muertos”, una versión simplificada de los “Cuatro encuentros de Buda” (siglo V), que habrían llegado a Europa por el Mediterráneo a través de los poemas de Adi ibn Zaydn (siglo VII), conocidos como el *Cuento de Barlaam y Josafat*. En todas las versiones se mantiene la misma idea moralizante, son una crítica de la vanidad del mundo y un aviso ante la pronta llegada de la muerte. Y se utiliza la comparación de personajes vivos, con el cuerpo joven, bello y noble, frente a personajes muertos, cuyo cuerpo está en proceso de descomposición²³.

Además, el tema de la "Danza de la Muerte" podría haber llegado de unas representaciones dramáticas budistas habituales desde el siglo IX, en las que aparecen unos espíritus de la muerte denominados *Papiyam*. A mediados del siglo XIII, varios franciscanos acudieron a la corte mongola de Kublai Khan, entre ellos Fray Juan de Montecorvino. Este religioso describió las danzas y el efecto positivo que ejercían en la población, al invitarla a llevar un comportamiento más honesto. Es posible que los franciscanos introdujeran las danzas de los muertos en el teatro litúrgico italiano

21 HUIZINGA, J., *El Otoño de...*, op. cit., p. 205.

22 GONZÁLEZ ZYMLA, H., “La danza...”, op. cit., p. 39.

23 GONZÁLEZ ZYMLA, H., “La iconografía de lo macabro en...”, op. cit., p. 10.

para advertir de la muerte como algo impredecible y subrayar la necesidad de ser mejor persona. Distintos autores relacionan las Danzas con el baile de los esqueletos *Citipatis* tibetanos, los cuales podrían haber sido usados por Michael Wolgemut para sus esqueletos bailarines en las xilografías de la *Crónica de Nuremberg* (1493).

Otro posible origen es clásico, concretamente partiría de la influencia de la filosofía epicúrea, que insta al disfrute de la vida. Se habrían tomado las imágenes de banquetes en los que aparecían esqueletos danzarines que invitaban a gozar de la vida terrenal. Esta teoría se justifica porque las “Danzas Macabras” también eran utilizadas en escenarios paganos y cortesanos con un sentido completamente diferente. Por ejemplo, se representaban en bodas principescas y otras festividades para exhortar a los espectadores a deleitarse en la existencia antes de que la muerte les sobreviniese de forma repentina²⁴.

5.1.1.2. Rasgos iconográficos de las “Danzas de la Muerte”

Para las representaciones de este tema no existen normas fijas, aunque podemos ver en las composiciones plásticas algunos rasgos característicos²⁵. La mayoría de estos rasgos estaban presentes en el ciclo del Cementerio de los Inocentes de París, reproducido por Guyot Marchant en 1586 (Fig. 1)²⁶. Normalmente comienzan con la representación de un osario con arquerías. Entre ellas, suele aparecer la representación de la “Deesis” y el Juicio Final. Del osario van saliendo los primeros muertos, en grupos, tocando diferentes instrumentos de percusión y viento. La imagen se acompaña de pasajes del Antiguo Testamento y otros textos rimados. Entre ellas, la “Pastoral Celeste” (Salmo 23) que se leía en la misa de difuntos y en la que se comparaba la efímera belleza de las flores con la vida humana. Estos textos aludían siempre a la fugacidad de la vida y a la universalidad de la muerte y, en teoría, tenían como función ser un consuelo para el lector. En su lugar, el objetivo de estos textos era recordar la inminencia de la muerte y “cultivar el terror a las penas infernales” con el fin de empujar a las masas a arrepentirse²⁷.

Después de estas primeras escenas, los esqueletos van dirigiendo a toda clase de personajes vivos hacia una “Danza final”. En las “Danzas de la Muerte” escritas era la Muerte personificada la

24 GONZÁLEZ ZYMLA, H., “La iconografía de lo macabro en...”, *op. cit.*, pp. 26-32.

25 GONZÁLEZ ZYMLA, H., “La danza...”, *op. cit.*, pp. 27-28.

26 El conjunto del Cementerio de los Inocentes de París fue el modelo a seguir para posteriores representaciones macabras. El conjunto poseía unos relieves sobre el “Encuentro de los tres vivos y los tres muertos” realizados 1408, y también unos frescos en la portada que representaban la “Danza de la Muerte” y se acompañaban de epígrafes. Ambos fueron destruidos en el siglo XVII con la reforma de la portada.

27 ECO, U., *Historia de la Fealdad*, Barcelona, Debolsillo, 2011. p. 62.

que obligaba a bailar al vivo. Pero partir del siglo XV en las representaciones plásticas, la personificación de la Muerte es sustituida por una imagen especular del vivo en estado de descomposición. Por ello no es la Muerte sino los muertos quienes transgreden el orden natural y conducen a los vivos hacia su mundo, poseídos por una irrefrenable actividad que les obliga a hablar y bailar²⁸.

El rasgo distintivo de esta iconografía es la danza, que estaría relacionada con representación teatral del “Encuentro de los tres vivos y los tres muertos”²⁹. Los vivos se representan rígidos y aterrorizados, mientras que los muertos invaden el espacio terrenal llenos de ritmo y vida, invitándoles a bailar. También en la obra de Hans Holbein veremos esta paradoja, con los muertos siendo los personajes más “vivos”³⁰. Este contraste entre el baile, una actividad alegre, y los muertos se utiliza como símbolo del camino a la muerte. Para González Zymla, “bailar con la Muerte implica una visión irónica de la felicidad, entendida como un bien pasajero y caduco en el que no se debe confiar demasiado”³¹. Además los muertos portan instrumentos, como una orquesta que vuelve a la vida, una expresión del Triunfo de la Muerte.

Otro de sus elementos iconográficos es el uso de los cuerpos en descomposición. Sabemos que en los tratados medievales sobre la muerte se describían los horrores de este proceso, pero la representación plástica del mismo solo llegó a finales del siglo XIV. Los artistas utilizarán todos sus conocimientos anatómicos y su capacidad imaginativa para representar los elementos más desagradables del cuerpo muerto, basándose en los modelos de “transitumbas” (Fig. 2)³². A partir del siglo XVI las vísceras, colgajos y gusanos desaparecen y se utilizan representaciones de esqueletos de huesos limpios debido a la influencia del dibujo científico de los estudios médico-anatómicos del Renacimiento³³.

Como ya hemos mencionado, una de las ideas fundamentales es la universalidad de la muerte, la noción de que la Muerte elimina “todos los privilegios de jerarquía y fortuna”³⁴. De hecho, la “Danza Macabra” derivaría de otro aspecto del “Encuentro de los tres vivos y los tres muertos” cuando la advertencia que les realizan los muertos se convierte en universal³⁵. Esta

28 GONZÁLEZ ZYMLA, H., “La iconografía de lo macabro en...”, *op. cit.*, pp. 19-20.

29 GONZÁLEZ ZYMLA, H., “El encuentro de...”, *op. cit.*, p. 70.

30 GONZÁLEZ ZYMLA, H., “La danza...”, *op. cit.*, pp. 24-25.

31 *Ibidem*, espec. p. 26.

32 GONZÁLEZ ZYMLA, H., “La iconografía de lo macabro en...”, *op. cit.*, pp. 20-23.

33 GONZÁLEZ ZYMLA, H., “La danza...”, *op. cit.*, p. 27.

34 GONZÁLEZ ZYMLA, H., “La iconografía de lo macabro en...”, *op. cit.*, p. 23.

35 GONZÁLEZ ZYMLA, H., “La danza...”, *op. cit.*, p. 40.

percepción sobre la muerte es posible que diera a los oprimidos y olvidados de la sociedad cierta sensación de esperanza, consuelo e incluso venganza. Aún así, no debemos entender esto como el reflejo de una visión crítica al orden social, sino una manera de percibirla de forma irónica y cínica.

La Muerte es universal e impredecible, pero también es ordenada y mantiene la inalterable jerarquía estamental³⁶. En las representaciones plásticas, la Muerte se lleva primero a los personajes de nivel social más elevado, al Papa y al Emperador, dando prioridad al estamento eclesiástico, hasta llegar a los últimos de la cadena, el niño y el loco. Las escenas pueden representarnos a los vivos haciendo pareja con su homólogo muerto, o también en grupos encadenados, en corro o en procesión. Los vivos se representan utilizando las indumentarias que los identifican en la jerarquía estamental, mientras que los muertos suelen tener un aspecto homogéneo. Los artistas aprovecharon este tema para fijar las diferentes actitudes del vivo ante la Muerte: algunos se quedan petrificados, otros lloran de tristeza, algunos dialogan con la Muerte, etc.

Entre las variantes iconográficas que derivan de la “Danza de la Muerte”, las más importante son las “Imago Mortis” o “Simulacros de la Muerte”, en las que la Muerte se lleva al vivo sin obligarle a bailar³⁷. Son esta variante la más similar a la que trabaja Holbein en sus *Imágenes de la Muerte*.

5.2. Hans Holbein en Basilea (h. 1515-1532)

Sabemos que Hans Holbein el Joven nace en la ciudad alemana de Augsburgo en una fecha entre 1595-1597, y que muere en 1543 en Londres³⁸. Su producción artística fue bastante precoz, aunque el grueso de su obra se desarrolla a partir de 1515, cuando viaja a Basilea (Suiza) junto a su hermano Ambrosius, y tras su traslado a Inglaterra en 1532. Posiblemente el viaje a Basilea fue uno más de los que iba a hacer con motivo de su formación como aprendiz, aunque decidió asentarse en la ciudad con la intención de darse a conocer y ganar solvencia económica.

Desde esta ciudad pudo hacer otros viajes a diferentes ciudades europeas que le permitirán conocer el arte de otros territorios y darse a conocer a nuevos mecenas europeos. En 1524 visitó Francia con la intención de convertirse en pintor de cámara de Francisco I. Tras su fracaso, regresó a Basilea donde se limitó a ganarse la vida diseñando imágenes para los talladores de xilografías y para los orfebres. En 1526 viajará también a Inglaterra pasando por Amberes, ciudad que competía

36 GONZÁLEZ ZYMLA, H., “La danza...”, *op. cit.*, p. 25.

37 *Ibidem*, p. 40.

38 WOLTMANN, A., *Holbein and...*, *op cit.*, pp. 60-67.

con Lyon para establecerse como principal centro económico y artístico. Este viaje lo hizo igualmente con la intención de convertirse en pintor de la corte del rey inglés, pero no lo consiguió hasta 1532, cuando se traslada definitivamente allí. Otros autores sugieren la posibilidad de que Holbein hubiese visitado también Italia entorno a 1517, debido al conocimiento que tenía de la arquitectura italiana y la ornamentación lombarda, aunque este conocimiento podría haberlo adquirido de los grabados y tratados que circulaban por toda Europa³⁹.

Es en el periodo de Basilea donde nos situamos. Allí Holbein se dedicará principalmente al diseño de ilustraciones y ornamentaciones para la industria de la imprenta y el grabado⁴⁰. Esta industria supuso una verdadera revolución para el desarrollo de la sociedad europea, sobre todo debido a las posibilidades que ofrecía en cuanto a la difusión de ideas, creencias, modas, conocimientos técnicos o científicos. Desde sus inicios, la impresión de textos estuvo unida al trabajo de grabado y xilografía, los cuales eran utilizados principalmente para adornar las ediciones de libros, calendarios, crónicas, etc. La producción de estas imágenes fue desarrollándose a lo largo de la segunda mitad del siglo XV y pronto, gracias a artistas como Michael Wolgemut, adquirió un verdadero sentido artístico.

A parte de las cuestiones económicas, quizá la libertad artística que ofrecía el grabado y la posibilidad de difusión internacional, alentaron a Holbein a dedicarse al diseño. La xilografías y el grabado satisfacían una demanda más variada de temas con respecto a las obras pictóricas, lo que en teoría permitía a los artistas dar rienda suelta a su imaginación. Además, mediante la estampa sus diseños podían llegar a cualquier ciudad europea, obteniendo prestigio internacional. Esta libertad artística podríamos discutirla, ya que la producción de un grabado o una xilografía no dependía únicamente del diseñador. El diseño lo realizaban un artistas, al que se denominaba “adumbrator”, pero la talla de la madera o el grabado lo realizaba habitualmente otro profesional, el “sculptor”. Estos últimos debían poseer una gran capacidad técnica pero también un fuerte sentido artístico para trasladar correctamente los diseños. Por lo tanto, la obra final es la colaboración entre estos dos artistas, no únicamente el producto del diseñador⁴¹.

5.2.1. Las obras sobre la Muerte de Hans Holbein el Joven (†1543)

Las *Imágenes y aspectos detallados de la Muerte* son también producto de una cooperación, en este caso entre de Hans Holbein y Hans Lützelburger, un grabador de gran prestigio que entalló

39 BÄTSCHMANN, O., “Holbein and...”, *op. cit.*, p. 48.

40 WOLTMANN, A., *Holbein and...*, *op cit.*, pp. 198-202.

41 *Ibidem*.

varios de sus diseños. Además, el tema utilizado sería fruto del contexto convulso que se vivía en la ciudad. Los conflictos políticos y sociales con las Guerras de Campesinos y el inicio de la Reforma, además del brote de Peste Negra de 1526, habrían dado a Holbein el sustrato perfecto para elaborar estas *Imágenes de la Muerte*. Para algunos autores estas escenas habrían servido para la difusión de la Reforma. Sea así o no, pronto el movimiento reformista vivió una crisis iconoclasta que llevaría a la destrucción de imágenes y obras de arte de contenido religioso. Esto podría haber hecho que los impresores de Basilea se negaran a publicar este ciclo, el cual fue finalmente editado en Lyon en 1538.

5.2.1.1. Las primeras ediciones

Actualmente se sabe que las primeras impresiones del ciclo se realizarían entre 1524 y 1526, año de la muerte de Hans Lützelburger. No se han encontrado los dibujos originales, por lo que es posible que el pintor hiciera los diseños directamente sobre las matrices de madera⁴². Para muchos autores, estas primeras impresiones serían únicamente pruebas de impresión o “sets of proofs”⁴³. Sin embargo, autores más contemporáneos, consideran que no hay nada que nos diga que en estas primeras impresiones formasen parte del plan para la elaboración posterior de un único libro. Es posible que la primera impresión del grabado se hiciera para conseguir algún tipo de remuneración⁴⁴.

De esta etapa previa a la edición en libro, se conservan varias series completas, en el British Museum, el Museo de Basilea o el Museo de Berlín, entre otros⁴⁵. Estas presentan las escenas de Holbein con tinta negra y se realizan a una cara (Fig. 3). Todas poseen un título en alemán escrito en cursiva o con letra gótica, dependiendo de la serie⁴⁶. Están compuestas por cuarenta escenas, aunque para 1538 se añadió la del Astrólogo. Holbein debió crear cuarenta y ocho diseños, aunque solo cuarenta y uno fueron tallados por Lützelburger antes de su muerte en 1526⁴⁷.

Tras su fallecimiento se emprenden las negociaciones de los hermanos Trechsel en Lyon para hacerse de forma progresiva con algunas matrices de madera de Lützelburger, incluidas varias de la "Danza de la Muerte"⁴⁸. Al final los Trechsel se hicieron con la serie completa y la publicaron

42 WOLTMANN, A., *Holbein and...*, *op. cit.*, p. 206.

43 *Ibidem*, p. 264; también IVINS, W. M., “Hans Holbein’s Dance...”, *op. cit.*, p. 231.

44 PARSHALL, P., “Hans Holbein’s...”, *op. cit.*, p. 84.

45 IVINS, W. M., “Hans Holbein’s Dance...”, *op. cit.*, p. 231.

46 H. S. F., “Dance of Death Series...”, *op. cit.*, pp. 141-144.

47 GARRIDO BARBERÁ, M., “Y en polvo...”, *op. cit.*, p. 105.

48 PARSHALL, P., “Hans Holbein’s...”, *op. cit.*, p. 84.

como un único libro en 1538 con el título *Les Simulachres et historiees faces de la mort, avtant elegamment pourtraictes, que artificiellement imaginées. a Lyon, Soubz l'escu de coloigne. MDXXXVIII*. También a la vez publican una edición del *Antiguo Testamento* que presentaba ilustraciones realizadas por Holbein, entre ellas las cuatro primeras del ciclo de las *Imágenes de la Muerte*⁴⁹. Es posible que los impresores de Basilea, como Froben, se negaran a publicar cualquier obra con contenido satírico sobre la Iglesia o con posible discurso reformista⁵⁰, pero eso también plantea la duda de por qué sí se publicaron en Lyon, en el contexto de las Guerras de Religión. No hay evidencias tampoco de que los Hermanos Trechsel hubiesen dejado la Iglesia Católica o estuviesen alineados con los ideales reformistas, por eso resulta aún más curioso que sea una ciudad católica donde se edite⁵¹.

En las *Imágenes de la Muerte* sólo Lützelburger firma con su nombre completo o mediante un monograma. En ninguno de estos trabajos aparece la firma de Hans Holbein, lo que ha puesto en duda la autoría de las ilustraciones. Se creía que la ausencia de firma en muchas obras de Hans Holbein (con excepción de las primeras y las últimas realizadas en Inglaterra), se debía a la propia concepción del autor sobre cómo la identidad artística de una obra venía dada por su carácter y no por la firma del artista⁵². Sin embargo, Holbein en 1538 estaba asentado en la corte inglesa, una corte protestante que podría haber dado problemas a una publicación tan comprometedora, y quizá por ello no se le mencione. Además, la edición tuvo que pasar por es escrutinio de la Facultad de Teología de París y quizá los editores decidieron separarse del nombre de un personaje que podría estar aliado con el protestantismo. Por último existe la posibilidad de que fuera Lützelburger quien contratase el diseño de las obras a Holbein, de ahí la mención al entallador y no al diseñador⁵³.

Esta edición tendrá tal impacto y difusión que hará que se reedite varias veces en los siguientes años⁵⁴. Por ejemplo, una versión católica impresa por Vauzelles y otra versión protestante impresa por Frellon fueron editadas entre 1539-1540⁵⁵. Y hasta 1562, quince ediciones más se

49 H. P. R., "Holbein's Bible...", *op. cit.*, p. 52 . El *Antiguo Testamento* fue editado por primera vez por los Hermanos Trechsel en Lyon en 1538. Se hizo una segunda edición en 1539. El ciclo lo componen noventa escenas ilustradas por Hans Holbein, junto a un prefacio y versos de Frellon, Bourbon y Corrozet. Es posible que las ilustraciones del Antiguo Testamento se diseñaran a la vez que las *Imágenes de la Muerte* y que sus primeras impresiones fueran también entre 1523-1526.

50 H. S. F., "Dance of Death Series...", *op. cit.*, p. 143.

51 ZEMON DAVIS, N., "Holbein Pictures of...", *op. cit.*, p. 105.

52 WOLTMANN, A., *Holbein and...*, *op. cit.*, p. 206.

53 PARSHALL, P., "Hans Holbein's...", *op. cit.*, pp. 87-88.

54 BUCK, S., "International Exchange...", *op. cit.*, p. 54.

55 ZEMON DAVIS, N., "Holbein Pictures of...", *op. cit.*, pp. 104-130.

publican en Lyon y muchas más en otros territorios a lo largo del siglo. En estas sucesivas ediciones, se irá añadiendo contenido, contándose hasta diecisiete ilustraciones más diseñadas por Holbein.

En la edición de 1538 los temas se imprimen a dos caras, con un texto en latín encima relacionado con una cita bíblica y cuatro líneas en verso en francés en la parte inferior (Fig. 4). Las escenas son de pequeño tamaño, de unos 65 x 48mm cada una⁵⁶, por lo que su talla debió ser una gran prueba de la maleabilidad de la madera y de la capacidad técnica de Lützelburger. Esta edición tiene un prefacio escrito por Jean de Vauzelles que fue dedicado a la Abadesa de St. Pierre de Lyon, Madame Lehanne de Touzelle. En él se hace referencia al fallecimiento de “aquel que imaginó estas elegantes figuras”. Holbein, sin embargo, no fallece hasta 1543, por lo que la referencia no iba dirigida a él. Anteriormente, se creía que esta podría ser una forma de proteger a Holbein de la condena eclesiástica por el contenido controvertido de las *Imágenes de la Muerte*⁵⁷. Hoy en día sabemos que Lützelburger muere en 1526, por lo que seguramente se aluda al entallador. El hecho de que se le mencione como “diseñador” de las escenas podría confirmarnos la teoría de que fue Lützelburger quien contrató a Holbein de forma subsidiaria para hacer los diseños, y no al contrario.

Las escenas que se utilizan en esta edición son exactamente las mismas que las utilizadas en las primeras impresiones, con la excepción del Astrólogo, y presentan características similares a anteriores “Danzas de la Muerte”. La principal obra de la que se vio influenciado Holbein fue el ciclo macabro del Cementerio de los Inocentes de París. Además, es muy posible que Holbein hubiera tomado el tema, las formas y composición de las dos pinturas murales que se encontraban en Basilea en su época, la del muro de la Iglesia Dominica de Grobbasel, de mediados del siglo XV, y la obra perdida del Monasterio de Klingenthal (Fig. 5), de comienzos del siglo XIV⁵⁸. El componente crítico o satírico de temas religiosos, podría haber sido tomado de la *Danza Macabra* de Niklaus Manuel (Fig. 6), anterior a 1522, realizada en el cementerio dominico de Bern⁵⁹. Este rasgo también lo diferencia respecto a otras Danzas, sobre todo por la dureza con la que trata al estamento clerical.

Los personajes aparecen en entornos realistas que nos hablan de su profesión o estatus. La Muerte aparece integrada en la escena, no es una presencia abstracta sino que interactúa con los

56 PARSHALL, P., “Hans Holbein’s...”, *op. cit.*, p. 85.

57 IVINS, W. M., “Hans Holbein’s Dance...”, *op. cit.*, p. 233.

58 BUCK, S., “International Exchange...”, *op. cit.*, p. 54.

59 WOLTMANN, A., *Holbein and...*, *op. cit.*, p. 260.

personajes. Como se nos indica en el prefacio de esta edición, la Muerte es el personaje de mayor vitalidad⁶⁰, y por ello se representa de forma vívida, con gran expresividad y animados gestos⁶¹. Aparece con un esqueleto limpio, no como un cuerpo en descomposición, aunque con una anatomía errónea. Holbein podría haber accedido a representaciones anatómicas fidedignas que se difundían por medio de xilografías como las de Johann Schott, de 1517 (Fig. 7), o incluso podría haber utilizado el modelo del esqueleto de la Danza del convento dominico de la ciudad, por lo que este error no se justifica⁶².

La obra de Holbein presenta diferencias respecto a otras “Danzas de la Muerte”. Forma escenas individuales en las que los personajes se mueven y actúan en función de su oficio o estatus social⁶³. Rompe con la disposición de las figuras alineadas en friso o en círculo que era habitual⁶⁴. Las escenas son como viñetas, con carácter auto-narrativo, no requieren del texto del que vienen acompañadas para explicarse. Este tipo de composición podría haberla tomado de las primeras ilustraciones para la Biblia de H. Quentell (1479-1480) (Fig. 8), copiadas en la Biblia de Núremberg (1483)⁶⁵. Las viñetas se unen al carácter irónico, y en ocasiones a la condena moral, para mostrar cómo los hábitos cotidianos llevan a la muerte.

En Holbein no vemos esqueletos bailando y no todos portan instrumentos. No es por lo tanto una estricta “Danza de la Muerte”. La única “Danza de la Muerte” que realiza Holbein es para el diseño ornamental de la vaina de una daga, que se encuentra en el Museo Beuth-Schinkel de Berlín, y representa a tres personajes vivos obligados a bailar por tres personajes muertos (Fig. 9). La denominación de las *Imágenes de la Muerte* como “Danza de la Muerte” es errónea y responde únicamente al nombre que se le dio en el Inventario Amberbach de finales del siglo XVI⁶⁶. En su lugar, Holbein utiliza el esquema de las “Imago Mortis” y, concretamente, podría haber seguido el modelo de *Heures a l'usage de Rome*, de Philippe Pigouchet y Simon Vostre (1505). En ellas aparece también Adán y Eva como símbolo de la condición humana del pecado, siendo expulsados por el ángel y acompañados por la Muerte. Y además, presenta a la Muerte sorprendiendo a los vivos pero sin hacerles bailar (Fig. 10)⁶⁷.

60 PARSHALL, P., “Hans Holbein’s...”, *op. cit.*, pp. 85-87.

61 BUCK, S., “International Exchange...”, *op. cit.*, p. 54.

62 WOLTMANN, A., *Holbein and...*, *op. cit.*, p. 266.

63 PARSHALL, P., “Hans Holbein’s...”, *op. cit.*, pp. 85-87.

64 H. S. F., “Dance of Death Series...”, *op. cit.*, pp. 106-107.

65 H. P. R., “Holbein’s Bible...”, *op. cit.*, p. 50.

66 WOLTMANN, A., *Holbein and...*, *op. cit.*, p. 264.

67 GONZÁLEZ ZYMLA, H., “La danza...”, *op. cit.*, pp. 40-41.

Aún así, utiliza elementos iconográficos de las Danzas. Además de los mencionados, se incluyen elementos simbólicos como el reloj de arena (que aparece en todas las escenas desde la quinta) o la vela apagada. Subyace el mismo tema sobre la mortalidad y la necesidad de estar preparado. Los personajes vivos también están identificados por su categoría social, realizando sus labores y portando su vestimenta característica. Las primeras impresiones del ciclo mantienen la jerarquía estamental y social por orden, separando el estamento eclesiástico del laico, y los hombres de las mujeres, aunque en la edición de 1538 se distribuyeron los personajes de forma diferente.

La principal diferencia respecto a anteriores Danzas es su calidad estética y carácter dramático⁶⁸. En la obra se expresa el floreciente sentimiento democrático y el deseo de renovación de las viejas relaciones medievales⁶⁹. Y reflejaría la progresiva aparición del escepticismo racional y el resurgimiento del pensamiento estoico, que poco a poco adquirió como característico el humanismo del norte de Europa en el siglo XVI⁷⁰.

5.2.1.1.1. *Análisis de las ilustraciones*

En la edición de 1538 cinco escenas preceden al conjunto en los que la Muerte se lleva a los diferentes tipos sociales. Las cuatro primeras están dedicadas al origen del pecado y la mortalidad, y le sucede una escena típica de las “Danzas Macabras”.

Esta quinta escena sigue el modelo de las pinturas murales que se podían ver en Basilea y muestra a una multitud de esqueletos saliendo de sus osarios con instrumentos de viento y percusión (Fig. 11). Los esqueletos anuncian la Danza que vamos a ir viendo en las siguientes páginas y aparece por primera vez el reloj de arena, un objeto que se repite en todos y cada una de las escenas posteriores. Esta escena constituye, en palabras de Garrido Barberá, la “transición perfecta del plano mítico-bíblico al coetáneo de Holbein”⁷¹

Holbein no debió dejar claro en qué orden debían presentarse los grabados y en esta edición no se mantiene la ordenación típica de las “Danzas de la Muerte”. El estamento eclesiástico, el laico, los tipos feudales y también la burguesía y los campesinos se mezclan, aunque sí vemos primero a los estamentos más elevados de la escala social. En ocasiones se suceden “parejas” de personajes, como el abad y la abadesa, el monje y la monja, y en otras el tipo femenino precede al masculino, como en los Ancianos.

68 WOLTMANN, A., *Holbein and...*, *op. cit.*, p. 266.

69 *Ibidem*, p. 260.

70 PARSHALL, P., “Hans Holbein’s...”, *op. cit.*, p. 87.

71 GARRIDO BARBERÁ, M., “Y en polvo...”, *op. cit.*, p. 107.

En lo referente a la técnica, vemos como a base de líneas crea los contornos de las figuras, los objetos y el espacio, y también con ellas genera las sombras que dan volumen y movimiento a la composición. El resultado es efectivo y de calidad, señal de la capacidad de Holbein de adaptar sus dibujos al formato de la xilografía y, por supuesto, a la habilidad técnica del grabador.

La serie destaca también por su sentido narrativo, el cual se basa sobre todo en la composición del espacio y las acciones de los personajes. El espacio se genera mediante la superposición de planos y el propio sentido volumétrico de las figuras. En la serie, los espacios de la ciudad y las habitaciones interiores se intercalan con escenas al aire libre y paisajes. Holbein utiliza fondos sencillos, como los del Caballero (Fig. 12) o el Noble (Fig. 13), donde la narración se centra únicamente en su lucha que mantienen contra la Muerte. También en el Vendedor Ambulante (Fig. 14), que en medio de un camino vacío, cargado por una cesta llena de mercancías y únicamente acompañado por un perro, es sorprendido por dos esqueletos que tiran de él. El vendedor señala hacia el lado contrario, indicándole que aún no ha llegado a su destino, pero la Muerte no lo acepta.

Una escena sencilla pero con más elementos de fondo es la de Anciano (Fig. 15), el cual es dirigido por la Muerte con calma a través de un cementerio donde espera su tumba. Los elementos arquitectónicos sirven de fondo a otras escenas, como en la escena de la Reina (Fig. 16), el Canónigo (Fig. 17) o en la Abadesa (Fig. 18). En el caso del Canónigo está a punto de entrar por la portada de la iglesia, cuyo arco sirve de marco, cuando un esqueleto con harapos le muestra un reloj de arena indicándole que ha llegado su hora. De igual forma la portada del convento sirve de marco para la Abadesa, la cual es arrastrada por la Muerte al exterior mientras ella trata de resistirse.

Las calles de la ciudad se utilizan también como escenario para algunas escenas. Por ejemplo, la Emperatriz (Fig. 19) pasea junto a sus damas de honor por la ciudad cuando la Muerte se la lleva. También la urbe es escenario de los profesionales liberales como el Juez (Fig. 20), el Abogado (Fig. 21) y el Senador (Fig. 22). Tenemos espacios desarrollados con gran lujo de detalles, como en el Paraíso u otras escenas de interior. Las segundas nos aportan una gran fuente de información sobre los espacios domésticos y el mobiliario que utilizaban los personajes según su estrato social. Destacan la habitación de la Monja (Fig. 23) o la del Doctor/Físico (Fig. 24) por el detalle que se presta al espacio y a la decoración, o el mobiliario del Emperador (Fig. 25), la Duquesa (Fig. 26) y el Astrólogo (Fig. 27).

Sobresale la escena del Niño (Fig. 28), en la que vemos las pésimas condiciones en las habitaban las clases más bajas de la sociedad. Este personaje es arrebatado del lado de su madre, que está cocinando en mitad de la única estancia que poseen. Esta es la última escena, que recuerda que la muerte es impredecible y además no tiene compasión.

El espacio tiene también un sentido simbólico, por ejemplo en la Monja (Fig. 23). Aparece arrodillada frente a un pequeño altar en el interior de su celda, tras ella se sitúa un esqueleto femenino, que apaga una de las velas del altar. La monja mira hacia su cama, donde hay un joven tocando un instrumento. Este personaje aparece también en el “Mes de Mayo” del Libro de Horas del Maestro Jean de Mauléon de 1524 (Fig. 29)⁷², aunque el resto de la escena es completamente diferente. La monja está siendo tentada y la vela de su altar representaría su devoción fallida, además de la vida que la Muerte está a punto de tomar. En la escena es, por lo tanto, una condena explícita al personaje, su acción justifica su muerte.

En estos espacios los protagonistas aparecen realizando sus labores cotidianas, normalmente en primer plano, y los secundarios los acompañan, a veces indiferentes de lo que sucede. En algunos casos los personajes secundarios tienen gran importancia narrativa siendo el “motivo” por el que los protagonistas incumplen con su deber. Por ejemplo, en el caso ya mencionado de la Monja. También en el Juez (Fig. 20), el Abogado (Fig. 21) y el Senador (Fig. 22), que aceptan el soborno de otro personaje mientras ignoran a los humildes y necesitados. Este elemento da un valor crítico a la narración y sirve de justificación a la crueldad de la Muerte. En otras escenas los secundarios tratan de ayudar al protagonista a evitar la muerte, como en las escenas de la Reina (Fig. 16) o la Abadesa (Fig. 18).

La actitud que mantienen los vivos ante la presencia de la muerte es lo que más influye en la composición de las escenas. En general, la Muerte actúa como contrapeso en las representaciones donde el vivo intenta huir o combatir contra ella, como en el la Reina (Fig. 16), el Noble (Fig. 13), el Monje (Fig. 30), Mercader (Fig. 31), o el Caballero (Fig. 12). Estas escenas además suelen ser más dinámicas que otras, con abundancia de líneas diagonales marcadas por los gestos de los personajes y los objetos que portan. También equilibra la escena a nivel simbólico disponiéndose a lado de los humildes frente a las figuras de poder que las ignoran, como en el Duque (Fig. 32).

Hay escenas calmadas y con menos movimiento. Estas responden a los tipos que ignoran la presencia de la Muerte, como el Papa (Fig. 33), el Emperador (Fig. 25), el Rey (Fig. 34), el

72 BUCK, S., “International Exchange...”, *op. cit.*, p. 57.

Cardenal (Fig. 35), el Predicador (Fig. 36) o la Condesa (Fig. 37). Aquí la Muerte suele colocarse a sus espaldas o entre sus acompañantes, y en ocasiones interviene en el mundo de los vivos, por ejemplo, sirviendo el vino al Rey, robando la corona al Emperador o colocando un collar de huesos a la Condesa. Aún así, las escenas más apacibles son las de aquellos personajes que aceptan su momento de partida, como el Obispo, o que parecen no saber que la muerte los está llevando, como ocurre en el caso de los Ancianos.

Respecto al espacio, Holbein utiliza otros recursos para desarrollar la sensación de profundidad. Por ejemplo, las ventanas que se abren a la ciudad a ambos lados del Rey (Fig. 34), el cual está sobre su trono disfrutando de un banquete. Otro ejemplo lo tenemos en el Físico (Fig. 24), donde las líneas diagonales que genera el suelo de baldosas crean profundidad en la estancia y dirigen además la mirada del espectador hacia la Muerte.

Sin duda los ejemplos más relevantes sobre el uso de la profundidad espacial son el Obispo y el Labrador. En ambos la Muerte y el personaje principal están en primer plano. Tras ellos, un fondo paisajístico se abre y otros elementos van reduciendo su tamaño y el detalle de su representación. El Obispo (Fig. 38) se representa apoyado en el brazo de la Muerte, dejándose llevar. Al fondo un bello paisaje montañoso permite la disposición de varios pastores que corren tras las ovejas extraviadas. Al Labrador (Fig. 39) lo vemos en primer plano trabajando el campo con sus caballos. Los surcos que genera con su arado crean líneas de fuga que se pierden en las construcciones de parte superior izquierda. En la parte derecha, se representan unas colinas arboladas, un camino y una Iglesia en su cúspide que, junto con el sol poniéndose tras ella, generan otro punto de fuga. La plácida escena se rompe con la presencia de la Muerte que acompaña al arado. Para Buck, en este grabado se puede ver de nuevo el intercambio artístico que presenta Holbein con el calendario del Libro de Horas de el Maestro Jean de Mauléon de 1524, concretamente con el *Mes de Septiembre* (Fig. 40)⁷³.

Una cuestión a señalar en la serie de Holbein es la introducción de elementos del nuevo lenguaje renacentista en desarrollo, que destacamos en las primeras cuatro escenas en el Paraíso. Adán y Eva se representan desnudos, con un tratamiento anatómico bastante correcto, como podemos ver en el cuerpo de Adán trabajando el campo (Fig. 41). A pesar de ello, las proporciones utilizadas no son del todo correctas. Cuando Adán está recogiendo el fruto prohibido (Fig. 42), vemos que tiene la cabeza y el torso proporcionalmente más grandes que sus piernas y pies.

73 BUCK, S., "International Exchange...", *op. cit.*, pp. 55-57.

Además, presenta una postura tensa y extraña, rodeando el árbol con su brazo izquierdo, elevando el derecho para coger el fruto, manteniéndose sobre sus puntas con un pie frente al otro. También en las escenas utiliza recursos arquitectónicos de influencia clasicista, como el trono avenerado del Emperador (Fig. 25) o la estructura arquitectónica de la Reina (Fig. 16) o del Monje (Fig. 30).

Aunque en posteriores ediciones se añadirán más escenas, en la de 1538, tras el desfile de personajes aparecen las imágenes del Juicio Final y del “Escutcheon” (Escudo de Armas de la Muerte). El Juicio Final (Fig. 43) muestra a Cristo juez sobre el gran orbe del mundo, acompañado de ángeles y humanos desnudos. Woltmann señala cómo se omiten elementos que aparecen en la iconografía católica, como la Virgen o San Juan. Además indica que los desnudos serían un rasgo de modernidad que va “más allá de los límites de las enseñanzas protestantes”⁷⁴.

Una imagen de interés es el “Escudo de Armas” (Fig. 44). Holbein ya había creado este escudo para su ilustración de *El fin de los Justos y los impíos* pero le habría añadido algunos elementos. En el centro está el escudo, donde hay una calavera de cuya boca sale una pequeña serpiente. Sobre ella una corona de la que emergen dos brazos de esqueleto que sujetan una roca y entre los que se dispone un reloj de arena. Esta piedra sería, para Woltmann, la forma de Holbein de indicar que sobre cada persona acecha el peligro de la muerte. Flanqueando el escudo un hombre y una mujer que se apoyan en él. Él porta un gran sombrero de plumas y ella, vestida con el atuendo típico de Suiza, lleva también una pluma en su cabeza y collares entorno a su cuello desnudo. Es posible que el autor hubiese colocado aquí su autorretrato y el de su esposa, como hizo el artista de las pinturas del Monasterio Dominico de Basilea, o Nicholas Manuel en su "Danza de la Muerte" de Berna⁷⁵. El hombre gesticula como comunicándose con el espectador, quizá recordándole por última vez que la Muerte siempre triunfa.

5.2.1.1.2. Propósito de la obra

El hecho de que la Reforma se introdujese de forma tan lenta en la ciudad de Basilea supuso que la población se mantuviera confusa e indecisa por los nuevos acontecimientos. Los artistas y grabadores se aprovecharon de esta situación, creando obras que no se alineaban con ninguno de los dos bandos, con excepción de las realizadas con motivos propagandísticos.

Además, aunque los artistas vivían gracias a su colaboración con la industria de la imprenta lograron mantener la autosuficiencia de sus obras. Estas eran capaces de transmitir el mensaje por sí

⁷⁴ WOLTMANN, A., *Holbein and...*, op. cit., pp. 179-181.

⁷⁵ WOLTMANN, A., *Holbein and...*, op. cit., pp. 181-182.

solas, en muchos casos estando abiertas a varias interpretaciones. Sería el caso de las *Imágenes de la Muerte* de Holbein, las cuales se publicaron de forma independiente, pero también junto a textos de claro discurso partidista.

El contenido tan ambiguo de la serie se ha entendido, por un lado, como signo de la falta de posicionamiento del artista en este debate teológico y social y, por otro lado, como forma de evitar la censura. También se ha interpretado como una intención de apelar al sentimiento del lector e invitarle a reflexionar por sí solo sobre la muerte. La libre lectura de la serie tiene además mucho que ver con la reivindicación de la Reforma sobre el derecho a la interpretación propia de las Escrituras, una idea que se trasladó también a la iconografía del norte de Europa a principios del siglo XVI cuando se comprendió el valor de las imágenes para favorecer la introspección y meditación sobre temas morales. Holbein también entendía este valor y por ello con sus representaciones quiso examinar la condición humana y la idea de mortalidad. Sobre todo, buscaba mostrar cómo elegimos ignorar la omnipresencia de la muerte para hacer nuestras vidas soportables⁷⁶.

Por todo esto se ha debatido también sobre si Holbein muestra en las *Imágenes de la Muerte* un posicionamiento con la Reforma o no. Quienes creen que sí, señalan que el sentido crítico de la serie concuerda con las ideas de libertad religiosa y política impulsadas por la Reforma, por ejemplo, en la escena del Conde donde la Muerte está disfrazada de campesino⁷⁷. También indican que las *Imágenes de la Muerte* son contemporáneas a sus ilustraciones del *Alfabeto de la Muerte*⁷⁸, las cuales fueron usadas tempranamente en publicaciones con claras críticas a los abusos clericales. Además en ellas aparecía la cita bíblica, Isaías 40, 8, (*Verbum Domini manet in aeternum*) usada como grito de guerra de los reformadores y los campesinos involucrados en la revuelta de 1525⁷⁹. Por otro lado se ha señalado la posibilidad de que esta serie y la del *Antiguo Testamento* hubieran formado parte de la creación de una nueva edición popular de la Biblia en los primeros tiempos del Protestantismo⁸⁰.

76 PARSHALL, P., "Hans Holbein's...", *op. cit.*, pp. 84-91..

77 WOLTMANN, A., *Holbein and...*, *op. cit.*, p. 184.

78 El *Alfabeto de la Muerte* fue también diseñado por Holbein y encargado por Lützelburger. Su primera edición se imprimió a una sola hoja, con un breve texto que hablaba sobre el entallador a modo de anuncio publicitario. Consistía en ilustraciones que acompañaban a las letras del alfabeto, de gran delicadeza y calidad.

79 PARSHALL, P., "Hans Holbein's...", *op. cit.*, p. 88. Esta cita basada a su vez en Pedro 1, 24-25, resume uno de los conceptos fundamentales de la Reforma: la certeza en la fe y la salvación a través del poder de la Palabra de Dios.

80 H. P. R., "Holbein's Bible...", *op. cit.*, p. 52.

Parshall rechaza estas teorías, ya que las alusiones a la mala conducta del clero eran un tema satírico ampliamente aceptado en otras obras “ortodoxas” anteriores. Además, las primeras impresiones del ciclo de Holbein se hicieron sin textos que las acompañasen (con excepción de los títulos) y su utilización posterior con intenciones partidistas, no indica su posicionamiento. Igualmente, la flexibilidad interpretativa y claridad narrativa características de la serie, propia del grabado sofisticado, permitía trascender los límites confesionales y sociales⁸¹.

5.2.1.2. Holbein como modelo a seguir

Las *Imágenes de la Muerte* destacan por su modernidad, que fue la que atrajo el interés de los humanistas de Lyon que decidieron impulsar su edición en 1538. En este grupúsculo estaban los mismos hermanos Trechsel, hijos de Jean Treschsel, el primero en abrir una tienda de impresiones en la ciudad⁸²; y Nicolas Bourbon de Vandoeuvre, consejero de los líderes del partido reformista inglés, que realiza junto Gilles Corrozet los prefacios de las ediciones del *Antiguo Testamento* en las que participa Holbein. También debieron interesarse otros humanistas como Étienne Dolet, Michael Servetus, Jean de Tournes, Clement Marot o François Rabelais⁸³.

Su modernidad y relevancia las colocó como modelo a seguir para muchos artistas en siglos posteriores. Holbein no solo reutilizó un tema bajomedieval, sino que lo recuperó del inminente olvido y le dio nueva vida. Michael Rentz en 1753 aún utilizaba en su *Geistliche Todts-Gedancken* el modelo *holbeniano* (Fig. 45). También en los siglos XVIII y XIX se utilizó el espíritu satírico que subyacía en las *Imágenes de la Muerte* de forma más dura y humorística. Por ejemplo, Johann Rudolf Schellenberg en 1785 creó *Freund Heins Erscheinungen en Holbeins Manier* (Fig. 46) teniendo como fuente de inspiración el “modo de hacer” del artista, por el que incluye a la Muerte disfrazada engañando a los vivos. Otra adaptación de este tema son las ilustraciones en *Death's Doing* (Fig. 47), de Richard Dagley (1827), en las que vemos la sucesión de oficios y personajes de todas clases sociales; y las destacadas ilustraciones de Thomas Rowlandson para *The English Dance of Death* (1814-1816), en las que el tono satírico se desarrolla de forma “descarnada e inmisericorde” (Fig. 48). El tema de la Danza Macabra se seguirá utilizando durante el siglo XX, cuando se irá alejando de la iconografía bajomedieval y del trabajo de Holbein, teniendo especial relevancia en la primera mitad del siglo por su relación con las Guerras Mundiales. Como ejemplos,

81 PARSHALL, P., “Hans Holbein’s...”, *op. cit.*, pp. 86-90.

82 ZEMON DAVIS, N., “Holbein Pictures of...”, *op. cit.*, p. 104.

83 IVINS, W. M., “Hans Holbein’s Dance...”, *op. cit.*, pp. 234-235.

podemos destacar la *Danza Macabra Europea* (Fig. 49) de Alberto Martini (1914-1916); o *Ein Totentanz* (Fig. 50) de Alfred Kubin (1915-1916)⁸⁴.

84 GARRIDO BARBERÁ, M., “Y en polvo...”, *op. cit.*, pp. 108-113.

6. CONCLUSIONES

El contexto histórico, político y religioso en el que hemos enmarcado a Holbein, demuestra y justifica la utilización de la temática de la “Danza Macabra” por parte del autor. Como hemos visto, este tema iconográfico se desarrolló con motivo de graves crisis económicas y sociales que asolaron Europa en la Baja Edad Media. En tiempos de Holbein, a comienzos del siglo XVI, también se estaban viviendo situaciones convulsas especialmente por los conflictos ideológicos y políticos entre la Reforma protestante y la Iglesia Católica, los cuales trajeron unas consecuencias que cambiaron el destino de Europa. Es medio de esta incertidumbre y horror, el miedo a la muerte se hace más presente en la vida de la población y en la imaginación de los artistas, quienes plasmarán sus experiencias, temores y fantasías en sus obras de arte.

Con el análisis de las *Imágenes de la Muerte* hemos podido ver cómo Holbein construye su obra partir la experiencia propia y su conocimiento del lenguaje simbólico heredado desde la Edad Media. Aún así, Holbein no se limita a reproducir las fórmulas aprendidas, sino que recoge el tema y los modos de representación de las “Danzas Macabras” y los transforma de acuerdo al contexto específico en el que vive.

Como conclusión, es obligado señalar las múltiples cuestiones que dejamos sin responder. En lo referente al tema de las “Danzas de la Muerte”, aún queda por aclarar dónde surgen por primera vez en Europa. En el supuesto de que su origen fuera el Sacro Imperio, la sensibilidad germánica podría haber influido en Holbein y es un aspecto que debería considerarse en estudios posteriores. Respecto a Holbein, aún no se sabe con certeza cuál era su posición respecto a la Reforma. Tampoco si la creación y primeras impresiones de la serie pudieron llevar detrás un propósito propagandístico, además de la motivación económica. Aún queda también por estudiar el papel de Hans Lützelburger. Sabemos que talló los diseños de Holbein pero, ¿no podría haber también condicionado su trabajo, dictándole qué tema utilizar y cómo plasmarlo? Esta suposición no resulta inviable, ya que a menudo estos profesionales procedían de esta forma. En este caso, deberíamos profundizar en la labor de estos artífices, en su consideración como artistas y en su relación con los diseñadores.

7. BIBLIOGRAFÍA

- BÄTSCHMANN, O., “Holbein and Italian Art”, *Studies in the History of Art. Symposium Papers XXXVII: Hans Holbein: Paintings, Prints, and Reception*, Vol. 60, 2001, pp. 36-53, <https://www.jstor.org/stable/42622759> (consulta 18-III-2020).
- BUCK, S., “International Exchange: Holbein at the Crossroads of Art and Craftsmanship”, *Studies in the History of Art, Symposium Papers XXXVII: Hans Holbein: Paintings, Prints, and Reception*, Vol. 60, 2001, pp. 54-71, <https://www.jstor.org/stable/42622761> (consulta 18-III-2020).
- ECO, U., *Historia de la Fealdad*, Barcelona, Debolsillo, 2011.
- GARRIDO BARBERÁ, M., “Y en polvo te convertirás. La Danza Macabra como advertencia y consuelo de la universalidad de la muerte”, *EME Experimental Illustration. Art & Design*, 3, 2015, pp. 102-117, <https://doi.org/10.4995/eme.2015.3384> (consulta 05-X-2020).
- GONZÁLEZ ZYMLA, H., “El encuentro de los tres vivos y los tres muertos”, *Revista digital de iconografía medieval*, Vol. III, 6, 2011, pp. 51-82, <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/encuentro-de-los-tres-vivos-y-los-tres-muertos> (consulta 26-III-2020).
- GONZÁLEZ ZYMLA, H., “La danza macabra”, *Revista digital de iconografía medieval*, Vol. VI, 11, 2014, pp. 23-51, <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2014-06-11-Danza%20macabra.pdf> (consulta 26-III-2020).
- GONZÁLEZ ZYMLA, H., “La iconografía de lo macabro en Europa y sus posibles orígenes clásicos y orientales. Algunas manifestaciones en el arte español de los siglos XIV, XV, XVI”, *Revista digital de iconografía medieval*, Vol. XI, 21, 2019, pp. 1-53, <https://www.shorturl.at/bDHNT> (consulta 18-III-2020).
- H. P. R., “Holbein’s Bible Illustrations and Dance of Death”, *Museum of Fine Arts Bulletin*, Vol. 22, 134, 1924, pp. 49-52, <https://www.jstor.org/stable/4169925> (consulta 18-III-2020).
- H. S. F., “Dance of Death Series by Hans Holbein the Younger”, *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, Vol. 26, 8, 1929, pp. 141-144, <https://www.jstor.org/stable/25137237> (consulta 18-III-2020).
- HUIZINGA, J., *El Otoño de la Edad Media*, Madrid, Alianza Editorial, 1982.

- IVINS, W. M., “Hans Holbein’s Dance of Death”, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, Vol. 14, 11, 1919, pp. 231-235, <https://www.jstor.org/stable/3254072> (consulta 18-III-2020).
- PARSHALL, P., “Hans Holbein’s «Pictures of Death»”, *Studies in the History of Art, Symposium Papers XXXVII: Hans Holbein: Paintings, Prints, and Reception*, Vol. 60, 2001, pp. 82-95, <https://www.jstor.org/stable/42622763> (consulta 18-III-2020).
- WOLTMANN, A., *Holbein and his time*, Londres, Richard Bentley and Son, 1872.
- ZEMON DAVIS, N., “Holbein Pictures of Death and the Reformation at Lyons”, *Studies in the Renaissance*, 3, 1956, pp. 97-130, <https://doi.org/10.2307/2857103> (acceso 8-VIII-2020).

8. ANEXOS

8.1. Glosario de Términos

- *Adumbrator*: viene de la palabra latina “adumbro”, que significa bosquejar, esbozar. El “adumbrator” es el que proyecta el diseño de una obra de arte. Este oficio viene identificado en el libro *Das Ständebuch*, realizado en Frankfurt por Jost Amman y publicado en 1568 por Sigmund Feierabend.
- *Deesis*: es un tema iconográfico en el que aparece Cristo en Majestad como Juez, entronizado, flanqueado por la Virgen María y San Juan como intercesores entre Dios y los hombres. Su utilización en el arte sirve como recuerdo del Juicio Final y de la necesidad prepararse ante la llegada de la Muerte.
- *Imago Mortis* o *Imagines Mortis*. Son un tipo de iconografía macabra originadas también a partir del “Encuentro de los tres vivos y los tres muertos”. Se utilizan en cuadros de género donde la Muerte no obliga a los vivos a bailar con ella. El origen de esta iconografía está en el poema francés *Le mors de la pomme*, de 1470⁸⁵.
- *Transitumbas* o *transitombs* son la representación realista del cuerpo humano muerto en proceso de descomposición. Esta iconografía nace a partir de finales del siglo XIV y predomina en contextos funerarios. A menudo aparece junto a la imagen yacente idealizada del fallecido. El tema que predomina en estas representaciones es el recuerdo a la

85 GONZÁLEZ ZYMLA, H., “La danza...”, *op. cit.*, pp. 40-41.

inexorabilidad de la muerte. Pero también se alude la pérdida de la belleza terrenal, del cuerpo físico, frente a la conservación del alma a través de la Salvación.

- *Sculptor*. Esta palabra latina se traduce como “escultor”, pero en este caso se alude al trabajo de entalladura. Se utiliza para denominar a aquellos profesionales que tallaban las matrices para el grabado y la xilografía, lo que los asciende a verdaderos artistas e indica la alta consideración social que poseía este oficio. Este trabajo también es recogido en el libro *Das Ständebuch*, de Jost Amman y Sigmund Feierabend (1568).
- *Set of proofs*. En español “serie de pruebas”. Son las pruebas de impresión realizadas durante el proceso de creación de un grabado o xilografía. Sirven para comprobar el resultado de la estampa a medida que es trabajada la matriz o para comprobar el resultado final.

8.2. Anexo fotográfico

Figura 1. Segunda escena de Illustrations de Danse Macabre, Guyot Marchant, 1586. Bibliothèque nationale de France, <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb384982475> (consulta 22/X/2020).

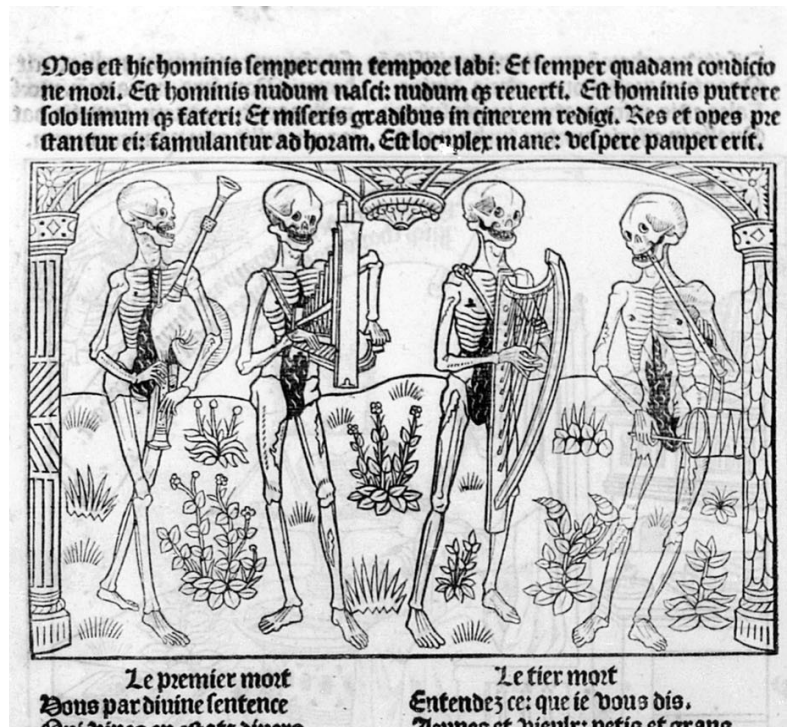


Figura 2. Transitumba en “A Carthusian miscellany of poems, chronicles, and treatises in Northern English”, c. 1460-1500, British Library, <https://www.shorturl.at/gnM17> (consulta 22/X/2020).

Figura 3. Escena de “La Creación” de la serie Imágenes de la Muerte de Hans Holbein el Joven, 1524-1526, Cleveland Museum of Art, <https://clevelandart.org/art/1929.144> (consulta 22/X/2020).

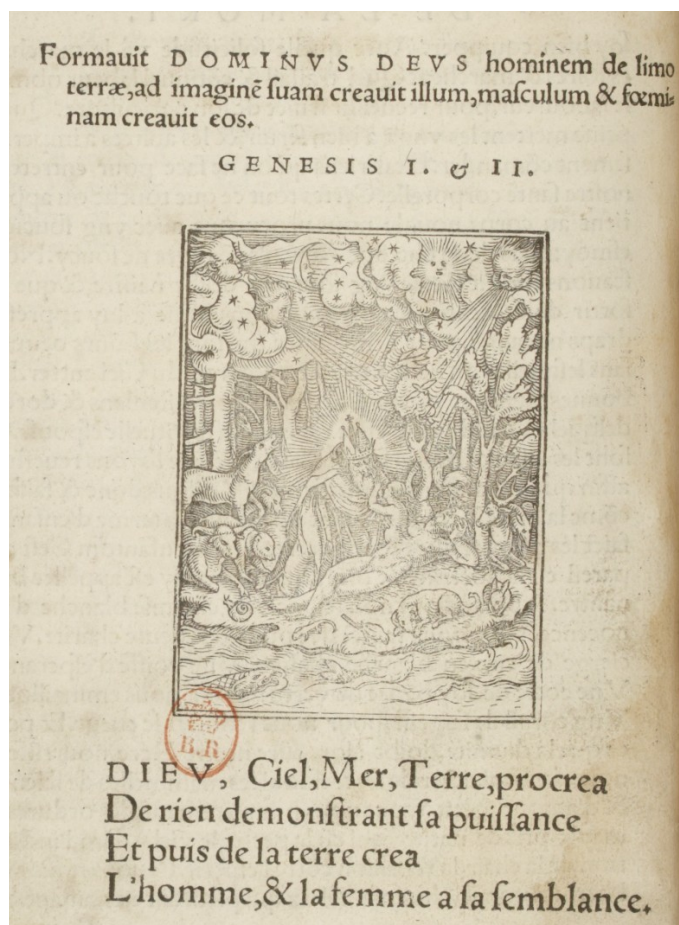


Figura 4. “La Creación” en *Les simulachres et historiées faces de la mort...* de Hans Holbein, Jean de Vauzelles y Gilles Corrozet, Lyon, 1538. Bibliothèque nationale de France, <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb306116444> (consulta 22/X/2020).

Figura 5. Los esqueletos saliendo de sus osarios en el Monasterio de Klingenthal, Basilea, inicios del siglo XIV. Copiada por Büchel en 1766-1768, <http://www.dodedans.com/Ebasel-klingental.htm> (consulta 22/X/2020).

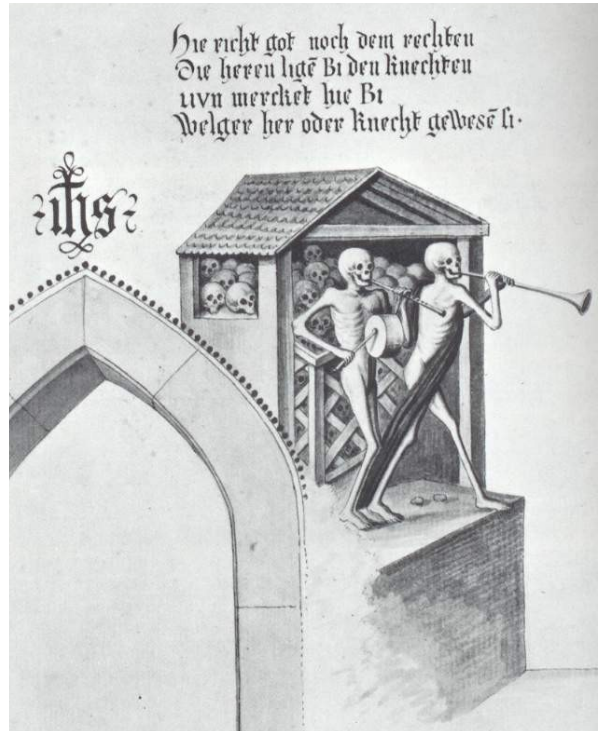


Figura 6. Copia en lienzo de la Danza Macabra del cementerio dominico de Bern de Niklaus Manuel anterior a 1522, realizada en 1649 por Albrecht Kauw, <https://www.shorturl.at/qwxFH> (consulta 22/X/2020).



Johan Schott, 1517, realizada por un anónimo, impresa por Heinrich Steiner, Augsburgo, c. 1530



edición de la Biblia realizada por Heinrich
Quentell en c. 1478,

Figura 9. Diseño para la vaina de una daga con la “Danza de la Muerte”, realizada por Hans Holbein el Joven, 1521, <http://www.dodedans.com/Eholbein-dagger.htm> (consulta 22/XI/2020).



Figura 10. La muerte del Papa y el Emperador, en *Heures a l'usage de Rome*, diseñado por Philippe Pigouchet y editado por Simon Vostre, París, 1505, McGill University Library <https://digital.library.mcgill.ca/horae/cucar665h1504.html> (consulta 22/XI/2020).

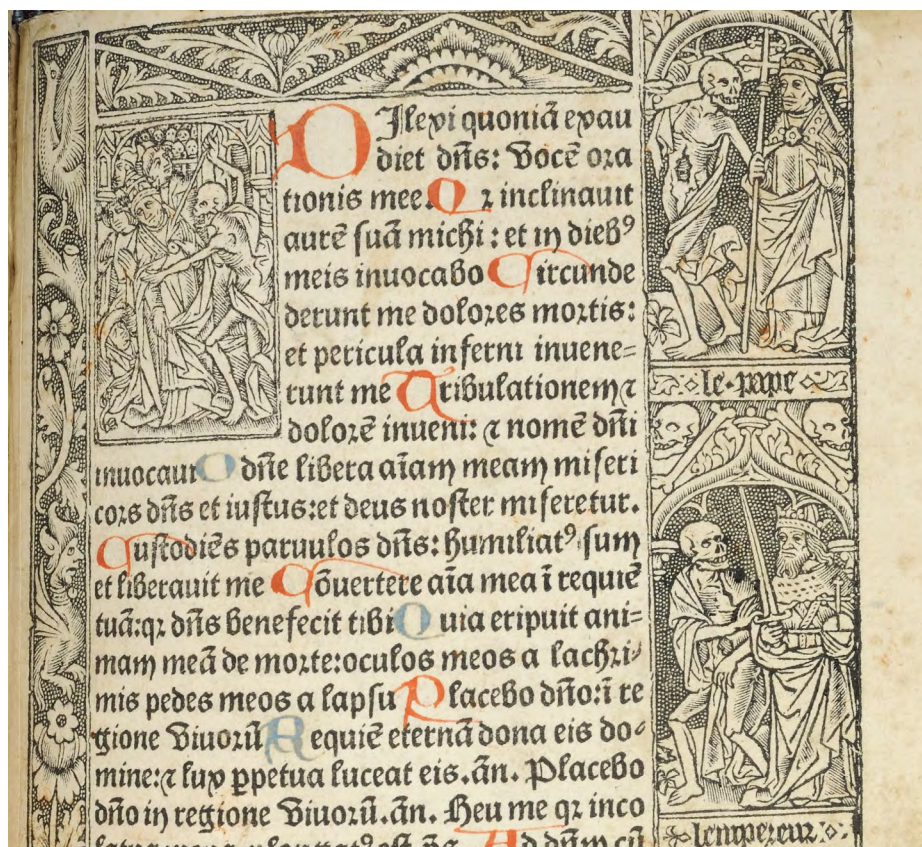


Figura 11. Los esqueletos saliendo del cementerio, en *Les simulachres et historiées faces de la mort...* de Hans Holbein, Jean de Vauzelles y Gilles Corrozet, Lyon, 1538. Bibliothèque nationale de France, <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb306116444> (consulta 22/X/2020).

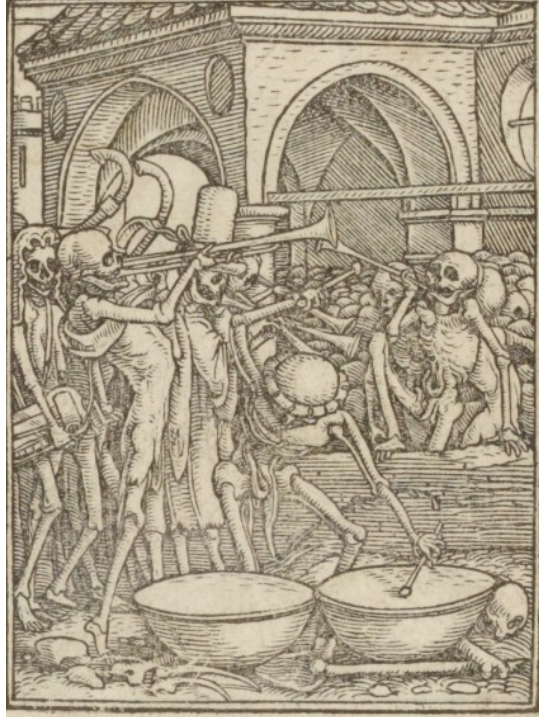


Figura 12. El Caballero, en *Les simulachres et historiées faces de la mort...* de Hans Holbein, Jean de Vauzelles y Gilles Corrozet, Lyon, 1538. Bibliothèque Nationale de France, <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb306116444> (consulta 22/X/2020).



Figura 13. El Noble, en *Les simulachres et historiées faces de la mort...* de Hans Holbein, Jean de Vauzelles y Gilles Corrozet, Lyon, 1538. Bibliothèque Nationale de France, <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb306116444> (consulta 22/X/2020).



Figura 14. El vendedor Ambulante, en *Les simulachres et historiées faces de la mort...* de Hans Holbein, Jean de Vauzelles y Gilles Corrozet, Lyon, 1538. Bibliothèque Nationale de France, <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb306116444> (consulta 22/X/2020).



Figura 15. El Anciano, en *Les simulachres et historiées faces de la mort...* de Hans Holbein, Jean de Vauzelles y Gilles Corrozet, Lyon, 1538. Bibliothèque Nationale de France, <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb306116444> (consulta 22/X/2020).



Figura 16. La Reina, en *Les simulachres et historiées faces de la mort...* de Hans Holbein, Jean de Vauzelles y Gilles Corrozet, Lyon, 1538. Bibliothèque Nationale de France, <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb306116444> (consulta 22/X/2020).



Figura 17. El Canónigo, en *Les simulachres et historiées faces de la mort...* de Hans Holbein, Jean de Vauzelles y Gilles Corrozet, Lyon, 1538. Bibliothèque Nationale de France, <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb306116444> (consulta 22/X/2020).



Figura 18. La Abadesa, en *Les simulachres et historiées faces de la mort...* de Hans Holbein, Jean de Vauzelles y Gilles Corrozet, Lyon, 1538. Bibliothèque Nationale de France, <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb306116444> (consulta 22/X/2020).



Figura 19. La Emperatriz, en *Les simulachres et historiées faces de la mort...* de Hans Holbein, Jean de Vauzelles y Gilles Corrozet, 1538. Bibliothèque Nationale de France, <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb306116444> (consulta 22/X/2020).



Figura 20. El Juez, en *Les simulachres et historiées faces de la mort...* de Hans Holbein, Jean de Vauzelles y Gilles Corrozet, Lyon, 1538. Bibliothèque Nationale de France, <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb306116444> (consulta 22/X/2020).



Figura 21. El Abogado, en *Les simulachres et historiées faces de la mort...* de Hans Holbein, Jean de Vauzelles y Gilles Corrozet, Lyon, 1538. Bibliothèque Nationale de France, <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb306116444> (consulta 22/X/2020).



Figura 22. El Senador, en *Les simulachres et historiées faces de la mort...* de Hans Holbein, Jean de Vauzelles y Gilles Corrozet, Lyon, 1538. Bibliothèque Nationale de France, <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb306116444> (consulta 22/X/2020).



Figura 23. La Monja, en *Les simulachres et historiées faces de la mort...* de Hans Holbein, Jean de Vauzelles y Gilles Corrozet, Lyon, 1538. Bibliothèque Nationale de France, <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb306116444> (consulta 22/X/2020).



Figura 24. El Doctor/Físico, en *Les simulachres et historiées faces de la mort...* de Hans Holbein, Jean de Vauzelles y Gilles Corrozet, Lyon, 1538. Bibliothèque Nationale de France, <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb306116444> (consulta 22/X/2020).



Figura 25. El Emperador, en *Les simulachres et historiées faces de la mort...* de Hans Holbein, Jean de Vauzelles y Gilles Corrozet, Lyon, 1538. Bibliothèque Nationale de France, <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb306116444> (consulta 22/X/2020).



Figura 26. La Duquesa, en *Les simulachres et historiées faces de la mort...* de Hans Holbein, Jean de Vauzelles y Gilles Corrozet, Lyon, 1538. Bibliothèque Nationale de France, <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb306116444> (consulta 22/X/2020).



Figura 27. El Astrólogo, en *Les simulachres et historiées faces de la mort...* de Hans Holbein, Jean de Vauzelles y Gilles Corrozet, Lyon, 1538. Bibliothèque Nationale de France, <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb306116444> (consulta 22/X/2020).



Figura 28. El Niño, en *Les simulachres et historiées faces de la mort...* de Hans Holbein, Jean de Vauzelles y Gilles Corrozet, Lyon, 1538. Bibliothèque Nationale de France, <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb306116444> (consulta 22/X/2020).



Figura 29. Mes de Mayo del *Libro de Horas* del Maestro Jean de Mauléon, c. 1510. The Cleveland Museum of Art, <https://www.clevelandart.org/art/2011.65> (consulta 22/X/2020).



Figura 30. El Monje, en *Les simulachres et historiées faces de la mort...* de Hans Holbein, Jean de Vauzelles y Gilles Corrozet, Lyon, 1538. Bibliothèque Nationale de France, <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb306116444> (consulta 22/X/2020).



Figura 31. El Mercader, en *Les simulachres et historiées faces de la mort...* de Hans Holbein, Jean de Vauzelles y Gilles Corrozet, Lyon, 1538. Bibliothèque Nationale de France, <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb306116444> (consulta 22/X/2020).



Figura 32. El Duque, en *Les simulachres et historiées faces de la mort...* de Hans Holbein, Jean de Vauzelles y Gilles Corrozet, Lyon, 1538. Bibliothèque Nationale de France, <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb306116444> (consulta 22/X/2020).



Figura 33. El Papa, en *Les simulachres et historiées faces de la mort...* de Hans Holbein, Jean de Vauzelles y Gilles Corrozet, Lyon, 1538. Bibliothèque Nationale de France, <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb306116444> (consulta 22/X/2020).



Figura 34. El Rey, en *Les simulachres et historiées faces de la mort...* de Hans Holbein, Jean de Vauzelles y Gilles Corrozet, Lyon, 1538. Bibliothèque Nationale de France, <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb306116444> (consulta 22/X/2020).



Figura 35. El Cardenal, en *Les simulachres et historiées faces de la mort...* de Hans Holbein, Jean de Vauzelles y Gilles Corrozet, Lyon, 1538. Bibliothèque Nationale de France, <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb306116444> (consulta 22/X/2020).



Figura 36. El Predicador, en *Les simulachres et historiées faces de la mort...* de Hans Holbein, Jean de Vauzelles y Gilles Corrozet, Lyon, 1538. Bibliothèque Nationale de France, <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb306116444> (consulta 22/X/2020).



Figura 37. La Condesa, en *Les simulachres et historiées faces de la mort...* de Hans Holbein, Jean de Vauzelles y Gilles Corrozet, Lyon, 1538. Bibliothèque Nationale de France, <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb306116444> (consulta 22/X/2020).



Figura 38. El Obispo, en *Les simulachres et historiées faces de la mort...* de Hans Holbein, Jean de Vauzelles y Gilles Corrozet, Lyon, 1538. Bibliothèque Nationale de France, <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb306116444> (consulta 22/X/2020).



Figura 39. El Labrador, en *Les simulachres et historiées faces de la mort...* de Hans Holbein, Jean de Vauzelles y Gilles Corrozet, Lyon, 1538. Bibliothèque Nationale de France, <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb306116444> (consulta 22/X/2020).



Figura 40. Mes de Septiembre del *Libro de Horas* del Maestro Jean de Mauléon, c. 1510, The Walters Museum of Art, <https://art.thewalters.org/detail/11571/leaf-from-book-of-hours-79/> (consulta 22/X/2020).



Figura 41. Adán y Eva tras la expulsión del Paraíso, en *Les simulachres et historiées faces de la mort...* de Hans Holbein, Jean de Vauzelles y Gilles Corrozet, Lyon, 1538. Bibliothèque Nationale de France, <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb306116444> (consulta 22/X/2020).



Figura 42. Adán y Eva tomando el fruto del árbol prohibido, en *Les simulachres et historiées faces de la mort...* de Hans Holbein, Jean de Vauzelles y Gilles Corrozet, Lyon, 1538. Bibliothèque Nationale de France, <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb306116444> (consulta 22/X/2020).

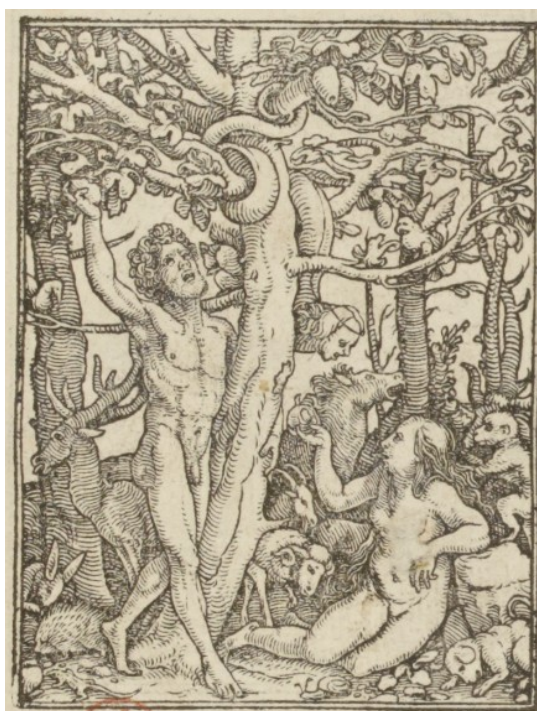


Figura 43. El Juicio Final, en *Les simulachres et historiées faces de la mort...* de Hans Holbein, Jean de Vauzelles y Gilles Corrozet, Lyon, 1538. Bibliothèque Nationale de France, <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb306116444> (consulta 22/X/2020).



Figura 44. El Escudo de Armas de la Muerte o Escutcheon, en *Les simulachres et historiées faces de la mort...* de Hans Holbein, Jean de Vauzelles y Gilles Corrozet, Lyon, 1538. Bibliothèque Nationale de France, <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb306116444> (consulta 22/X/2020).



Figura 45. La Muerte y el Abad, en *Geistliche Todts-Gedancken*, de Michael Rentz y Franz Anton Sporck, 1753, University of Illinois Urbana-Champaign, <https://archive.org/details/geistlichetodtsg00spo/page/26/mode/2up> (consulta 22/X/2020).



Figura 46. La Muerte llevándose a dos amantes, en *Freund Heins Erscheinungen in Holbeins Manier*, de Rudolf Schellenberg, 1785, <http://frontispiece1.blogspot.com/2014/02/freund-heins-erscheinungen-in-holbeins.html> (consulta 22/X/2020).



Figura 47. La Muerte y el Cautivo en *Death's doings*, de Richard Dagley, 1841, University of Illinois Urbana-Champaign, <https://archive.org/details/deathsdoingscons01dag> (consulta 22/X/2020).

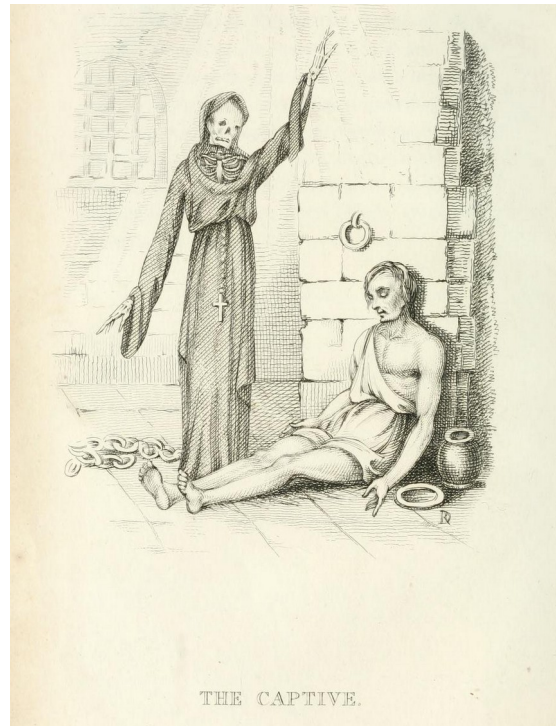


Figura 48. “El buen hombre, la Muerte y el Doctor”, en *The English Dance of Death*, de Thomas Rowlandson (1814-1816), <https://archive.org/details/englishdanceofde01comb/page/n151/mode/2up> (consulta 22/X/2020).



Figura 49. “I acto de la danza macabra europea”, *Danza Macabra Europea* de Alberto Martini, <https://blogs.elpais.com/ilustrados/2014/07/centenario-de-la-primera-guerra-mundial-con-la-danza-macabra-europea-de-alberto-martini.html> (consulta 22/X/2020).



Figura 50. “Death Coming for the Draftsman”, en *Ein Neuer Totentanz* de Alfred Kubin, 1947, https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/object/object_objid-144746.html (consulta 22/X/2020).

