

# Una imagen de la muerte

Héctor Montes de Oca  
Teoría y Análisis

No intento describir la nada,  
que es imposible,  
pero sí encontrar un mecanismo  
que por lo menos la sugiera.

Antoni Tàpies

## INTRODUCCIÓN

El presente ensayo intenta determinar los principales elementos visuales mediante los cuales Courbet describió muy agudamente las relaciones humanas de un grupo social específico en el ámbito rural francés de mediados del siglo XIX. La pintura, extremando la mirada realista que el propio pintor defendía a ultranza, confrontaba de tal manera los esquemas visuales de la época que su propósito se volvió literalmente invisible no sólo para sus contemporáneos. Una situación sin duda singular dado que el cuadro mostraba lo que todos podían ver a su alrededor y que el tema era tan universal y vigente, como ningún otro, entonces como ahora: la muerte.

## ANTECEDENTES

*Entierro en Ornans*<sup>1</sup> fue un cuadro muy controvertido, entre otras razones, porque “a mediados del siglo XIX, el Estado, el público, los críticos [y por supuesto los propios artistas], pensaban que el arte tenía un sentido y una intención políticos”<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Gustave Courbet, (1819-1877): *Entierro en Ornans*. 1849-1850. Óleo sobre tela (315 x 668 cm), Orsay, París.

<sup>2</sup> Timothy J. Clark, *Imagen del pueblo. Gustave Courbet y la Revolución de 1848*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981, p. 9.

y que por lo tanto ocasionaba temor. Más aún cuando, en 1850, se vivía una situación explosiva con el efímero ascenso de Luis Bonaparte tras la sangrienta represión al levantamiento popular de 1848. Es en ese clima de confrontación, entre la profunda desilusión de la clase trabajadora y el cinismo de la sociedad burguesa, cuando la práctica realista, intentando organizar “una representación verídica, objetiva e imparcial del mundo real”,<sup>3</sup> suscita la esperanza de que el arte tradicional sea sustituido por otro nuevo. Un arte que, fusionando las culturas burguesa y popular, sea capaz de, ni más ni menos, “salvar al mundo”, como en alguna ocasión proclamó Courbet.<sup>4</sup>

Gustave Courbet era entonces, a sus 30 años, un artista de provincia que, habiendo estudiado en París y Holanda la obra de los grandes maestros –de Giorgione a Rembrandt–, poseía una preparación artística muy refinada que no le había impedido intervenir en el levantamiento de 1848.

No obstante su participación en la vida bohemia parisense, por aquel tiempo mantenía una sensibilidad distanciada con respecto al ambiente

<sup>3</sup> Linda Nochlin, *El realismo*, Alianza, Madrid, 1991, p. 11.

<sup>4</sup> Clark, *op. cit.*, p. 133.

## palabras clave

**Courbet**  
**Burguesía**  
**Ceremonia**  
**Indiferencia**  
**Dolor**  
**Muerte**

## resumen

A la mitad del siglo XIX Gustave Courbet elaboró un cuadro muy grande que carecía de centro compositivo y que en consecuencia desorientó por completo a un público acostumbrado a otros modos de representación más ordenados. Este artículo busca explicar las circunstancias y razones de una incomprensión que prevaleció durante mucho tiempo.

*Halfway through the XIX century, Gustave Courbet produced a very big painting that did not have a composition center and that, therefore, completely disoriented an audience used to other, more organized means of representation. This article has the intention of explaining the circumstances and reasons for a lack of understanding that prevailed for a very long time.*

abstract

más cosmopolita de las vanguardias: “Un hombre que seguía siendo campesino para poder defender una doctrina, doctrinario para no perder su personalidad de campesino. Es el ingenuo en medio de los intelectuales. Pero sobre todo es un extremista, un excéntrico, un tipo refractario”.<sup>5</sup> Una actitud que le permitía mantenerse ajeno al efecto paralizante que podía ejercer el medio intelectual de la ciudad. Vivía en París sin vender su alma a lo parisino para ser libre de utilizar las ideas e invenciones vanguardistas con sus propios propósitos revolucionarios.

Un tipo controvertido y para muchos exasperante, que ya había participado en los salones parisienses desde 1844 cuando la crítica comenzó a ocuparse de él, hasta que en 1849 obtuvo por fin un reconocimiento oficial, cuando el Buró de Bellas Artes compró su cuadro *Sobremesa en Ornans* por 3 000 francos y le otorgó una medalla de segundo orden.

Durante el periodo inmediato posterior, en tan sólo seis meses, entre octubre de 1849 y el verano de 1850, Courbet pintó, con un admirable despliegue de energía creadora, tres obras definitivas: *Campesinos de Flagey*, *Los picapedreros* y *Entierro en Ornans*, que habría de mandar al

Salón de ese año. Tres pinturas de gran simplicidad aparente que tenían como tema la vida del campo, pero que buscaban, más resuelto quizá por su éxito reciente, confrontar al público refinado que visitaba esos sitios.

### EL CUADRO

De los tres cuadros mencionados es *Entierro en Ornans* el más notorio, no sólo por su gran tamaño –más de 20 metros cuadrados de superficie–, sino también por los más de 45 personajes que retrató a tamaño natural de manera tan poco común.

El cuadro nos muestra a los acompañantes de un entierro, hombres, mujeres y niños, en el cementerio de Ornans –población natal de pintor– frente a los acantilados de Roche de Chateau y Roche du Mont, comenzando a rodear el sitio donde habrá de descansar el difunto. El propio pintor habla a su amigo Champfleury, en el pasaje de una carta escrita a comienzos de 1850, de los modelos que utilizó para su composición:

Por aquí los modelos son baratos; todos desearían salir en el *Entierro*. Es imposible contentar a todo el mundo; me ganaré muchos enemigos. Ya han posado: el alcalde, que pesa 400; uno de los bedeles, con la nariz roja como una cereza, pero grande de proporciones y de

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 29

cinco pulgadas de largo. ¡Que Trapadou vaya a frotarse contra ella! El cura, el juez de paz, el portador de la cruz, el notario, el secretario Marlet, mis amigos, mi padre, los niños del coro, el sepulturero, dos viejos de la Revolución de 93, vestidos como en aquella época, un perro, el muerto, y los que lo llevan en hombros, los bedeles, mis hermanas, otras mujeres, etc. Creía que podría dejar fuera a dos sochantres de la parroquia, pero no ha habido manera; me han venido a avisar que estaban ofendidos, porque eran los únicos de la iglesia que yo no había retratado; se quejaban amargamente, diciendo que no me habían hecho nada malo y que no se merecían un insulto así, etcétera.<sup>6</sup>

Un interesante testimonio que parecería dar argumentos a quienes, desde el principio, creyeron que el pintor había acumulado indiscriminada y azarosamente a los personajes, y una de las razones que provocaron el rechazo de un público acostumbrado a composiciones más notoriamente definidas y ordenadas. Porque, en efecto, a primera vista las formas parecen estar dispuestas de cualquier modo.

El hecho es que los personajes del entierro se agrupan en una ancha franja horizontal en medio de otras dos más estrechas: una en la parte de arriba, que corresponde al cielo sobre los montes, y otra abajo, aun más angosta e irregular, formada por el suelo pedregoso. La franja central ondula, acercándose al primer plano del lado izquierdo, alejándose en el centro para dejar espacio a la fosa abierta en el borde y volviendo a acercarse en el extremo derecho. Una "S" alargada que las diferencias de color dividen en dos partes: del lado izquierdo, hasta donde se encuentra el sepulturero, ocupada por los oficiantes; el resto derecho, un poco más largo, por los deudos, sirvientes y amigos.

Tales diferencias se hacen visibles, dentro de la coloración negra predominante, con la combinación de otras dos a lo largo del cuadro: el color de la piel de los rostros y las manos y el blanco de los pañuelos, los lienzos, las cofias y los encajes. Es la distinta preponderancia de esos tonos la que distingue a los grupos. En el de la izquierda prevalece el blanco con añadidos de color negro,

mientras que en el de la derecha esta relación se invierte, con el predominio del negro y los pequeños añadidos de color blanco.

El primer grupo, menos numeroso pero más notorio, está formado por los cuatro individuos de sombrero que, con tiras de tela cruzadas, sostienen el féretro cubierto de blanco con bordados negros. Siguen dos monaguillos, cuatro sochantres más alejados con sobrepellices blancas, uno de los cuales porta la cruz que domina el conjunto. A continuación el sacerdote que busca en su misal la liturgia correspondiente, los dos bedeles de nariz roja y culmina con el sepulturero hincado frente a la fosa. Al fondo, casi al centro del grupo, el perfil del más antiguo amigo del pintor: Max Buchon, de bigote, como un amigo rezagado de la familia.

El conjunto de los deudos está conformado, al centro, por una mujer que oculta el rostro en su pañuelo, flanqueada a la izquierda y más atrás por dos individuos que conversan entre sí y, a la derecha, por un señor delgado de incipiente calvicie, el notario, primo del socialista Proudhon, amigo también de Courbet, y el grueso alcalde Prosper Teste de Sagey. Estos personajes vienen a encarnar a los deudos más cercanos del difunto, posiblemente la viuda y los hijos. Siguen, en esa dirección, después del intervalo en primer plano de los dos viejos revolucionarios del 93, como otros familiares cercanos, la madre del pintor representada en la hermana del alcalde, algo más a la derecha. Finalmente, como sobrinas o nietas, las tres hermanas de Courbet, Zoë, Juliette y Zélie de perfil, detrás de las que se asoma, en el límite del cuadro, como una máscara, el rostro inexpresivo de la hija pequeña del alcalde. En la parte de atrás diversas mujeres, jóvenes y ancianas ataviadas con cofias blancas, seguramente empleadas y sirvientas, y el resto de la procesión, cada vez más desperdigada, que avanza con lentitud desde la izquierda. Entre ella, al centro en la última fila, un personaje de sombrero alto que podría identificar al padre de Courbet.

En notorio contraste con ambas gamas de blanco y negro, aparece el rojo intenso en las vestiduras de los bedeles al centro a la izquierda, y el café, gris y azul en la ropa de los viejos al centro a la derecha. Dos gamas contrastantes, cálida y fría, a ambos lados de la fosa.

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 139.



A pesar del cuidado con que los personajes fueron retratados y la observación tan esmerada de sus posturas, no es un cuadro con relieve porque, muy consciente de la cualidad puramente “representativa” de la imagen que el realismo propuso, la pintura fue aplicada en varias zonas con espátula para hacer visible la propia superficie plana sobre la que se aplicaba. La pintura muestra así una superficie sólida de pigmento negro en donde desaparece la fantasía, y la imaginación se convierte en la posibilidad de visualizar el mundo real,<sup>7</sup> un propósito que, a pesar de su concreción, parecería escapar al observador.

### LA CRÍTICA

La reacción a las pinturas que Courbet presentó en aquel Salón de 1851 comenzaron antes de que la muestra fuera inaugurada. A decir de un crítico, las obras no se habrían admitido de no haber sido por la posición de privilegio que el pintor gozaba a partir del premio que se le había otorgado dos años antes. No obstante, dentro del comité encargado de colocar los cuadros se dio una cerrada disputa para excluirlos del salón principal, el Carré en la planta baja, y así relegarlos a la oscuridad del salón superior. Al final no hubo más remedio que conceder a *Entierro* la posibilidad de ser visto en el salón

<sup>7</sup> Charles Rosen y Henri Zerner, *Romanticismo y realismo. Los mitos del arte del siglo XIX*, Hermann Blume, Madrid, 1988, p. 146.

principal aunque relegado a la cornisa del techo en donde, al menos, se acentuaban las sombras de su claroscuro.<sup>8</sup>

Del casi medio centenar de críticos que opinaron sobre la obra sólo Buchon, Champfleury y Sabatier-Unger manifestaron una franca admiración, mientras que los juicios de todos los demás abarcaban una amplia gama de reacciones desde el enfado a la turbación, a pesar de lo cual, casi todas las críticas, aun las hostiles que eran predominantes, se vieron dominadas por un desconcierto sincero acompañado por un auténtico deseo por desentrañar lo incomprensible. Dominaba la sensación de que la intención del cuadro se escapaba, de que la extraña mezcla de elementos religiosos y seculares, cómicos, ridículos y trágicos, dolor e indiferencia debía tener un significado que no podían precisar.

En principio resultaban desconcertantes las propias dimensiones del cuadro, que por costumbre debían ser proporcionales a la dignidad histórica del tema y que en esta imagen no hacían sino volver más notoria la vulgaridad de los tipos humanos; así también, la trivialidad del tema, un episodio anónimo y por ello intrascendente. Pero sobre todo molestaba la falta de una composición elaborada alrededor de un centro dramático bien

<sup>8</sup> Timothy J. Clark, *op. cit.*, p. 108. Curiosamente, su ubicación actual, en la parte superior del muro izquierdo de uno de los antiguos accesos laterales a la estación de Orsay, casi mantiene la altura a la que el cuadro fue originalmente visto.

definido, porque la burda representación de lo cotidiano no alcanzaba a sublimarse en ningún sentido ideal, como el arte verdadero debía hacer.

En esta dirección podrían incluirse también las críticas favorables como la del mismo Buchon quien, suponiendo que el cuadro debía enunciar una crítica directa a la sociedad, veía al sepulturero, hincado frente al sepulcro abierto, como el único proletario en medio de “la buena gente de Ornans”, los “opresores del mundo pobre”, convirtiéndolo así en la figura principal del *Entierro*, como el personaje de La muerte en las antiguas danzas macabras: el vengador mismo.<sup>9</sup>

Una opinión del escritor Théophile Gautier resulta ilustrativa de la observación inteligente, pero desorientada, que propició en su momento la obra:

Tal vez el señor Courbet haya querido realizar en *Entierro* una trasposición de las escenas populares de Henri Monier, con sus trivialidades discordantes y sus contrastes sorprendentes, o tal vez haya querido combinar, como en la escena del sepulturero de Hamlet, la melancolía de la reflexión sobre la muerte con la despreocupada grosería de la vida; lo cierto es que su pensamiento no es claro y el espectador permanece en la incertidumbre.<sup>10</sup>

Lo cierto es que su pensamiento sí era claro aunque el espectador, sumido en las convenciones de su época, permaneciera en la incertidumbre.

### EL MOMENTO VISTO

Buena parte del desconcierto que la imagen provocaba, provino directamente de la “visión de lo real” que sin duda seguía resultando inédita, una visión que no sólo desorientaba al espectador, sino incluso podía irritar o asquear a un escritor burgués como Flaubert, para quien la descripción de los personajes de *Madame Bovary* resultaba extremadamente desagradable.<sup>11</sup> Algo que

Courbet, por su propio origen, parece realizar con tanta exactitud como facilidad. De tal modo, la extraña disposición de los personajes del cuadro se explica naturalmente por el momento tan preciso que el pintor eligió para representar una ceremonia rural, en la cual los modelos libremente elegidos entre sus paisanos se convierten en los verdaderos participantes de un entierro real.

Debemos imaginar el cortejo, que preside la cruz, los acólitos y bedeles y el sacerdote frente al féretro que cargan cuatro individuos con sombrero negro. Tras ellos, los familiares y deudos más cercanos, los sirvientes y algunos conocidos al final caminando desde el pueblo hasta la fosa abierta en el cementerio. Acaban de llegar y las personas que iban adelante comienzan a amontonarse junto al sepulturero que los espera; mientras, el sacerdote busca en su misal y los portadores avanzan hacia el frente, desde la izquierda, para llegar al sepulcro. Los familiares inmediatos ya ocupan su puesto cuando los de atrás los rebasan, dando un rodeo hacia la derecha, para cerrar el espacio libre enfrente del enterrador. Terminó la procesión y los participantes buscan su lugar antes de comenzar la ceremonia, una pausa en los acontecimientos que permite la visión completa de todos tras el sepulcro en el centro. Una disposición acorde al movimiento natural del cortejo que, sin embargo, resulta injustificada para un público que espera una distribución ordenada por las jerarquías sociales y eclesiásticas y nunca por el devenir propio de los sucesos materiales.

La propuesta por Courbet resulta ser “una representación verídica, objetiva e imparcial del mundo real, basada en una metódica observación [...] del momento”.<sup>12</sup> Una representación ni afectuosa ni hostil, que eliminaba igualmente lo anecdótico, lo autobiográfico, lo costumbrista y, por supuesto, lo ritual de cualquier forma de experiencia religiosa. Porque, en su masiva y casi agobiante incertidumbre venía a revelar, antes que un significado abierto y declarado, las formas

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 156.

<sup>11</sup> Véase al respecto su notable correspondencia *Cartas a Louise Colet*, Siruela, España, 2003,

especialmente las cartas fechadas en 1853.

<sup>12</sup> Linda Nochlin, *op. cit.*, p. 11.

de convivencia de una sociedad a la que el propio Courbet pertenecía.

## LAS SITUACIONES SOCIALES

De este modo, para los espectadores del Salón, la ambigüedad del cuadro también se manifestaba, y quizás en un sentido más ofensivo, en las propias apariencias de la burguesía rural. Una situación muy delicada hacia 1850, como bien explica Clark,<sup>13</sup> porque la burguesía rural, que ya era objeto del odio y la desconfianza de los campesinos, en la ciudad provocaba el disgusto de la burguesía urbana que repudiaba la existencia de otra burguesía en el campo. La obra aludía, directamente, a la ambivalencia de la situación contextual de ese sector e indirectamente, a la propia situación de Courbet, dividida entre la bohemia parisiense en la que participaba y el franco-condado al que pertenecía.

Así también, molestaba la confusión clasista generada por el uso de los elementos del arte popular en la elaboración y disposición de los tipos, porque los críticos podían aceptar las formas del pueblo siempre que se usaran para renovar las formas tradicionales del arte culto pero no, como hacía Courbet, utilizar las técnicas, proporciones y refinamiento del gran arte para la organización de una imagen dirigida a la misma gente de campo que retrataba el cuadro. Manteniendo las formas y tipos de la tradición popular a manera de reivindicación histórica para ejercer un cierto e ilusorio dominio sobre la cultura dominante,<sup>14</sup> *Entierro* ofendía al público al que no iba dirigido, justamente porque, *también* era ese su cometido.

A mediados de siglo prevalecía en los ambientes urbanos la cándida idea de una sociedad rural sin clases que funcionaba en perfecta armonía, sin embargo, las obras expuestas en 1851 mostraban que en la provincia también había desigualdades. Por un lado, la burguesía en el campo, ahí

donde no debería estar, con toda su inocultable vulgaridad provincial y falso refinamiento; por el otro, la gente baja, mostrando su ridícula solemnidad, donde tampoco debería estar: en un salón parisino. Todo ello, cuando la burguesía le había privado de las ventajas alcanzadas en las barricadas apenas dos años antes y la amenaza socialista seguía presente. Castagnary, defensor del pintor, expresa muy bien esa situación:

Habían disuelto los Talleres Nacionales, habían derrotado al proletariado en las calles de París [...] habían purgado el sufragio universal [...] ¡y ahí estaba esa vil multitud expulsada de la política, reapareciendo en la pintura!<sup>15</sup>

Ahí, confundidos con los notorios personajes de las otras pinturas expuestas, revueltos con los burgueses en la misma ceremonia, informalmente dispuestos, sin orden o jerarquía, indiscriminadamente representados, uniformemente expresivos: un chocante igualitarismo democrático que provocaba al sistema con tanta ingenuidad como apasionamiento.

Sin embargo, más allá de la intención evidente de confrontar la situación política inmediata al mostrar los recursos con que una sociedad ritualiza la muerte, el cuadro alcanzaba otro sentido en la visión que el propio enmascaramiento ritual ofrecía respecto a su significado comunitario, algo que trascendía el momento histórico al proyectar el suceso sobre la condición misma de la sociedad.

El entierro era un derroche ajeno a la mayoría de los parisinos, un lujo burgués que había adquirido una serie de connotaciones “mordaces y complejas”, y que Courbet describe con especial deleite, en el plano inmediato de la realidad terrenal y cotidiana, como un evento mundano que se significa en el conjunto de sutiles relaciones formales que lo hacen visible.

## LA ORGANIZACIÓN CEREMONIAL

Todo inicia en el semicírculo eclesiástico que se forma alrededor de la cruz que, desde arriba,

<sup>13</sup> Timothy J. Clark, *op. cit.*, p. 90.

<sup>14</sup> El cuadro se titulaba originalmente *Cuadro de figuras humanas, historia de un entierro en Ornans*. Por lo que manifiestamente, no sólo por su tamaño, la obra pretendía otro recorrido histórico.

<sup>15</sup> Linda Nochlin, *op. cit.*, p. 40.

parece ejercer un dominio meramente virtual que todos ignoran porque, dentro del grupo, se establece un acontecimiento que seculariza por completo el protocolo religioso. Un suceso casual, tan burdo como común, que se manifiesta a través de



las miradas y actitudes de los participantes: el segundo bedel, de expresión grosera y prominente nariz enrojecida, mostrando una vela al frente, voltea para decirle algo al segundo monaguillo rubio que, casi al centro del grupo, levanta su rostro hacia el portador de al lado. De ese incidente parecen darse cuenta, entre otros, el individuo que lleva la cruz al inclinar su semblante sombrío hacia el niño, el sepulturero hincado que se vuelve a la izquierda y el primer bedel, enfrente justo de su colega, que espía la reacción del padre. Pero, el maduro y notoriamente mundano sacerdote deja pasar el

incidente y finge atención al breviario que parsimoniosamente hojea. Todo ello en la mayor proximidad al féretro que transporta al difunto, que habrá de ser enterrado en una ceremonia religiosa y que congrega a todos los participantes.

Junto al semblante cínico, igualmente enrojecido del bedel que vigila al padre, se inicia el segundo y enlutado grupo, que muestra una gama de sentimientos más variada. Comienza inmediatamente a la derecha, con dos personajes que en un tercer plano conversan discretamente. La expresión frontal del que susurra una confianza y la del que, de perfil, la escucha socarronamente: dos individuos por completo ajenos al hecho, muy absortos en asuntos más deleitables. Al centro una pareja en actitud contrastante, la mujer, en el mayor desconsuelo, junto a un hombre erguido, descubierto, sereno, completamente resignado, tal vez considerando una nueva situación familiar de la que será ventajoso protagonista.

Luego del espacio que abren los dos viejos con traje de época, aparecen dos mujeres aferradas a sus pañuelos; sobre la primera, de quien vemos la expresión casi aterrada de sus ojos, se inclina apenas el rostro correctamente compasivo de otra mujer. En seguida, las compungidas figuras de otras dos jóvenes de perfil detrás de las que se asoma la expresión curiosa de una niña más seria que triste. Atrás de ella y después de otra joven de cara traviesa, casi sonriente, un tercer grupo de conversadores: tres mujeres jóvenes que se juntan para murmurar.

Aislados, en el primer plano, quedan los dos viejos y el perro, al centro del grupo derecho, vinculados cromáticamente con el conjunto de la izquierda pero separados por su actitud contrastante. Dos individuos, empleados de confianza, muy desalentados, los únicos que ven la fosa abierta a sus pies, como considerando las tristes condiciones de esa última morada en donde ayudarán a depositar el féretro. A su izquierda, el perro con el que probablemente salieron a cazar tantas veces con el difunto.

Un perro, tan ignorado en la parte de abajo, como el crucifijo, en la franja de arriba, inevitablemente relacionados por su posición contrastante, equidistante e invertida: la oscura cruz escorzada, como girada hacia el foso, desde la parte más ancha del cielo gris y el blanco perro de caza, mirando hacia atrás a la niña que se asoma entre las veladuras negras. Una presencia casi conmovedora en su simplicidad animal, significativa en su inexpresividad, también relacionada con la del monaguillo, en el mismo plano, al otro lado del sepulcro. Igualmente aisladas en el centro de aquel grupo, debajo de la cruz, ambas criaturas comparten el mismo momento, tan ajena una y otra a la amplia escenificación social en la que, sin entender, participan.

Un trazo muy amplio que manifiesta su sentido no desde luego en las inexistentes vinculaciones trascendentes, sino en las relaciones materiales que los individuos establecen sobre la aridez del paisaje.<sup>16</sup>

<sup>16</sup> Un sentido de significación contrapuesto por completo v.g. al del *Entierro del conde de Orgaz*, en donde la muerto cobra sentido en las relaciones

## LA IMAGEN DE LA MUERTE

Distinta, como la propia diversidad de los cuerpos y los rostros, idéntica, como la propia circunstancia que los congrega, Courbet dibuja una imagen de la muerte en el mismo trazo que van describiendo todos los asistentes.

En los depositarios del féretro, los “oficiantes” al amparo de la cruz, que profanan la solemnidad para la que fueron requeridos, mediante una grosera secuencia de irrupciones y complicidades, sólo posible porque la cruz es un objeto como cualquier otro y en el cajón velado que transportan –por si alguien pensara otra cosa– no hay nadie, sólo un fardo de cuya disposición material participan cotidianamente para ganarse la vida. Una chamba como cualquier otra, como tan bien expresa en su inocencia el monaguillo que sostiene el recipiente de agua bendita.

La imagen de la muerte aparece también en el mismo centro de la composición que reúne a los oficiantes con las familias, donde se muestra más violento el contraste del mayor desconsuelo y la mayor vulgaridad; en la oposición de dos máscaras casi teatrales, la del bedel y la viuda, sutilmente separadas por un discreto retrato de la hipocresía. Y más allá, a la derecha, donde los sentimientos se diluyen suavemente en la más serena o desatada disposición del dolor y la tristeza, la resignación y la distancia, incluso indiferente o levemente divertida.

Reaparece esa imagen en los dos personajes del frente, por completo perplejos, en el suavemente opresivo vacío central, entre la ignorada cruz vaciada de simbolismo y el despistado perro, que, como nota a pie de página, viene a traducir, desde la mayor inocencia, todo el desconcierto que domina el conjunto.

Es el *Entierro* un acontecimiento que anula por completo la espiritualidad, a través de las mismas circunstancias materiales en que se produce la ceremonia.<sup>17</sup> De modo que el difunto deja de ser

---

verticales que vinculan al difunto con el espacio celestial.

<sup>17</sup> Linda Nochlin, 1991, p.50, señala acertadamente la correspondencia de esta situación del realismo con lo que Marx y Engels exponen en el *Manifiesto comunista*, publicado apenas dos años antes: “Todo lo sólido y estable se derrumba,

el ser vivo que penetra lo desconocido, para convertirse en una simple nada, desvanecido su valor como persona en el mismo vacío de significación religiosa que produce la incorporación de la muerte en el contexto de la experiencia cotidiana, individual y colectiva. La imagen de la muerte se liga a la tierra mediante la notoria trivialidad del escenario en que sucede, el difunto se esfuma en las apariencias –rostros, telas, movimientos– del propio medio en que vivió y murió: la muerte desaparece como acontecimiento convertida en una simple interrupción, acaso dolorosa.

La muerte, terrenalmente posesionada en el entierro, en la coexistencia que provoca, en el lugar en donde se entierra y en las apariencias visibles de los que participan, es una realidad limitada y contingente, meramente circunstancial, un segmento arbitrario dentro del amplio tejido comunitario que delimita su verificación material, sólida e inmediata.

Hombres, mujeres y niños, socialmente convocados alrededor de un burdo agujero, como en un escenario vacío. Congelados en las gestualidades de una rutina triste y ajena, tan ostentosa como banal, tan tumultuosa como solitaria, en la que todos los sentimientos terminan por quedar igualitariamente inutilizados. Una comunidad pasmada, visiblemente extraviada que se articula en la desorientación, el aturdimiento y la incredulidad. Porque es nadie, en el centro de la multitud. Nada, salvo la muerte, como una ausencia.

## BIBLIOGRAFÍA

- Clark, Timothy J., *Imagen del pueblo. Gustave Courbet y la Revolución de 1848*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981.
- Nochlin, Linda, *El realismo*, Alianza, Madrid, 1991.
- Rosen, Charles y Henri Zerner, *Romanticismo y realismo. Los mitos del arte del siglo XIX*, Hermann Blume, Madrid, 1988.

---

todo lo que era sagrado es profanado, y el hombre se ve por fin obligado a mirar con ojos abiertos a sus condiciones de vida y a sus verdaderas relaciones sociales”.