Colección
Isabel de Villena

El *Ars Moriendi*: ¿Cómo enseñar y aprender a bien morir en la Baja Edad Media?

Patricia Marques de Sousa

El *Ars Moriendi*: ¿Cómo enseñar y aprender a bien morir en la Baja Edad Media?

El *Ars Moriendi*: ¿Cómo enseñar y aprender a bien morir en la Baja Edad Media?

Patrícia Marques de Souza

ULTREIA
Editorial del IVEMIR-UCV
(Institut Isabel de Villena d'Estudis Medievals i Renaixentistes)
Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir
Colección Isabel de Villena, 5

Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir
IVEMIR Institut Isabel de Villena d'Estudis Medievals i Renaixentistes

Valencia
2024

Título original: *El Ars Moriendi: ¿Cómo enseñar y aprender a bien morir en la Baja Edad Media?*
1ª Edición: 2024

© Del texto: Patrícia Marques de Souza
© De esta edición: ULTREIA

Editorial del IVEMIR-UCV (Institut Isabel de Villena d'Estudis Medievals i Renaixentistes) de la Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir.

Servicio de Publicaciones
Calle Quevedo, 2
46001 Valencia, España
Telf. +34 963 637 412
Mail: editorial.ultreia@ucv.es

Colección: Isabel de Villena
Editora y coordinadora de la obra: Anna Peirats
Diseño de portada: Imagen Institucional de la Universidad Católica de Valencia.

Impresión: Artes Gráficas Soler
ISBN: 978-84-128605-9-7
Depósito Legal: V-4633-2024
Imagen de la portada: *Ars moriendi*, Provence, 15th century.
Marseille, Bibliothèque municipale, ms. 89, fol. 64r
Impreso en España

Esta publicación no puede ser reproducida ni parcial ni totalmente, ni registrada en, o transmitida por, un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, ya sea fotomecánico, fotoquímico, electrónico, por fotocopia o por cualquier otro, sin el permiso previo de la editorial.

Colección Isabel de Villena

5

Dirección:
Anna Peirats
Directora del IVEMIR-UCV
(Institut Isabel de Villena d'Estudis Medievals i Renaixentistes) de la UCV

Comité científico:
José Antonio Calvo Gómez
(Universidad Católica de Ávila)
Miguel Navarro Sorní
(Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir, Facultad de Teología San Vicente Ferrer)
Beatriz de Ancos
(IVEMIR-UCV, Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir)
Josefina Planas Badenas
(Universitat de Lleida)
Vicente Pons Alós
(Universidad de Valencia, Archivo de la Catedral de Valencia)
Mª Luz Mandingorra Llavata
(Universitat de València)
Daniele Solvi
(Universidad de Campania, Luigi Vanvitelli, Italia)
Francesca Manzari
(Sapienza-Università di Roma, Italia)
Ralph Deckoninck
(Université Catholique de Louvain, Bélgica)
Giovanni Paolo Maggioni
(Università degli Studi del Molise, Italia)
Renana Bartal
(Tel Aviv University, Israel)

A mis padres y a mi hermana,
por todo su amor y cuidado incondicional.

A Alan, gracias por creer en mí, incluso
cuando yo misma lo dudaba.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN 13

PARTE 1: La muerte como problema en la cultura y en la historia 23

CAPÍTULO 1
La muerte vivida 25

1.1. La comunidad de los vivos y de los muertos: prácticas y representaciones 26
1.2. Muerte y Vida: las dos caras de un fenómeno social y cultural 31
1.3. La muerte como objeto de la Historia 38
1.4. La muerte como objeto de la Historia en España 46

CAPÍTULO 2
El *Memento Mori*: entre la escatología cristiana y la muerte de sí 49

2.1. La clericalización de la muerte 51
2.2. Una nueva Iglesia para nuevos tiempos 55
2.3. La nueva antropología del pecado: la conciencia como factor propulsor 58
2.4. La lógica de la salvación: entre la contrición y el juicio individual 61
2.5. Los efectos de la expectativa de la muerte en la religiosidad cristiana 63

CAPÍTULO 3
El *Ars Moriendi*: ¿cómo enseñar y aprender a bien morir? 67

3.1. Las definiciones del *ars* en la Edad Media 69
3.2. ¿Qué es el *Ars Moriendi*? 71
3.3. Sobre la autoría 73

3.4. Los textos precursores 75
3.5. Las dos versiones del *Ars Moriendi* en el siglo XV 76
3.6. Los destinatarios 79
3.7. El contenido 81
3.8. La estructura del Arte del Bien Morir 84
3.9. La narrativa textual del Arte del Bien Morir: una invitación a la buena muerte 88

CAPÍTULO 4
Del pergamino al papel: orígenes de la imprenta y del Humanismo en Europa 91

4.1. La difusión de las estampas y de los libros impresos 93
4.2. Métodos y soportes de impresión 95
4.3. El arte de la tipografía 97
4.4. El inicio del grabado y de la tipografía en los reinos hispánicos 99
4.4.1 Los grabados 99
4.4.2. Los talleres tipográficos 100
4.4.3. La ciudad de Zaragoza y el taller de Pablo Hurus 102
4.4.4. El Humanismo renacentista hispano 110

PARTE 2: La muerte en imágenes 115

CAPÍTULO 5
El bien morir: entre prácticas y representaciones visuales 117

5.1. Grabado 1. La tentación de la fe 121
5.1.1. La idolatría y los paganos 125
5.1.2. Los incrédulos 131
5.1.3. La violencia contra uno mismo: la autoflagelación y el suicidio 135
5.1.4. Cristo y los intercesores en el momento de la muerte 143

5.2. Grabado 2. La buena inspiración por la fe 146
5.2.1. Moisés: el guardián de los Diez Mandamientos 150
5.3. Grabado 3. La tentación por la desesperación 153
5.4. Grabado 4. La buena inspiración contra la desesperación 159
5.4.1. San Pedro 162
5.4.2. San Pablo 164
5.4.3. Santa María Magdalena 165
5.4.4. El buen ladrón 166
5.5. Grabado 5. La tentación de la impaciencia 169
5.6. Grabado 6. La buena inspiración por la paciencia 175
5.6.1. El Cristo Sufriente 176
5.6.2. Dios Padre, Señor del destino 181
5.6.3. San Lorenzo 185
5.6.4. Santa Catalina de Alejandría 186
5.6.5. Santa Bárbara 187
5.6.6. San Esteban 188
5.7. Grabado 7. La tentación por la vanagloria 190
5.7.1. El seno de Abraham, la antecámara del Paraíso 194
5.7.2. Cristo y los intercesores 199
5.8. Grabado 8. La buena inspiración contra la vanagloria 201
5.8.1. La cuaternidad 204
5.8.2. San Antonio, el abad 205
5.8.3. La Boca de Leviatán 207
5.9. Grabado 9. La tentación de la avaricia 211
5.10. Grabado 10. La buena inspiración contra la avaricia 216
5.11. Grabado 11. La buena muerte 221
5.11.1. El tiempo de transitus: la separación entre cuerpo y alma 222
5.11.2. La muerte en ambiente privado 224
5.11.3. Los ángeles psicopompos: los guías del paraíso 227

5.11.4. El monje y la vela: las luces de Cristo en el mundo 229
5.11.5. El recuerdo de la Pasión: la muerte de Dios y la muerte del hombre 230

CAPÍTULO 6
La imagen y el sagrado 233

6.1. La imagen y el *antropos* 235
6.2. El *imago* medieval 239
6.3. Las imágenes y la historiografía 241
6.4. Estudiar la sociedad cristiana a partir de las imágenes 245
6.5. El grabado en la era de la imagen privada 249
6.6. Los grabados y los colores blanco y negro 251
6.7. La buena muerte en los grabados 253

Consideraciones finales 261

Índice de figuras y tablas 267

Bibliografía 273

INTRODUCCIÓN

"Mi muerte nació cuando yo nací.
Se despertó, balbuceó, creció conmigo...
Y bailamos alrededor en la amistosa luz de la luna
En la pequeña calle donde yo vivía."

Mario Quintana

La certeza sobre la inevitabilidad de la muerte y la transitoriedad de la vida ha tenido impactos profundos en la cultura cristiana. Sabemos que la visión doctrinal y figurativa sobre la muerte ha cambiado a lo largo de los siglos; poco a poco, los muertos se transformaron en espejos tanto de moralidad como de conducta para los vivos.

En la Europa bajomedieval, un conjunto de causas de orden religioso, político y sanitario fomentaron la preocupación con el fin de la vida terrenal, ya que la comunidad cristiana creía que el momento de la muerte era la verdadera clave para sellar el destino de la morada eterna del alma. Por eso, era necesario prepararse adecuadamente para un momento tan crucial, ya que estar preparado para la hora de la muerte significaba esencialmente la posibilidad de alcanzar la salvación eterna.

De hecho, el tema de la muerte estuvo presente en gran parte de los textos y de las imágenes que circularon durante la Baja Edad Media, ya que el cristiano debía considerarse como un huésped y como un peregrino en este mundo, preparándose constantemente para el final de su vida terrenal. Entre los cambios ocurridos en la sociedad en el contexto religioso, podemos destacar: el nacimiento del Purgatorio, el cambio en la naturaleza del pecado, el refuerzo de la clericalización de la muerte, el énfasis en el juicio individual, las medidas del IV Concilio de Letrán con la institución de los sacramentos, y la definición de la triada esencial para el bien morir (la confesión, la comunión y la extremaunción).

En el ámbito político, las guerras por sucesión y territorio, y en el sanitario, los brotes de Peste Bubónica que mataron a casi dos tercios de la población europea. En estos casos, las muertes prematuras y violentas

ocurrieron casi siempre sin la debida preparación y sin tiempo para la ejecución de los ritos cristianos recomendables, lo que significaba la perdición eterna del alma. En efecto, la pedagogía del bien morir también enfatizaba que no todos podrían ser salvos, ya que muchos no respetaban las normas sociales, es decir, todos aquellos que de alguna manera se oponían a la ortodoxia cristiana. Es importante resaltar que el tipo de muerte influía tanto en el destino del alma en el más allá como en el cuerpo, en el tratamiento del cadáver, el velorio y el entierro.

Fue en este contexto de profundos cambios en la religiosidad cristiana y en la sociedad medieval cuando los cristianos fueron estimulados a adquirir libros con el objetivo de prepararlos para los últimos minutos de la vida y, al mismo tiempo, servir como un *memento mori*: un recordatorio incisivo y elocuente del momento de la muerte. Estos manuales, particularmente populares desde la segunda mitad del siglo XV hasta finales del siglo XVIII, corresponden al género literario conocido como el *Ars Moriendi* (el Arte de Bien Morir). Estos manuales indicaban cómo los cristianos debían comportarse y cómo responder a los temores más comunes: tener una fe insuficiente, perder las posesiones mundanas o no poder soportar el dolor y el sufrimiento. Así, se intentaba aproximar la doctrina al cotidiano.

Las artes de bien morir son fuentes históricas importantes tanto sobre el proceso de clericalización de la muerte como del proceso de interiorización de la búsqueda individual por la salvación y la conciencia individual sobre las consecuencias de los pecados, lo que permitió el lento proceso de maduración del individuo (dueño de una identidad psicológica y social singular) y del sujeto (poseedor de una autoconciencia y de todas las implicaciones sociales, culturales y psicológicas de sus opciones y de su vida) desde el siglo XII, de acuerdo con Franco (2022, p. 9).

No debemos interpretar los manuales de bien morir como espejos de la sociedad, sino como libros sintetizadores de un discurso, un método y una pedagogía específicos provenientes de la Iglesia, dirigidos en teoría a todos los cristianos de la Baja Edad Media. Lo interesante es percibir cuáles fueron los mecanismos utilizados en el intento de controlar la muerte, es decir, cuáles fueron los discursos, los ritos, las imágenes, las prácticas y las creencias asociadas al bien morir, ya que la transformación religiosa se despertaba mediante un mecanismo comunicativo. Asimismo, es posible notar la preocupación con las sensibilidades individuales y con los pecados específicos de cada grupo social o profesional, es decir, sus riesgos morales más característicos.

El gran éxito de difusión del género del *Ars Moriendi* solo fue posible gracias a la difusión de los libros impresos y de los grabados presentes en ellos, como veremos en los capítulos subsecuentes. Una prueba de la

amplia circulación de este género literario es que en el siglo XV existieron tres formatos distintos para su elaboración: las versiones manuscritas, xilográficas y tipográficas. Según una encuesta realizada en la década de 1940, existían aproximadamente 315 copias manuscritas de la versión larga. De este total, 228 libros se encuentran en bibliotecas de Alemania, Austria, Holanda y Suiza (García, 2011). Estos manuales fueron escritos primero en latín y luego traducidos a varias lenguas vernáculas, con el objetivo de ampliar el número de lectores y la profusión del mensaje didáctico-moralizador.

Roger Chartier estipula que las ediciones del *Ars Moriendi* constituyen entre el 3 y el 4% de los incunables religiosos. De las 77 ediciones de incunables conocidas, según el *Gesamtkatalog der Wiegendrucke*, 51 son de la versión larga y 26 de la versión corta. La circulación del texto en su versión corta fue mayoritariamente en lengua vernácula (42 ediciones frente a 35 en latín), la gran mayoría de ellas en alemán o francés. La fuente privilegiada de nuestra investigación es un libro de gran calidad que es uno de los testimonios del inicio del arte de la tipografía en la Península Ibérica: el incunable impreso por el germánico Pablo Hurus hacia 1480 en Zaragoza, titulado *Arte de Bien Morir y Breve Confesionario* (Anónimo, 1480). Para la escritura de este libro se consultó y analizó tanto el códice original, actualmente en la Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, España, como la edición facsímil con estudio introductorio y transcripción realizada por Gago (1999).

La fuente principal de nuestra investigación es un libro de gran calidad, uno de los testimonios del inicio de la tipografía en la Península Ibérica: el incunable impreso por el germano Pablo Hurus hacia 1480 en Zaragoza, titulado *Arte de Bien Morir y Breve Confesionario* (Anónimo, 1480). Para la redacción de este libro se consultó y analizó tanto el códice original, que actualmente se encuentra en la Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, en España, como la edición facsímil con estudio introductorio y transcripción realizada por Gago (1999).

En este libro, concordamos con la visión de Jérôme Baschet sobre el sentido y el objetivo del estudio iconográfico, que es comprender la realización plástica del significado de la imagen. Según las palabras del medievalista:

> Se puede adelantar que la iconografía tiene por objeto propio la realización plástica del sentido, o más bien su realización dinámica, con todo lo que puede sugerir esta expresión (…) Muy lejos de limitarse al reconocimiento del 'tema' de la imagen, la iconografía integra las interacciones entre sentidos y formas;

> toma en cuenta, finalmente, la obra en su totalidad al tiempo que orienta su perspectiva metodológica sobre los aspectos temáticos (Baschet, 1999, p. 70).

El medievalista advierte que no tiene sentido hacer una distinción entre la iconografía y la iconología, como fue defendido por Erwin Panofsky, ya que no existe razón para admitir una dualidad entre el tema y el objeto. Sería más provechoso pensar en el significado de la imagen desde una óptica amplia, capaz de integrar tanto los aspectos temáticos como las intervenciones dinámicas del espectador. En palabras del autor:

> [...] lo iconográfico no tiene pertinencia si no articula el enfoque temático y todos los aspectos que concurren a inscribir la obra en su entorno (encargo, prácticas, funciones, efectos, recepción). Es al precio de estos ensanchamientos de perspectivas como se puede dar cuenta del aspecto iconográfico, que es una de las dimensiones esenciales de las artes visuales de la Edad Media y así asociarla a la comprensión histórica de las sociedades de ese tiempo (Baschet, 1999, p. 70).

Fue necesario realizar un estudio en profundidad de los once grabados de la versión castellana del *Ars Moriendi*, ya que, en general, las bibliografías que estudiaron los diferentes ejemplos de los manuales de la buena muerte no pretendían resaltar la importancia central de las imágenes para el éxito de este género literario en las sociedades cristianas. Además, propuse la identificación de varios personajes representados visualmente en las imágenes, los cuales, hasta ese momento, no habían sido mencionados por la bibliografía especializada.

Según Belting (2007, p. 9): "[...] sólo es posible indagar acerca de la imagen por caminos interdisciplinarios que no le temen a un horizonte intercultural". En este sentido, también optamos por basar nuestra investigación en la riqueza metodológica proveniente de la Antropología Histórica, siguiendo ejemplos de medievalistas franceses de renombre como Marc Bloch, Jacques Le Goff, Georges Duby, Jean-Claude Schmitt y Jérôme Baschet, quienes en las últimas décadas han producido innumerables trabajos decisivos tanto de pionerismo como de renovación temática y metodológica de los estudios medievales.

Para muchos autores, como Evans Pritchard, la diferencia entre la Antropología y la Historia radica en la orientación y no en el objetivo, siendo ambas disciplinas indisociables (González, 2019, p. 33). De hecho, el tiempo de la experiencia antropológica pasó a ser una preocupación de

primer orden, así como la propia historicidad del trabajo antropológico. En este sentido, el tiempo social pasó a ser un objeto de estudio mediante una explicación cultural que también podría incluir referencias míticas y religiosas, por ejemplo.

A partir de 1929, con la Escuela de los Annales, el diálogo entre la Antropología, la Historia del Arte y la Historia se estrechó y se reforzó. En 1974 se publicaron tres volúmenes de *Faire de l'histoire*, una publicación responsable de introducir "los nuevos problemas, los nuevos objetos y las nuevas aproximaciones". A partir de este hito editorial, la aproximación entre la Historia, la Etnología y la Antropología Social o Cultural se amplió considerablemente. Además, los estudios pasaron de una "historia religiosa" a una "historia social de lo religioso", lo que permitió destacar los papeles desempeñados por los laicos y, especialmente, por los más pobres, a través del análisis de prácticas de caridad, piedad colectiva, *exempla* y narraciones populares desde una mirada antropológica.

La Antropología Histórica se basó en la toma de conciencia de la relatividad de los sistemas de valores y de los modos de organización de las sociedades occidentales por parte de los historiadores, según Jean-Claude Schmitt. Así, la atención al *habitus* social es esencial para los historiadores interesados en comprender las dimensiones de los ritos eclesiásticos, la ejecución de gestos más o menos automáticos y la repetición de los medios mnemotécnicos en la práctica religiosa cristiana, así como la representación simbólica de las enfermedades, las catástrofes y la muerte.

Jean-Claude Schmitt también ha publicado una obra en la que destaca la importancia de estudiar los ritmos que ayudan a construir una sociedad, es decir, las modalidades de determinadas actividades que contribuyen a crear la estructura antropológica del ritmo, ya que el hombre sería un "animal rítmico", según el término utilizado tanto por Émile Durkheim como por Marcel Mauss (Schmitt, 2016, p. 16). En el caso de la Edad Media, estamos hablando, esencialmente, de la fe, la poesía, la imagen y la escritura, pues el ritmo medieval tenía un concepto más holístico y estaba relacionado con "la Creación divina" y su armonía. En este sentido, el ritmo medieval articulaba los ritmos de la naturaleza y del cuerpo humano a través de los usos del tiempo (las campanas, las horas canónicas y el calendario litúrgico, lunar y solar), del espacio (las iglesias, los cementerios y los sitios sagrados) y del imaginario (el nacimiento, la vida, la muerte, el "Más Allá", los viajes, la peregrinación, entre otros ejemplos). Así, el ritmo narrativo relacionado con la idea de la creación del mundo y del hombre también mantenía reminiscencias con el sentido y la función de las imágenes.

En síntesis, el aumento del campo de estudios y la diversidad de fuentes primarias fue significativo para la investigación histórica, incluyendo el enfoque en las imágenes materiales, que fueron consideradas como objetos de estudio legítimos y necesarios que debían ser analizados a partir de sus singularidades y no subordinados al documento textual. Según Hans Belting, el estudio de la imagen es un tema inherente a la Antropología, ya que percibimos el mundo a través de las imágenes. De ahí la necesidad de estudiar el tema desde una comprensión abierta e interdisciplinaria:

> Una imagen es más que un producto de la percepción. Se manifiesta como resultado de una simbolización personal o colectiva. Todo lo que pasa por la mirada o frente al ojo interior puede entenderse, así como una imagen, o transformarse en una imagen. Debido a esto, si se considera seriamente el concepto de imagen, únicamente puede tratarse de un concepto antropológico. Vivimos con imágenes y entendemos el mundo en imágenes (Belting, 2007, p. 9).

Según Francastel (citado en Baschet, 1999, p. 52), la imaginería - así como las imágenes - tuvieron un papel central en la Edad Media: "La imaginería fue, en la Edad Media, la condición misma del orden social". Baschet complementa diciendo que no es posible comprender el Occidente medieval sin estudiar la relación de los individuos con las imágenes: "[...] desde el momento en que las imágenes juegan un papel importante en las prácticas sociales y mentales del Occidente medieval, no puede haber comprensión global de una sociedad sin un análisis avanzado de sus experiencias de la imagen y del campo visual".

Analizar las imágenes a partir de un punto de vista sociocultural implica pensar *con* la imagen y *a partir* de ella: de su materialidad, de su medio, de su espectador y de su lugar. De su capacidad de mover el espectador en diferentes tiempos y contextos. Aún sobre el tema del estudio de las imágenes por la Antropología Histórica, Hans Belting ha comentado que:

> [...] una antropología histórica como una forma moderna de ciencia de la cultura, que busca su materia tanto en el pasado como en el presente de la propia cultura. Si esta disciplina investiga los medios y los símbolos que emplea la cultura en la producción de signos, entonces la imagen es, eventualmente, un tema para ella (Baschet, 1999, p. 30).

También cabe puntualizar que, con una documentación clerical, el historiador debe hacer un esfuerzo doble para aproximar estas fuentes a las sensibilidades de las personas de la época, independientemente de su condición social. Así, el esfuerzo de nuestra investigación interdisciplinaria fue reflexionar sobre los mecanismos utilizados por la Iglesia para conquistar a los fieles o "cautivar las almas", para hacer referencia al título del nuevo libro escrito por Jean-Claude Schmitt, Leandro Alves Teodoro y Pablo Martín Prieto (2022).

A continuación, y atendiendo a la división temática del libro, el primer capítulo está dedicado a estudiar el concepto de la muerte y del morir desde una perspectiva antropológica e histórica. El objetivo es comprender cómo el fin de la vida terrenal puede explicarse a partir de las interacciones culturales entre los individuos y de la creación de un amplio y profundo sistema de creencias, valores, símbolos y prácticas.

El segundo capítulo está dedicado a estudiar las directrices espirituales recomendadas a los cristianos desde el IV Concilio de Letrán (1215), que cambió por completo la interacción entre clérigos y laicos, además de haber establecido profundas modificaciones en la vivencia de la fe cristiana en la Europa medieval. Además, se analiza cómo la pedagogía de la muerte fue modificada en este proceso y la necesidad de crear un tipo específico y muy particular de literatura instruccional que tenía como objetivo preparar, inicialmente, a los clérigos para el ejercicio espiritual de consolar a los moribundos, lo que más tarde se extendió a toda la comunidad cristiana. En este contexto, se analiza el germen del *Ars Moriendi*.

En el tercer capítulo describimos el surgimiento y desarrollo del género literario del *Ars Moriendi* y su importancia decisiva para el éxito de la pedagogía de la buena muerte en los reinos cristianos europeos de la Baja Edad Media. Además, presentamos las principales características de la obra, es decir, la discusión sobre su autoría, contenido, estructura narrativa y temática, aspectos de su materialidad y su público destinatario preferente.

El cuarto capítulo está dedicado a contextualizar el ambiente histórico, social, político y cultural humanista de producción y recepción de los incunables del Arte de Bien Morir, impresos en Zaragoza a finales del siglo XV. La intención es mostrar la importancia decisiva del advenimiento de la imprenta y de los incunables, lo que resultó en una revolución tanto gráfica como cultural y devocional. También se abordan temas como la cultura letrada y vernácula entre el reino de Aragón y el mundo mediterráneo, destacando el taller de los hermanos Hurus.

El quinto capítulo presenta un análisis comparado e iconográfico de los once grabados presentes en el incunable del Arte de Bien Morir, impreso

en 1480 por Pablo Hurus. En este capítulo, cada imagen fue analizada de manera detallada y desglosada a partir de una serie de indagaciones necesarias para intentar decodificar su lógica narrativa, estética y devocional en la cultura cristiana medieval. Al mismo tiempo, cada grabado fue situado en su contexto histórico de producción, en diálogo con otras imágenes materiales —y quizás mentales— comunes en esa época.

El sexto y último capítulo presenta, en primer lugar, un balance historiográfico sobre el complejo concepto de la imagen cristiana y medieval, en contraposición a la idea de Arte (con mayúscula). Asimismo, en este capítulo final se analizan las funciones y el poder de recepción de los grabados del Arte de Bien Morir y se reflexiona sobre cómo las representaciones pictóricas ayudaban a los cristianos a experimentar lo sagrado.

PARTE 1:

La muerte como problema en la cultura y en la historia

CAPÍTULO 1

La muerte vivida

"La recompensa final de los muertos es no volver a morir"
Friedrich Nietzsche

Este primer capítulo está dedicado a estudiar el concepto de la muerte desde una perspectiva antropológica e histórica. El objetivo es comprender cómo el fin de la vida terrenal puede explicarse a partir de las interacciones culturales entre los individuos y de la creación de un amplio y profundo sistema de creencias, valores, símbolos y prácticas. En resumen, nuestro propósito es reflexionar sobre cómo las culturas interiorizan, explican y manipulan el complejo fenómeno de la muerte a lo largo de los siglos. Además, en una segunda parte, realizaremos un balance historiográfico crítico sobre las producciones académicas relacionadas con el tema, con el fin de comprender cómo las distintas corrientes historiográficas han analizado el fenómeno de la muerte humana.

1.1. La comunidad de los vivos y de los muertos: prácticas y representaciones

La muerte es un fenómeno universal. Se trata de un hecho biológico, social y cultural que atraviesa todas las clases sociales, títulos, edades, orígenes y deseos humanos. La muerte llega a todos, sin excepción, y por ello ha asumido distintos significados a lo largo del tiempo. Es una inquietud que ha preocupado a las diversas sociedades. Además, los humanos son la única especie que tiene conciencia de la llegada inevitable de la muerte, es decir, saben que su paso por la Tierra es efímero.

Para comenzar, es necesario decir que la conciencia de la muerte es una marca propia de la humanidad. Por este motivo, la preocupación con la muerte y con los muertos ha definido civilizaciones, además de organizar la vida social, religiosa, cultural, simbólica y política en torno a este tema. Así, al ser conscientes de la muerte, los seres humanos han desarrollado conceptos y representaciones sobre su sentido y significado, tanto en el plano de las sensibilidades como en el mundo material. De acuerdo con Edgard Morin, la conciencia sobre la muerte está relacionada con la domesticación de la vida y el desarrollo de la organización humana (Morin, 1993). Dicho de otro modo, los animales no tienen la capacidad de saberse mortales, a diferencia de los humanos, quienes son capaces de entenderse como individuos.

El conocimiento sobre la propia muerte está vinculado al entendimiento sobre la vida misma. Es decir, esta conciencia forma parte de la adaptación humana al entorno y de su desarrollo biológico, social y cultural. En realidad, el entendimiento acerca de la finitud ha exigido de los seres humanos mecanismos para explicar, confrontar y dominar la muerte. Además, podemos afirmar que la conciencia sobre la finitud es una forma de autoconocimiento y, sobre todo, de autorreconocimiento. Así, la conciencia del fin fue la oportunidad para que los humanos desarrollasen cuestionamientos sobre su propia naturaleza y sobre el sentido de la existencia humana. No por casualidad, las grandes interrogantes sobre el sentido de

la vida y de la muerte han contribuido a crear las características que organizan la vida social y, en definitiva, han dado origen a lo que llamamos cultura.

Según José Carlos Rodríguez, comprender la finitud es una de las mayores conquistas de la vida humana, y uno de sus principales testimonios es el surgimiento de las tumbas ya con los *Homo neanderthalensis* en la Prehistoria (Rodríguez, 1989). Para Hans Belting, la invención de la tumba no fue más que la creación de una imagen de un lugar donde los muertos pudieran "alcanzar el reposo", porque, en realidad, los muertos no podían ocupar físicamente (Belting, 2007). De este modo, su presencia en un lugar determinado fue más un invento simbólico que un producto de la experiencia. En otras palabras, se creía que, sin este lugar, los muertos vagarían sin propósito o regresarían para atormentar a los vivos como fantasmas. Por eso, era necesario dedicar un sitio especial para los antepasados.

La dimensión antropológica del retorno de los muertos ha existido en la tradición occidental desde la Antigüedad (Schmitt, 1994). En una cultura que creía en la existencia de fuerzas sobrenaturales —generalmente invisibles— e impactantes— la creencia en fantasmas era admitida por todos. Los relatos de fantasmas solían indicar el retorno de hombres ordinarios, comunes y no de figuras ilustres como los santos[1]. Así, la forma de existencia particular de los muertos en el imaginario dependía de la ejecución correcta de los ritos de paso[2] porque los difuntos volvían cuando los ritos funerarios y el luto no fueron hechos de acuerdo con las normas que aseguraban el equilibrio y la división entre los dos mundos.

Desde la Antigüedad tardía y, sobre todo, a partir del contexto de la Europa medieval, la Iglesia Católica Romana fue la institución que se comprometió a organizar y afianzar la solidaridad e interacción entre las dos dimensiones. Así, el primer cambio inaugurado por la iglesia fue transformar el culto de los muertos que, anteriormente, era familiar y doméstico (según el derecho romano) en un rito predominantemente público y administrado por la institución eclesiástica. Por ejemplo: los banquetes que eran realizados cerca de las tumbas en los cementerios, como forma de culto a los muertos, fueron condenados y acusados de ser prácticas paganas a partir de finales del siglo IV. En sustitución, la Iglesia ha introducido la

1 Al revés, la aparición de los santos era deseada y entendida como una bendición (Schmitt, 1999, p. 30).

2 Nos referiremos a este concepto en el próximo capítulo.

práctica de dar alimentos a los pobres en memoria al muerto durante el banquete funerario.

El segundo cambio fue la creación de una liturgia de los muertos a lo largo de la Edad Media y el establecimiento de los curas como los agentes religiosos y sociales esenciales para el pleno funcionamiento del bien morir. En otras palabras: la iglesia era la institución responsable por ordenar el funcionamiento social de la memoria de los antepasados y la interacción entre los vivos y los muertos.

La liturgia de los muertos - que fue desarrollada, sobre todo, a partir de la época carolingia - fue establecida a partir de una estructura en que los valores simbólicos eran inseparables de los resultados materiales y sociales entre el difunto, la Iglesia, los pobres[3] y los herederos del muerto. De todos modos, estos actores sociales deberían actuar en el proyecto de salvación cristiana y hacían parte del engranaje de forma conjunta y complementaria a partir de los sufragios, de las preces, de las misas, de las limosnas y de la intercesión en "el Más Allá".

Los muertos podrían perjudicar o ayudar a los vivientes. Y, a partir del año 1000, la iglesia permitió la amplia repercusión de los relatos de fantasmas destacando las posibilidades de las malas y buenas muertes cristianas. A saber: era común la creencia en fantasmas que nada más eran que almas cristianas que no encontraron su lugar en "el Más Allá" y volvían para atormentar a los vivos sea por el motivo de su muerte, por falta de arrepentimiento de los pecados o de los ritos funerarios necesarios, por la falta de preces por su alma, entre otras posibilidades. Debido a estas creencias, los vivos tenían obligaciones para con los muertos y las prácticas mortuorias deberían seguir una rutina, o sea, una lógica propia. Por eso, estas creencias ayudaron a establecer la diferenciación básica entre las "almas buenas" y las "almas malas".

La creencia en fantasmas tuvo un profundo impacto en las prácticas y en el imaginario. Así, podemos decir que los relatos de fantasmas tuvieron distintos desarrollos como, por ejemplo: el refuerzo de la liturgia de los muertos, la promoción de donaciones piadosas y el refuerzo de la influencia de la Iglesia en la nueva sociedad cristiana que se formaba al largo de la Edad Media (Schmitt, 1999, p. 21).

Según Jean-Claude Schmitt, las relaciones de parentesco espiritual en la sociedad medieval tuvieron un papel no menos fundamental que las del

---

3 Alimentar a los vivos era alimentar también - y simbólicamente - los muertos con preces en favor del alma del difunto.

parentesco carnal (Schmitt, 1999. p. 73). O sea, ellas fueron responsables por cruzar, reforzar y aumentar las redes de solidaridad que daban fuerza y cohesión a la comunidad, especialmente, por incluir la memoria de los muertos en la actividad de los vivos. Esta solidaridad era reforzada por la idea de hermandad creada por el bautismo, la ceremonia que inaugura nuevos lazos sociales entre los cristianos transformando todos en hermanos y hermanas delante del Cristo. Por este motivo, la *carita* (caridad) era tan necesaria como hilo de conexión y como actitud recíproca de ayuda mutua entre las buenas almas, los enfermos, los pobres, las viudas, los devotos y los clérigos. Al fin y al cabo, estas ideas y prácticas crearon un modelo de "familia espiritual" que daba sentido a la sociedad cristiana (Schmitt, 1999, p. 74).

Los lazos de solidaridad entre los vivos y los muertos eran visiblemente expresados a través de la interacción espacial y simbólica en la morada de los muertos - el cementerio - que estaba presente en la morada de los vivos - la aldea o la ciudad. De hecho, la tumba constituía una división, una barrera física y visible entre la comunidad de los vivos y de los muertos. Ella, además, debería ayudar tanto a los vivientes a protegerse de los muertos que podrían regresar como proteger los cuerpos que podrían tener sus tumbas profanadas o robadas. Así, para Hans Belting, fueron establecidas las barreras y las normas que protegían un lugar que, antes, era solo ficticio Belting (2007, p. 193).

De acuerdo con la misma lógica, la tumba no debería ser, sólo, un sitio de reposo, sino de acción y de memoria:

> La tumba constituye una barrera que separa la vida de la muerte y que las protege una de la otra. Pero también es el lugar donde la vida y la muerte se encuentran. Por eso la tumba recurre a la inscripción, con la que se dirige al visitante y a la imagen que lo mira. Es un "lugar de memoria" como lo señala el término griego *mnema* (Belting, 2007, p. 193).

Con la invención de la tumba y del entierro, el hombre pasó a controlar la muerte. Así, la incertidumbre y la catástrofe se transformaron en actos ritualizados bajo un control de gestos y creencias que fueron enseñadas de generación a generación a través de la observación, de la oralidad y de la práctica. Con el paso del tiempo, las ceremonias fúnebres fueron sofisticándose y ganando tanto nuevos sentidos como actores sociales, por ejemplo: el difunto ganó el derecho a una muerte controlada, organizada, ritualizada que le restituyó su identidad ante el colectivo. De la misma forma, las ceremonias cargadas de simbolismo ayudaron a recrear el equilibrio

entre la comunidad de los dos mundos, ya que la tranquilidad de los muertos significaba también la paz de los vivos (Machado, 1999, p. 8).

Así, el tiempo de la muerte y del luto fueron, poco a poco, tornándose fenómenos sociales y culturales típicos de cada sociedad y que deberían ser administrados por ella. Su éxito dependía del papel simbólico establecido a cada persona (sea ella viva o muerta) en el momento de la ruptura final: la muerte física. A fin de cuentas, la relación entre los vivos y los muertos significaba la unión simbólica de una red de solidaridad y de parentesco (carnal o espiritual) que daba forma a la estructura social. Así, la muerte ha dejado de ser, puramente, un elemento biológico y natural para transformarse también en un elemento del orden social y cultural como continuaremos estudiando a seguir.

1.2. Muerte y Vida: las dos caras de un fenómeno social y cultural

La muerte es un fenómeno sociocultural. Pero tratarla como un objeto de estudio no es una tarea sencilla. No obstante, reflexionar sobre este tema es necesario para comprender la complejidad que formó parte de las sociedades humanas en diferentes periodos del tiempo. Por esa razón, el estudio sobre la muerte es motivo de atención tanto de las Ciencias de la Naturaleza, de la Salud y, también, de las Ciencias Humanas, ya que la muerte es considerada como un fenómeno biológico que en lo cultural es procesado a través de un rito de paso.

Según Arnold Van Gennep, los ritos de paso son entendidos por la Antropología como testigos de la transición entre diferentes etapas de la vida humana (Gennep, 1986). Así, ellos ayudan a marcar diferentes momentos de la vida y permiten el desarrollo y la aceptación social de un individuo dentro de un grupo circunscrito. De ahí que estudiar los ritos de paso nos permite conocer un poco más sobre las ideas, los valores y las aspiraciones de determinados grupos sociales en un específico período de tiempo. De la misma forma, los ritos de pasaje ayudan a conectar el individuo con el censo de colectividad y de pertenencia a una estructura externa y mayor a él.

La creación de ritos premuerte y funerarios eran responsables de ayudar a cristianizar la muerte en la Edad Media, así como a la creación de los cementerios dentro de los muros de las ciudades (diferentemente de lo que ocurría en la Antigüedad)[4]. En este sentido, estos ritos ayudaron tanto a normalizar las actitudes como a estabilizar los momentos de agonía familiar o colectiva, así como las dudas ante la estructura social que estaba

4 Los antiguos tenían miedo de los muertos y, por eso, los mantenían a la distancia y lejos de la ciudad. Veneraban las sepulturas porque tenían miedo de que los muertos pudieran volver para asustar a los vivos. Además, los cuerpos eran considerados impuros y podrían contaminar los vivientes. Así, deberían evitar tener contacto con los defuntos. Véase Paxon (1996); Belting (2007, pp. 177-232) y Vernant (1989, p. 86).

se formando. Además, debemos destacar que los ritos también pueden ser entendidos como una forma eficaz de control social creando la sensación de estabilidad y cohesión dentro de un determinado grupo (Binski, 1996).

Los ritos de paso surgen por motivos sociológicos y biológicos, ya que dialogan entre las necesidades básicas primarias y las características culturales que traen sentido a la existencia humana. Por lo tanto, en la Edad Media cristiana, la necesidad de crear ritos relacionados a la cultura de la muerte no fue diferente y ayudó a moldear la propia sociedad. La creación y el desarrollo de los ritos pre-muerte y funerarios cristianos vienen, sobre todo, de las prácticas romanas que fueron simbólicamente resignificadas y cristianizadas (ya que eran consideradas paganas)[5].

Como nos recuerda Jean Claude-Schmitt: la forma que los hombres tratan a sus muertos demuestra cómo ellos comprenden a sí mismos (Schmitt, 1999, p. 15). Por eso, es tan importante estar atento a los ritos y a las representaciones en torno de la muerte y de los muertos porque estas prácticas demuestran el sistema ético, de organización social y de creencias de un grupo. Son signos de la cultura. Son testigos de las representaciones sociales y religiosas que producen un futuro tanto para los antepasados como para sí mismos. En efecto, el imaginario sobre la muerte y los muertos es parte esencial de las creencias humanas.

En la Edad Media, la muerte formaba parte de la vida de forma mucho más frecuente de que hoy (por lo menos antes de la pandemia de 2020). Por eso, pensar y hablar de la muerte no era un tabú como ocurre en el siglo XXI, más, al revés, era un tema de necesidad básica. Debemos recordar que las personas enfrentaban la muerte de diferentes formas en su día a día: desde los momentos de crisis (guerras y hambrunas) como por los motivos más comunes (el parto, las enfermedades, la vejez, los accidentes, el duelo…), ya que las condiciones de higiene, el acceso a buenos alimentos y a la medicina era, casi siempre, un privilegio exclusivo de la nobleza y de los ricos comerciantes. La situación ha cambiado considerablemente hoy, todavía observamos como el acceso a los recursos básicos de supervivencia interfieren considerablemente en la calidad de vida, en la salud y en la longevidad de las generaciones.

Los hombres también eran diferentes delante de la muerte, no solamente en vida. Para Joaquín Luaces, la muerte no igualaba a los hombres como se suele pensar en el censo común (Luaces, 1987, p. 264). Los ritos

---

5 Para un estudio completo del desarrollo de los ritos funerarios y de la liturgia de los muertos, véanse Binski (1996) y Paxon (1996).

asociados a ella demostraban, al revés, la diferenciación social, o sea, sólo algunas personas privilegiadas podrían ser enterradas dentro de la iglesia o podrían tener un gran y lujoso funeral como los príncipes. Así, las personas comunes bautizadas serían enterradas en el cementerio urbano y con sepultamientos sencillos y baratos. Las tumbas también ayudaban a diferenciar los muertos de origen social abastado, así como las vestimentas, los zapatos, las joyas y las propiedades harían en vida.

Sabemos que la preocupación por la conveniente sepultura era de primera orden en la sociedad cristiana y medieval. Los ritos *post mortem* podrían interferir de forma positiva o negativa en la trayectoria del ánima en "el Más Allá", ya que el tipo de enterramiento tenía un sentido religioso. Era conveniente ser enterrado en las cercanías de la iglesia por tres principales razones: el muerto estaría más cerca del terreno sagrado; los vivos tendrían más oportunidades de acordarse de ellos y, por último, los demonios tendrían miedo de entrar en territorio sagrado para buscar sus almas (Luaces, 1987, p. 263). Quedaban fuera del derecho al entierro en el cementerio cristiano: los judíos, los musulmanes y los herejes. Por otro lado, el sepulcro del noble o del obispo solía tener una atención muy especial, ya que era una demostración de poder y fuerza de su familia, en el primer caso, y de la importancia de la iglesia en determinada región, en el segundo.

Observamos que la conciencia sobre la muerte ayudó a definir el proceso que organizaba la vida social. Así, nacimiento y muerte fueron entendidos como dos caras de la misma moneda, dónde, ambos los momentos fueron definidos por un conjunto de creencias y prácticas que deberían determinar el equilibrio necesario entre el Aquí y el Más Allá. Parafraseando las palabras de Carlos Alberto Machado: la muerte no es fin de la vida social, sino una de las etapas del proceso y uno de sus momentos cruciales (Machado, 1999, p. 5).

Así, pensar en la muerte ya formaba parte de la vida cotidiana, pues era el destino natural de los hombres. Vivir y morir era una dupla complementaria que era de igual modo esperada y entendida como una forma de descanso eterno. Por eso, la doctrina cristiana buscaba preparar a los fieles para el destino *post mortem*, ya que la muerte física era (y hasta hoy es) entendida como el momento de pasaje para la verdadera vida: la vida en "el Más Allá" en uno de los tres destinos posibles desde finales del siglo XII (el Infierno, el Purgatorio o el Paraíso).

Además de la preocupación con el destino del alma, no podemos olvidarnos que el muerto no dejaba de ser un *ser social*. O sea, él o ella, de alguna forma, continuaba existiendo e impactando la vida de los vivientes y su existencia dependía de lo que los vivos imaginaban para ellos (Schmitt,

1999, p. 15). Como fue reforzado por autores como Ariès y Schmitt, la presencia social del muerto no era cuestionada, más si era motivo de preocupación, cuidado y atención de la comunidad cristiana desde los orígenes del cristianismo (Ariès, 1983, pp. 13-22; Schmit, 1999, p. 15). Así, la práctica social y espiritual andaban juntas y ayudaban a organizar tanto el mundo de los vivos como de los muertos, pues la muerte física no es capaz de borrar las memorias de los vivientes.

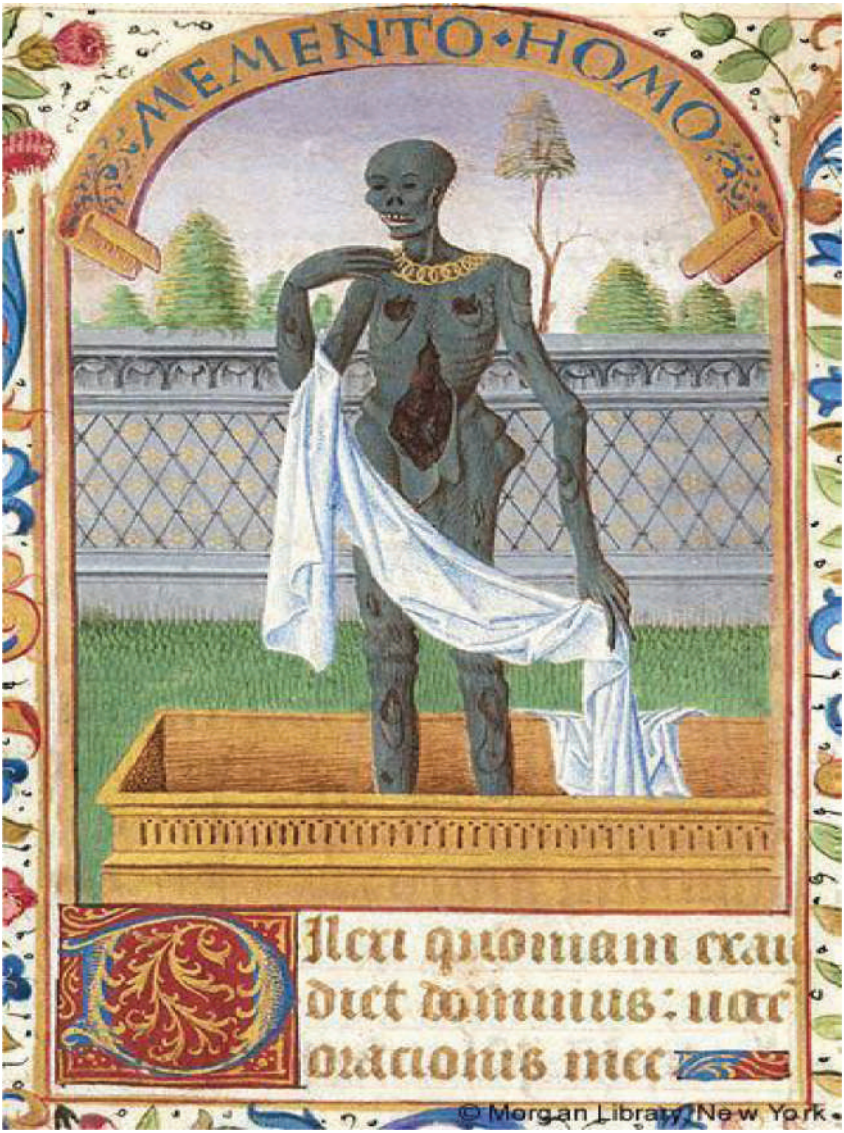
En efecto, la muerte era entendida como un cambio, como una transformación del principio vital en otra realidad y no como el aniquilamiento definitivo del ser. Según Arnold Van Gennep, a pesar de la muerte ser una separación entre los vivientes y los difuntos, este aislamiento era entendido como algo temporario (Gennep, 1986, p. 57). Es decir, la muerte - en cuanto un fenómeno social - significaba que el muerto pasaba de la sociedad de los vivos a la de los antepasados. (un sitio conocido, controlado y esperado por todos). Así, podemos hablar de un muerto biológico (que tiene el cuerpo que se descompone y que necesita de un sepultamiento en un cementerio), un muerto social (que sobrevive en la memoria de los conocidos) y de un muerto espiritual (para los que creen que la vida y el alma continúan de otra forma y con otro aspecto). Según Rodrigues, el difunto está, al mismo tiempo, lejos y cerca de la vida cotidiana, así como pertenece tanto al mundo de los vivos como de los muertos (Rodrigues, 2006, p. 61).

La muerte puede ser entendida como el paso de una forma de vida social a otra distinta. Y, como fue bien definido por Rodrigues, la muerte definitiva no es determinada por la realidad natural, más sí por las instituciones sociales que resguardan la memoria y la narrativa sobre el defunto (Rodrigues, 2006, p. 29). Así que, para muchas culturas incluso la cristiana, los muertos no están completamente fuera de los canales de comunicación y de interacción. Ellos sólo utilizan nuevos códigos y herramientas como sugieren los *exempla*[6] de los fantasmas que eran predicados por los frailes mendicantes y las imágenes de *transi* presentes en los Libros de Horas en la Edad Media como podemos percibir a partir de la observación de la Figura 1.

Por tanto, las relaciones entre la sociedad de los vivos y de los muertos estaban bien definidas y delimitadas. El muerto no dejaba de existir, sólo, dejaba su aspecto terrestre y seguía con su alma para continuar su

6 El *exemplum* (plural: *exempl*a) era una pequeña narrativa moralizada que era utilizada con el objetivo de convencer el público a través de una historia universal, atrayente e instructiva (Rico, 1977).

Figura 1. Detalle. *Memento Homo* (El recuerdo del hombre). Libro de Horas. 1465. Francia. MS. M.161 f. 97v. The Morgan Library



vida durante la eternidad en "el Más Allá". Entonces, la continuidad de la existencia dependía, según Rodrigues, de la presencia del muerto en los recuerdos de los humanos y de la *commemoratio* a ellos dedicada (Rodrigues (2006, p. 29).

En la iluminación que se representó en el Oficio de los Difuntos de un Libro de Horas francés (Figura 1), observamos un cadáver en descomposición (esqueleto) con carne colgando de él. El esqueleto se ha levantado de su tumba y usa un collar de oro (recuerdo material significativo de su vida terrenal) y está sosteniendo una mortaja (que fue utilizada para proteger su cuerpo antes del sepultamiento). El muro gris representa los límites del cementerio cristiano que estaría al lado de la iglesia en territorio sagrado. Detrás de la pared hay árboles. La imagen aún presenta un pergamino en la parte superior con la inscripción: *Memento Homo* (o sea, recuerdo del hombre).

El *transi* representado en la figura 1 es un ejemplo de un muerto-vivo que ha regresado a la tierra para asustar o alertar a los vivientes. Podemos decir que la intención de la imagen era dar énfasis al aspecto transitorio y breve de la vida humana. Servía para poner luz al fin deteriorado del cuerpo delante de la inmortalidad del alma. Por eso, la necesidad de la inscripción *Memento Homo,* o sea, la inscripción era una advertencia: sería necesario recordar que aquel cuerpo ya fue motivo de alegrías y tristezas, ya había probado amores, conquistas y deseos además de haber tenido la oportunidad de vivenciar la fe cristiana.

Sabemos que conquistar el descanso eterno no era una tarea sencilla. Y, para eso, era necesario considerar toda una red de ritos y actitudes adecuadas que el cadáver y sus familiares, probablemente, no habían cumplido. Así, el cuerpo y el alma no podrían alcanzar la morada celestial y se quedaban olvidados entre dos mundos: entre el Aquí y el Allá. El desarrollo y la popularización de diferentes iconografías sobre el tema del morir, como Las Danzas Macabras, son testigos de este fenómeno de preocupación con la muerte en la Baja Edad Media, incluso en España, con la publicación de *La Danza de la Muerte* de Hans Holbein, el joven, en 1523 (Holbein, 2016).

Tampoco podemos olvidar que los "muertos especiales" (los santos) podrían interceder por los vivos junto a Dios, en los Cielos, para usar la expresión creada por Brown (1981). Así, tanto los santos como los devotos serían beneficiados por esta relación de cambios y favores entre el mundo natural y sobrenatural. Además, los santos tenían una muerte excepcional, o sea, morían probando su fe y su amor a Cristo además de servir como modelos de comportamiento para toda comunidad cristiana a lo largo de los siglos.

Después de analizar la muerte en cuanto un fenómeno social y cultural capaz de caracterizar - y diferenciar - una determinada civilización, en el próximo tópico será discutido cuando y como la muerte fue transformada en objeto de investigación por parte de los historiadores llegando a tornarse "el problema teórico de la moda" en la segunda mitad del siglo XX.

1.3. La muerte como objeto de la Historia

Como hemos visto, la muerte es un producto social y cultural, así como también es fruto de la Historia. En este contexto, la publicación del libro "El otoño de la Edad Media", en 1927, por Johan Huizinga puede ser considerada como la primera obra historiográfica de gran impacto que se ha dedicado a estudiar el tema de la muerte y del morir. Este libro se convirtió en un clásico de la historiografía y fue el responsable por cristalizar la idea de que los siglos XIV y XV fueron un período de intensas crisis en la Europa: hambrunas, pestilencias, guerras y conflictos sociales (Huizinga, 1982). "No hay época que haya impreso a todo el mundo la imagen de la muerte con tan continuada insistencia como el siglo XV" (Huizinga, 1982, p. 194). Esta es, sin duda, una frase muy acertada para sintetizar el tema en este período histórico, pues nunca antes se había producido tantos objetos literarios e iconográficos sobre el tema de la muerte y del morir.

En ese mismo capítulo citado, el autor escribió que el "espíritu" de la Baja Edad Media sólo podría ver la muerte bajo el aspecto del deterioro, haciendo referencia a las iconografías de danzas macabras que gozaron de gran popularidad en el siglo XV como los grabados que fueron impresos por Michael Wolgemut y por un grabador francés desconocido para "Las Crónicas de Nuremberg" y para la "Danse Macabre", respectivamente (ver las Figuras 2 y 3). Estas imágenes demostrarían, así, el profundo lamento por el fin de la gloria terrenal y la terrible descomposición de todo lo que una vez fue la belleza humana y sus conquistas materiales como el adviento de la imprenta y el mercado de libros[7].

Hablando muy brevemente sobre el *Ars Moriendi* en un párrafo de su libro, Huizinga ha comparado este tipo de literatura con las Danzas Macabras por motivo de su difusión a través la imprenta y de los grabados, así como la agonía cerca de la muerte que era un tema común en el arte religioso:

---

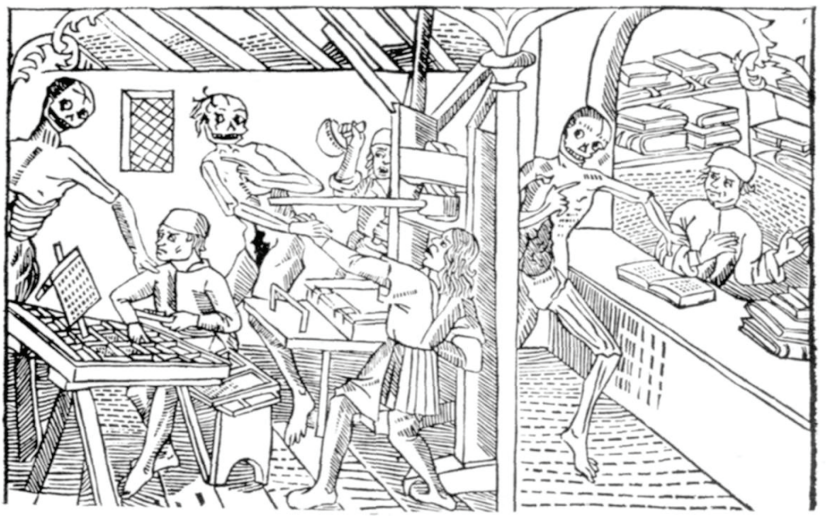
7 En el capítulo 4 nos referiremos sobre el origen de la imprenta y su popularización en los reinos europeos en el siglo XV, sobre todo, en el reino de Aragón.

Figura 2. Michael Wolgemut. La Danza de la Muerte. Grabado en madera de Las Crónicas de Nuremberg de Hartmann Schedel, 1493

> (...) estrechamente emparentado con el tema de los cuatro novísimos está el *ars moriendi*, creación del siglo XV que, lo mismo que la danza de la muerte tuvo por medio de la imprenta y del grabado en madera, un círculo de acción mucho más amplio que todas las ideas piadosas anteriores. (...) La descripción de la agonía misma era un antiguo asunto de la literatura religiosa: en ella se reconoce siempre el mismo modelo (Huizinga, 1982, p. 208).

Después de la publicación de Huizinga que entendía la muerte en el siglo XV como un momento de agonía y tristeza por la pérdida de los encantos de la vida terrenal, pocos libros de impacto fueron publicados sobre el tema. De hecho, en cuanto tema pertinente de estudio, el interés por la historia de la muerte se desarrolló, sobre todo, gracias a la historiografía francesa de la segunda mitad del siglo XX. Las décadas de 1960 y 1970 fueron el período de gran influencia de la Escuela de los *Annales* en las publicaciones historiográficas.

Figura 3. Mestre francés. *Danse Macabre*. La muerte invita a los impresores y a los libreros para su danza, 1499, París, Biblioteca Nacional de Francia



La investigación pionera hecha con fuentes seriadas y con un recorte cronológico de larga duración, buscó comprender las actitudes y los comportamientos de los hombres hacia la muerte, así como identificar los cambios que sufrieron, lentamente, a lo largo de los siglos. Por consiguiente, el tema mortuorio suscitó varias investigaciones en el ámbito de la llamada "historia de las mentalidades". Los autores como Alberto Tenenti, Michel Vovelle y Philippe Ariès fueron los historiadores que presentaron las producciones más importantes sobre el tema de la muerte en este período.

Alberto Tenenti fue el primer historiador de las "mentalidades" en prestar atención a las producciones iconográficas sobre la muerte (Tenenti, 1952; 1983). El autor, al analizar las iconografías del arte de morir, entendió que el moribundo no participaba de los hechos que ocurrían alrededor de su cama, solo los miraba, es decir, tenía una actitud pasiva. Entonces, Tenenti defendía que el surgimiento de estos grabados se debió al hecho de que aún faltaba una representación aterradora del acto de morir: la de la hora misma de la muerte. La intención sería asustar al pecador que, a diferencia de Lázaro, no estaría listo para el momento del *transitus* del alma.

Diferentemente de la interpretación presentada por Huizinga y Tenenti, nuestra investigación doctoral busca repensar y revisar esta visión más simplista de las artes de morir es, así como cabe señalar y discutir

las definiciones totalizadoras hechas por el autor en relación al tema de la muerte en la Baja Edad Media que sólo se reduciría, según Huizinga y Tenenti, al lamento del fin del placer terrenal y de la decadencia de la belleza. Así que no concordamos con la visión presentada. Según nuestra hipótesis, esta interpretación va en contra del contenido textual y visual del *Ars Moriendi*, pues en todo momento se invitaba al lector a ponerse en el lugar de las figuras representadas para saber actuar correctamente en sus últimos minutos de vida.

Michel Vovelle fue un pionero en analizar, de forma seriada, un amplio conjunto de testamentos para el estudio de las actitudes del hombre hacia la muerte durante el período barroco como el proceso de una supuesta "descristianización" que tuvo lugar en la Provenza en el siglo XVIII (Vovelle, 2010; 2001). Según Vovelle, para estudiar la historia de la muerte, es necesario pasar por tres niveles: el primero es la "muerte sufrida", es decir, el hecho mismo. El segundo nivel es la "muerte vivida", que se refiere a la red de gestos y ritos que acompañan lo sucedido desde la enfermedad hasta la tumba. Y, finalmente, el "discurso de la muerte" que es el conjunto de ideas - el discurso filosófico o científico, por ejemplo - que cada sociedad tiene sobre la muerte.

A pesar de haber creado estas tres categorías de análisis, la categorización defendida por Michel Vovelle no fue ampliamente utilizada por las investigaciones posteriores. Sin embargo, en su mayoría, los investigadores optaron (y aún optan) por usar las categorías de larga duración creadas por Philippe Ariès como veremos a continuación.

De la misma forma, Vovelle ha escrito un tópico de un capítulo para hablar específicamente del desarrollo del *Ars Moriendi*. Según él, la innovación de los grabados de los tratados de bien morir si debe al hecho de que por, la primera vez, la muerte individual fue dramatizada y popularizada (con la ayuda de la imprenta) (Vovelle, 2010, p. 143). Aún según el historiador, el *Ars Moriendi* fue responsable por traer una nueva visión sobre la muerte y sintetizar una nueva pedagogía a finales de la Edad Media donde sí podría ganar o perder todo antes del fin terreno:

> L'ars moriendi, l'art de mourir, rassemble, en une image, synthétique et saisissante, à la fin du Moyen Âge cette pédagogie et plus encore cette vision nouvelle. Il nous livre la réponse de la religion à l'anxiété des hommes devant la mort: plutôt qu'une préparation longuement menée, une crispation, un éclairage extrêmement brutal sur le dernier instant, où tout se joue, se gagne ou se perd… (Vovelle, 2001, p. 142).

Al fin y al cabo, Vovelle defendía la misma visión de Tenenti, es decir, que la representación de la muerte individual tanto en el texto como en los grabados en el *Ars Moriendi* - a pesar de ser innovadora - significaba una actitud pasiva del moribundo delante de un fin terrible y asustador que era inescapable. En las palabras de Vovelle:

> (...) Comment l'ars moriendi, introduit une lecture durcie, par la crispation sur le dernier moment où tout peut être perdu ou gagné, réduisant le mourant à un presque passif entre les forces qui s'affrontent autour de lui. Cette vision terrifiante ou l'intervention directe des puissances du mal en la personne vise à obtenir, par une terreur dont la seule limite est le désespoir qu'il faut éviter, l'ultime sursaut salvateur, définit bien la sensibilité devant du mort, telle qu'elles s'imposent alors (Vovelle, 2001, pp. 144-146).

Dicho de otra forma: tanto Tenenti como Vovelle entendían que el enfermo no era invitado a reflexionar sobre su propia vida y sus pecados, no tenía fuerzas para luchar contra las tentaciones de los demonios, no era capaz de elegir, pues era frágil delante de la persuasión diabólica y ante las dudas de la existencia humana. Así, no había espacio para un devoto con libre albedrío, mucho menos, para un individuo que sería el protagonista de su propia muerte, de su propia historia. El moribundo era, sólo, invitado a mirar el destino de su alma en cuanto ángeles y demonios luchaban por ella en un escenario dramático.

Philippe Ariès fue el más ambicioso de los tres autores citados anteriormente y pretendía abordar el tema de la muerte desde el final de la Antigüedad tardía hasta la contemporaneidad, además de proponer una periodización de las actitudes hacia la muerte en Occidente. Para el autor, la "muerte domesticada" se refiere a la combinación y a la cristianización de las prácticas precristianas y cristianas desde el final de la Antigüedad hasta la Alta Edad Media. Hasta entonces, el hombre no intervenía en lo que consideraba el orden natural de las cosas y en lo que era, sólo, un pasaje de una vida para la otra.

En resumen, la muerte de la Alta Edad Media era una forma de dormir profundamente hasta el despertar en el fin de los tiempos con el Juicio Final (Ariès, 2000, p. 39). Era una etapa necesaria para el gran desenlace de la historia de la humanidad. Por eso mismo, la muerte era pensada como algo familiar que hacía parte de la vida cotidiana y que no debería causar miedo y no debería ser asustadora. Así, ella debería ser esperada en la cama con calma y tranquilidad. Además, los funerales eran eventos civiles y aún

con poca presencia religiosa hasta que la Iglesia pasó a ocuparse de los cuerpos, del funeral y de los osarios dentro del límite del territorio sagrado.

Según Ariès, hasta el siglo XII, se vivía la muerte de forma colectiva y ella era concebida como una cuestión pública y comunitaria, o sea, era una muerte controlada, domada (Ariès, 1983, p. 35). Y para que eso fuera posible, ella debería ser ritualizada, esperada y bienvenida. Y, en caso de que el moribundo no percibiese que su fin estaba próximo, la persona más cercana debería estar alerta para advertirle. La muerte, así, no era entendida como una ruptura definitiva con la vida, sino como una nueva forma de interacción que iría empezar entre la comunidad terrena y "del Más Allá".

Estas características cambiaron, poco a poco, con el movimiento de valorización del individuo a finales del siglo XII, sobre todo, después del "nacimiento del Purgatorio"[8]. Desde esta época, ha surgido una gran preocupación con el destino individual del alma, con la reaparición de los túmulos individuales, con el crecimiento de la devoción al ángel de la guardia, con la nueva importancia dada a la redacción de los testamentos, al surgimiento del miedo del *transitus* y del juicio individual que llevaría el alma a uno de los tres lugares principales en "el Más Allá".

Así la pedagogía de la muerte pasó de una "muerte domada" para una "muerte de sí" a finales del siglo XII. En otras palabras: más que pensar en el colectivo, el devoto fue invitado a reflexionar sobre su propio fin y su propio destino de forma personal y única. A partir de entonces, cada individuo era responsable por su salvación o condenación eterna. Así que pensar sobre la muerte y prepararse para ella - a partir de la utilización de libros como el *Ars Moriendi* - se ha tornado una oportunidad de recuperar la individualidad para los hombres letrados y con poder social. En las palabras de Philippe Ariès:

> Captamos ahora dicho cambio en el espejo de la muerte: *speculum mortis,* podríamos decir a la manera de los autores de aquel tiempo. El en espejo de su propia muerte cada hombre redescubría el secreto de su individualidad. (...) El hombre de las sociedades tradicionales, que era el de la primera Edad Media, pero que era también de todas las culturas populares y orales, se resignaba sin demasiada dificultad a la idea de que somos todos mortales. Desde mediados de la Edad Media, el hombre occidental rico, poderoso y letrado se reconoce a sí mismo en su muerte: ha descubierto *la propia muerte* (Ariès, 2000, p. 61).

---

8 Hasta hoy, el estudio más completo y profundo sobre el tercer lugar destinado a las almas en el Más Allá es la obra inevitable de Le Goff (1995).

Sin embargo, al comentar brevemente los principales rasgos de las iconografías del *Ars Moriendi* del siglo XV, Ariès sobre evaluó la emergencia de una "escatología individual" llegando a decir que la última prueba que el moribundo sufría en su habitación reemplazaría el Juicio Final (Ariès, 1983, p. 139).

Aunque la preocupación por el momento de la muerte ha afectado profundamente la religiosidad cristiana, de ninguna manera ha eliminado la certeza del Juicio Final que tiene orígenes bíblicos. Lo que sucedió a finales de la Edad Media fue una preocupación por el destino individual del alma hasta que se produzca el regreso de Cristo al final de los tiempos.

La "muerte del otro" es la tercera categoría creada por Ariès para definir las actitudes frente a la muerte característica del Antiguo Régimen: a partir del siglo XVIII, el hombre en las sociedades occidentales, da a la muerte un nuevo significado: ella seria exaltada, dramática, además, de quererla impresionante y deslumbrante. Al mismo tiempo, el hombre se preocupaba menos por su propia muerte, de esta manera, la muerte romántica es retórica y, sobre todo, la muerte del otro, cuya nostalgia y recuerdo inspiran un nuevo culto a las tumbas y cementerios.

Por fín, la "muerte prohibida" es la categoría que sintetiza las actitudes delante de la muerte y que se impuso desde mediados del siglo XIX hasta el siglo XX: quienes rodean a los moribundos suelen ocultar la gravedad del estado de la salud. En definitiva, la verdad sobre la salud del paciente empieza a ser un problema y se torna un tabú. La muerte se torna una cuestión que la sociedad no quiere hablar, no quiere pensar. Al revés, intenta evitar, de todas las formas, con los avances de la medicina.

Al revés de la argumentación defendida por Alberto Tenenti y Michel Vovelle, las investigaciones más recientes como las publicadas por Jean Claude Schmitt, Leandro Alves Teodoro y Pablo Martín Prieto defienden el protagonismo del individuo en la búsqueda por su salvación en la religiosidad cristiana desde el siglo XII (Schmitt, Teodoro y Prieto, 2022). En vista de ello, estos autores defienden que la instrucción pastoral deseaba aproximar la doctrina y lo cotidiano. En efecto, la doctrina del pecado solamente tendría sentido a partir de una reflexión genuina del individuo - en cuanto pecador - y que el cristiano fuera deseoso de asumir su sitio en el Cielo.

Como ya hemos comentado brevemente en la introducción, Jean Claude Schmitt es uno de los principales medievalistas, en la actualidad, que utiliza la Antropología Histórica como un método de investigación, término que empezó a popularizarse a partir de la década de 1970 (González, 2019, p. 37). El objetivo era crear un diálogo fructífero entre las disciplinas

y reflexionar sobre los mitos y los ritos. Una de sus principales obras basadas en la Antropología Histórica y sobre la temática de la muerte es llamada "Les revenants: les vivants et les morts dans la société médiévale" (Schmitt, 1994). En este completo estudio, Schmitt analiza el fenómeno social y cultural de la creencia en fantasmas y su impacto en la economía, en las prácticas y en las manifestaciones religiosas de la sociedad medieval occidental. A través del análisis de variados *exempla*, sermones e imágenes, Schmitt ha reconstruido un panorama completo de las formas de vivir y de morir en la Edad Media cristiana.

La tendencia inaugurada por las obras de Antropología Histórica sigue en el orden del día para analizar las actitudes, las prácticas, los ritos, las representaciones y el imaginario acerca de la muerte y de los muertos independiente de la temporalidad o de la geolocalización. En la actualidad, el diálogo entre las diferentes disciplinas de las Ciencias Humanas es bienvenido para todos los expertos que desean ultrapasar las fronteras invisibles que delimitan un objeto de investigación y que, al mismo tiempo, desean contribuir para el diálogo y para la aproximación de temáticas que son de interés interdisciplinar.

1.4. La muerte como objeto de la Historia en España

Las publicaciones españolas sobre el tema también son significativas y empezaron a popularizarse a partir de la llegada de la traducción al castellano de las obras de Vovelle, Tenenti y Ariès. Además, también destacamos la importancia y el pionerismo del encuentro de medievalistas celebrado en Barcelona, en el año de 1985, y titulado "La muerte en la Edad Media".

A partir de ese encuentro, destacamos las importantes y novedosas producciones de Emilio Mitre sobre el tema de la muerte en sus más diferentes aspectos: en las prácticas, en los discursos y en los sentimientos (Mitre, 1988; 2019). Mitre puede ser considerado como uno de los pioneros en el estudio sobre la temática de la muerte en España. En su libro *Morir en la Edad Media*, el autor traza un panorama minucioso y completo sobre el complejo fenómeno del morir desde los hechos hasta los sentimientos y normas que tienen muchos rasgos hasta el día de hoy. Así, el autor analizó la elaboración de un discurso para la muerte de forma pormenorizada.

Entre las publicaciones e investigaciones más recientes y de impacto, destacamos los valiosos trabajos de Jaume Aurell y Julia Pavón que fueron editores del libro "Ante la muerte: actitudes, espacios y formas en la España medieval" (Aurell et al., 2002) donde fueron estudiados temas como: la transversalidad de la historia de la muerte, el discurso sobre las postrimerías, actitudes ante la muerte en la Navarra medieval, la impronta de los testamentos medievales, el sepulcro y el espacio funerario en Cataluña, la poesía cortesana, la iconoclastia y sobre el papel de la muerte amiga en el *Ars bene moriendi*. Este libro publicado en 2002 presenta capítulos escritos también por otros medievalistas como Francesca Bertrand, María Ruiz-Falcó, Alfonso Puigarnau, Manuel Rodríguez, Ildefonso Martín y Fernando Martínez Gil.

También es necesario destacar el trabajo de Fernando Martínez Gil en otro libro, de esta vez, de su autoría y titulado de "La muerte vivida: muerte y sociedad en Castilla durante la Baja Edad Media" (Martínez, 1996) publicado en 1996. En esta publicación, el autor ha definido el *Ars Moriendi* como una forma de "entrada para la modernidad" además de

tener estudiado otros temas relevantes como la relación entre los vivos y los muertos, el alma en el Purgatorio, el duelo, la viudez, los cementerios, la personificación de la muerte, la buena muerte de los reyes, entre otros asuntos. El medievalista realizó un completísimo trabajo sobre el tema de la muerte en el reino de Castilla en el siglo XV.

Tratando específicamente de analizar lo incunable del Arte de Bien Morir, tenemos el libro escrito por la Sanmartín titulado: "El arte de morir. La puesta en escena de la muerte en un tratado del siglo XV" (Sanmartín, 2006) que fue publicado en 2006 y, hasta ahora, es el estudio más actual sobre el incunable impreso por Pablo Hurus en 1480 y que se encuentra en la Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial.

En su libro, Sanmartín recupera la hipótesis de Clifton Old defendida en 1966 para proponer una interpretación alegórica del texto del *Arte del Bien Morir.* Para la autora, la clave alegórica sería importante para reinterpretar el *Ars Moriendi*, ya que considera la unión del texto y de la imagen como una "alegorización" del último momento de la vida humana. Este sería un recurso que permitiría racionalizar varias categorías que, según Sanmartín, fueron muy utilizadas en la Edad Media, incluida la interpretación de los textos sagrados. Así, la alegoría serviría para "hablar más adecuadamente" de fuerzas irracionales o abstractas que sería el caso del *Ars Moriendi* en el que una "escena alegórica" servía para expresar el fundamento trascendente de la doctrina cristiana.

CAPÍTULO 2

El *Memento Mori*: entre la escatología cristiana y la muerte de sí

"Si quieres ser capaz de soportar la vida, prepárate para aceptar la muerte"
Sigmund Freud

La expresión latina *memento mori* ('recuerda la muerte'), que está presente en el título de este capítulo, presenta la advertencia sobre la brevedad de la vida, o sea, que los hombres y mujeres deben recordar que la vida humana es finita. Esa expresión que fue muy utilizada, sobre todo, en las artes macabras del siglo XV y XVI tiene origen en el período del imperio romano (Taiano, 2012, p. 79). Inicialmente, la expresión era usada como un recuerdo para los generales que volvían triunfantes y victoriosos de las batallas en su regreso a la urbe. La idea era que ellos no se olvidasen de la mortalidad del héroe y de que ellos no eran dioses, más sólo mortales. Así, sentimientos como vanidad y deseo de gloria deberían tener límites dentro de la lógica de control imperial.

La misma idea de control y advertencia ha permanecido en el universo cristiano donde los frailes cistercienses fueron los primeros a incorporar la expresión a su vocabulario (Taiano, 2012). De hecho, la expresión dialoga con la certeza sobre la inevitabilidad de la muerte y sobre la fugacidad de la vida. En este sentido, el objetivo de este capítulo es presentar las principales características que definieron el mundo de los vivientes y de los difuntos en el siglo XV mostrando sus simbolismos, representaciones, preceptos, prácticas, liturgias, oraciones, literatura e imágenes. Además, este capítulo irá, en primer lugar, presentar los sacramentos esenciales para buscar la salvación individual y que fueron definidos desde el IV Concilio de Letrán (1215), el mayor concilio ecuménico medieval. Las medidas transcurridas

desde este Concilio, junto con la predicación de las órdenes mendicantes y la definición de un tercer lugar en "el Más Allá" que debería acoger por un tiempo provisional a la mayoría de las almas cristianas, crearon un nuevo escenario espiritual, donde el papel del individuo en la conquista de su lugar en el Cielo fue constantemente recordado y enfatizado.

Sumado a los factores enumerados anteriormente y con la ayuda de los sermones de las órdenes mendicantes (los dominicos y los franciscanos), la comunidad cristiana llegó a creer que el momento de la muerte era la verdadera clave para sellar el destino de la morada eterna. Por este motivo, era necesario prestar atención a un momento tan crucial para los cristianos. De hecho, la obsesión por la salvación individual también a ultrapasado los muros de la iglesia y estuve presente en la literatura laica como, por ejemplo, en el fragmento del poema de François Villon escrito en la segunda mitad del siglo XV:

> Je suis pécheur, ne le sçay bien;/ Pourtant ne veut pas Dire uma mort,/ Mais convertisse et vive em bien,/ Et tout autre que pechié soye mort,/ Dieu vit, et as miséricorde,/ Se conscience me reword,/ Par as grace pardon s'accorde (Villon, 2008, pp. 32-33).

En resumen, la preocupación con el momento de la muerte era considerado esencial para lograr la salvación eterna como veremos con detalles a continuación.

2.1. La clericalización de la muerte

La clericalización de la muerte empezó a finales del siglo IV, pero fue realmente establecida a partir de la época carolingia con la consolidación de la liturgia de los muertos. Esta estaba basada en una estructura de cambios entre bienes materiales y bendiciones espirituales. Así, la red de interacciones entre la Iglesia y los laicos establecía la donación de riquezas en favor de los bienes simbólicos: ha herencia sería, en parte, distribuida a los pobres y absorbida por la institución con la intención de garantizar las oraciones continuas y la realización de misas en el tercero, séptimo y trigésimo día en intención del difunto (Vauchez, 1975, p. 15).

Así, desde el inicio del cristianismo, los clérigos tuvieron un papel fundamental en el proceso de mediación entre los muertos y los vivientes. Pero, el protagonismo de los monjes fue acentuado a partir del siglo XI, cuando ellos se convirtieron en los grandes especialistas en gestionar la memoria de los muertos en los monasterios. Por ejemplo: la Abadía de Cluny fue la responsable por oficializar el día 2 de noviembre como el día oficial de los muertos, o sea, de todos los que no eran santos. Esta celebración inauguró un nuevo vínculo entre la familia espiritual cristiana.

Los cuidados con los muertos deberían ser tarea de todo el clero (sea él regular o secular). Entonces, los curas tenían un papel fundamental en la celebración de las misas. Todavía, los laicos también tenían espacio para reunirse y demostrar su devoción y fe a través de las cofradías que eran organizaciones que reunían personas con el mismo interés, como un santo de devoción en común, por ejemplo.

Otro paso importante para la clericalización de la muerte fue el establecimiento de la realización de los velorios en las iglesias (espacios sagrados libres de las influencias demoníacas), a partir del siglo XIII, para impedir tanto la realización doméstica del velorio como la realización de las prácticas profanas. Así, el control sobre los ritos funerarios fue esencial para el éxito del papel de la iglesia en todas las esferas de la sociedad.

Jacopo Freedberg (1229-1298) al escribir el sermón "Conmemoración de las almas" dedicado a la fiesta litúrgica del Día de los Difuntos (2 de

noviembre) cuestionaba quiénes serían los purgados[9], por quién[10] serían purgados y dónde ocurriría esto[11] además de citar cuatro tipos de sufragios que serían muy útiles tanto para las almas que estaban en el Purgatorio como para los vivos. Ellos son: la oración de los fieles; la práctica de la limosna; la celebración de la Misa y la observancia del ayuno.

En la Figura 4 tenemos una iluminación que representa visualmente la dinámica de la salvación. En la miniatura principal tenemos dos ejemplos de sufragios enumerados por Freedberg: la realización de una misa en memoria de los difuntos, en este caso, una misa de cuerpo presente donde vemos el momento de la consagración eucarística. En la puerta de la iglesia, los familiares ofrecen limosna a un pobre, probablemente en la intención del difunto. La moraleja de esta pequeña historia muestra que después de realizar los debidos sufragios, el alma puede ser liberada del Purgatorio -representado al pie de la imagen y literalmente en la cripta de la iglesia- para poder seguir su camino hacia el Paraíso.

En la iconografía, el tema del juicio individual suele representarse como una feroz disputa entre los ángeles y los demonios por el destino del alma, como se ve en la parte superior de la miniatura del Oficio de los Muertos (Figura 5). La miniatura principal representa un entierro en el cementerio parroquial. Mientras se entierra el cuerpo envuelto en un sudario, un ángel y un demonio luchan por el alma del individuo. En el *bas-de-page* también hay otra referencia a la muerte. En este caso, hay un *transi* que sostiene una guadaña, se levanta de su tumba e intimida a un joven. ¿Sería el *transi* el mismo hombre que fue enterrado o la miniatura serviría para mostrar los dos posibles destinos: el primero destinado a quienes se confesaban, recibían el perdón de los pecados y los debidos servicios funerarios - representados por el alma que estaba siendo elevada al Paraíso

9 Según el dominico, los purgados se pueden dividir en tres grupos: el primero se refiere a los que murieron sin hacer penitencia y que sufrirían severamente con los castigos en el fuego del Purgatorio; el segundo grupo está formado por aquellos que han hecho penitencia, sin embargo, no lo suficiente para ascender directamente al cielo, ya sea por ignorancia o negligencia del sacerdote. Finalmente, el último grupo se caracteriza por aquellos que descienden al Purgatorio llevando consigo "madera, heno y paja", es decir, aquellos que tienen demasiado afecto material por sus riquezas y no han podido liberarse del apego a las cosas terrenales. amándolos más que a Dios mismo (Freedberg, 2003, pp. 338-348).

10 La purga y el castigo los hacen los ángeles malos, es decir, los demonios.

11 Según Freedberg, la purga se realiza junto al Infierno y no en la zona tórrida del aire, es decir, en el Purgatorio. Pero, por divina dispensación, algunas almas serían purificadas en varios otros lugares, por diversas razones, tales como la suavidad de la pena; por la proximidad de la liberación, por las oraciones de algún santo, entre otras razones.

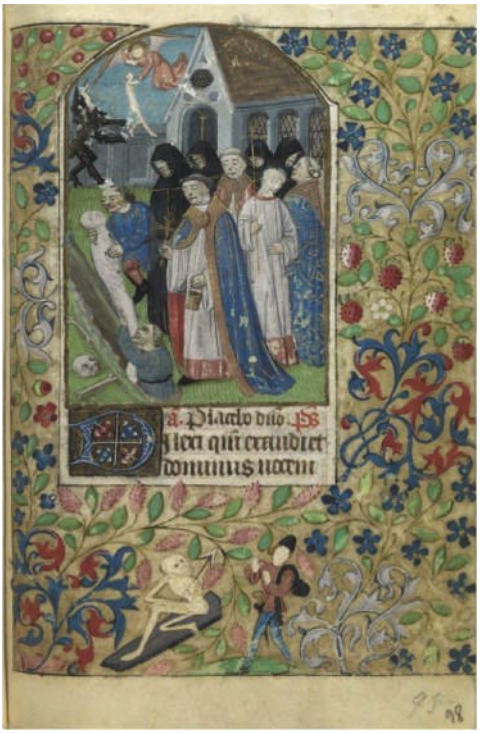
Figura 4. Mestre de Coëtivy. Celebración de la misa de cuerpo presente mientras el alma es rescatada del Purgatorio. Libro de horas, f. 118. Francia. 1460. MS W. 274. Walters Art Museum, Baltimore

con la ayuda del ángel - y, en el segundo caso, ¿el destino de los pecadores y de los que morían sin la debida preparación?

En síntesis, desde el siglo XIII, la muerte pasó a ser de dominio totalmente clerical saliendo de la esfera familiar y pasando a las manos de la institución eclesiástica. Sobre el proceso de clericalización de la muerte al largo de la Edad Media, CANE remarca:

> Durante la Baja Edad Media ya es notorio el avance del control eclesiástico sobre la muerte: sobre los lugares de enterramiento, al disputarse los muertos el interior de los templos; sobre los cuerpos, al reprimirse el duelo inmoderado e imponer el hábito religioso como mortaja; sobre el destino escatológico de la mayoría, pues la misa es el más eficaz sufragio para aliviar a los que penan en

Figura 5. Mestre Echevinage de Rouen. Entierro y juicio individual. Libro de Horas 50, 1, 022. c. 1460-1470. Uso de Rouen, 132 f. Pergamino. En francés y en latín. Biblioteca Nacional de Río de Janeiro



el Purgatorio; sobre la muerte como discurso, que se convierte en un instrumento fundamental del adoctrinamiento religioso y de encauzamiento de las conductas sociales. Y muy particular sobre el momento del óbito, ya que los religiosos monopolizan el protagonismo el protagonismo y la dirección del ceremonial de la buena muerte (Martínez, 2002, p. 232).

2.2. Una nueva Iglesia para nuevos tiempos

Desde el siglo XII, el cristianismo occidental fue marcado por profundos cambios. Ellos fueron iniciados con los conjuntos de movimientos reformadores denominados Reforma Gregoriana[12] y que se profundizaron con el IV Concilio de Letrán (1215)[13], además del surgimiento de las órdenes mendicantes (los franciscanos y los dominicos).

En un escenario esencialmente urbano, se había acentuado la reestructuración de la jerarquía eclesiástica que defendía la separación entre las prerrogativas del clero y de los laicos, al mismo tiempo en que la participación de los últimos en la vida religiosa comenzó a ser más activa e incentivada por los propios frailes predicadores. Entonces, fue a partir de este período que las prácticas religiosas se convirtieron cada vez menos en un privilegio exclusivo del clero, ya que la predicación incentivaba, cada vez más, a los fieles a hacer la religión más personal (Vauchez, 1975).

Con los cánones del IV Concilio de Letrán, el mayor concilio ecuménico medieval, se concluyó la llamada Reforma Gregoriana y el esfuerzo de la institución eclesiástica por reestructurarse en nuevos escenarios, al mismo tiempo que se buscaba preservar la unidad del cristianismo. En este sentido, la dimensión pastoral, jurídica y dogmática de ese Concilio fue bastante enfática, ya que el Papa Inocencio III estaba preocupado en mantener el

---

12 El nombre de este proceso se debe al Papa Gregorio VII (1073-1085). Las reformas llevadas a cabo apuntaron, sobre todo, a la reestructuración de la sociedad cristiana y fue basada en la reforma moral del clero y en la consolidación de la posición de la Iglesia en la sociedad frente al poder del emperador. Véase Baschet (2006, pp. 190-193).

13 Bajo la dirección del Papa Inocencio III, el IV Concilio de Letrán insistió, principalmente, en la importancia de una tríada de prácticas consideradas esenciales para buscar la salvación, a saber: la predicación, la confesión y la comunión. Para una discusión de las consecuencias de la Reforma Gregoriana y del Cuarto Concilio de Letrán en la fe cristiana, véase: Bolton (1983); Falbel (1999); Mitre (1999); Austin (2007, pp. 40-57); Logan Donald (2002); Moore (2000).

papel crucial de la Iglesia en la sociedad a través de la definición de los 70 cánones (Bolton, 1983, p. 32).

Una de las estrategias usadas por la Iglesia para mantener su unidad y su poder antes los cuestionamientos de los grupos laicos denominados heréticos[14] - como los cátaros y los valdenses - fue hacer reformas direccionadas a la acción pastoral, a la presencia real de la iglesia en el cotidiano, a la definición y reafirmación de los dogmas y de los sacramentos además de la división clara entre los clérigos y los laicos. Estas reformas en el seno de la Iglesia fueron necesarias para adaptarse a las nuevas necesidades de la vivencia religiosa en los centros urbanos. En otras palabras, los sermones tanto de los grupos herejes como de los mendicantes crearon un terreno fertil para la comunidad cristiana organizarse alrededor de la escucha de la palabra divina y no sólo de la recitación mecánica de extractos en latín de la Biblia durante las misas.

Según Michel Foucault, el ejercicio del poder demanda que personas o instituciones usen toda la suerte de técnicas, dispositivos y maniobras para conseguir su objetivo (Foucault, 1993, p. 73). Estas estrategias pueden ser espontáneas, manipulativas, legales, ilegales, morales, inmorales, normatizadas, impostas, resistidas, contestadas, alteradas o absorbidas en un contexto específico. Según esta lógica de manutención de poder y de control, la Iglesia supo utilizar de diferentes artificios para mantener su importancia activa en la sociedad que cambiaba y que deseaba mayor participación religiosa al mismo tiempo en que la institución eclesiástica preservaba su unidad delante de las crisis en el terreno espiritual y político.

Una de las medidas del IV Concilio de Letrán consideradas indispensables para escapar a la condenación del alma y para el desarrollo de la pedagogía de la buena muerte fueran: el examen de conciencia, la regulación de la confesión auricular individual (mínimo de una vez al año) y el recibimiento de la Eucaristía o, en el caso de los moribundos, el viático. De hecho, fue con el IV Concilio de Letrán que comenzó una progresiva insistencia en el examen de conciencia de los fieles, lo que constituyó una gran novedad. Este es uno de los ejemplos de prácticas de introspección que fueron incorporadas por los laicos y que antes eran de dominio, sobre todo, de los monjes.

---

14 El siglo XII es conocido como el siglo de las herejías. Herejía es todo tipo de pensamiento que es contra la doctrina oficial defendida por la Iglesia Católica Apostólica Romana, o sea, es un conjunto de ideas que se aparta del canon y de la ortodoxia establecida por la institución eclesiástica.

Así, el papel del individuo en la búsqueda de su salvación se ha vuelto cada vez más importante. De todos los modos, la contrición personal ofrecía la posibilidad de arrepentirse de los pecados y se convertía en un elemento clave del proceso penitencial, así como una de las claves para buscar la buena muerte, ya que el pecado establecía la dinámica de las relaciones entre el cuerpo y el alma que constituían la persona medieval.

2.3. La nueva antropología del pecado: la conciencia como factor propulsor

La creencia en el juicio divino aplicado a las actividades humanas formó parte de la antropología del pecado que cambió a lo largo de la Edad Media (Le Goff; Schmitt, 2006, p. 338). Un importante ejemplo de esta novedad fue la obra del teólogo y filósofo Anselmo de Canterbury (1033-1109) que defendía la diferencia entre el pecado por la ignorancia del acto y por aquel que era cometido de forma consciente. Según él, era esencial conocer la intención por tras del acto pecador conforme defendido en su obra *Cur Deus homo* (Le Goff, 1991, p. 256). De hecho, la idea de la responsabilidad individual fue más enfatizada en la medida que la punición para el pecado sería más leve o más fuerte de acuerdo con la intención previa del pecador. Así, un pecado cometido por ignorancia sería venial (más leve y pasivo de redención).

Las escuelas teológicas del siglo XII ayudaron a consolidar la definición de pecado defendida primeramente por Anselmo de Canterbury. Por ejemplo: el filósofo y teólogo Abelardo (1079-1142) trató de definir el límite de la culpabilidad individual mientras enfatizaba la responsabilidad moral de la acción humana, o sea, el acto pecaminoso proviene de la libertad de elegir. Así, la voluntad y la racionalidad determinarían la elección moral, ya que el pecado sería un acto consciente. Esto, según Tomás de Aquino (1225-1274), sería una acción o un deseo contrario a la ley divina.

El intento de apaciguar las malas consecuencias del pecado está en el origen de una serie de prácticas rituales, tanto individuales como colectivas, como el bautismo, el ayuno, el castigo corporal, la oración y la peregrinación. Así, los teólogos creían que el pecado dominaba toda la red de relaciones en las que estaba envuelto el cristiano, por ejemplo: las relaciones entre un hombre y una mujer estaban dominadas por la lujuria; la actividad económica podría convertirse en avaricia; el ejercicio del poder generaba ambición y vanidad y, finalmente, la corriente de subordinación alimentaba la envidia (Le Goff y Schmitt, 2006, p. 338).

Un discípulo de Anselmo de Canterbury. escribió la obra "Comentario de Cambridge" y, en ella, defendió que la cura para el pecado comportaba tanto la culpa como la pena (Le Goff, 1991, p. 256). Es decir: la culpa (sentimiento y remordimientos individual) podría ser apaciguada por la contrición y la confesión. La pena o el castigo expiatorio solamente sería anulado con el cumplimento de la penitencia designada por la Iglesia. Lo interesante es que la pena expiatoria podría ser ejecutada de forma más o menos colectiva, o sea, contar con la ayuda de la red de parentesco familiar o espiritual a través de las oraciones en intención del pecador.

Tras el descontento de los escolásticos por mantener la equivalencia entre el pecado original y la concupiscencia defendida por Agustín (354-430), los teólogos del siglo XIII recuperaron la teoría defendida cien años antes por Anselmo de Canterbury. Este autor creía que la concupiscencia era una de las consecuencias del pecado, entre otras, ya que su origen residía en la voluntad del hombre. Por lo tanto, el pecado no proviene del cuerpo - este sería un canal neutral - sino de la elección del individuo en pecar. A partir de esta definición, el cuerpo deja de ser entendido como fuente de error, para convertirse simplemente en campo de acción, materia de un camino pecaminoso (Le Goff y Schmitt, 2006, pp. 340-341).

La nueva definición de la naturaleza del pecado es extremadamente importante para comprender los objetivos de la predicación pastoral y de la doctrina de la penitencia que se puso de moda a partir del siglo XIII. El aprecio por el sacramento de la confesión que redimía los pecados cometidos aumentó después del IV Concilio de Letrán. La mayor preocupación pasó a estar relacionada con los aspectos interiores del arrepentimiento y su verbalización durante el sacramento de la Confesión y no con las modalidades exteriores de la expiación pública. Así, el sistema de vigilancia (para usar las palabras de Foucault) establecido a través de la escucha de las confesiones ayudaba a la Iglesia a mantener su papel de destaque en el seno social en la medida que era la única institución necesaria y autorizada a intermediar los vínculos entre la entre la tierra y el Cielo.

La contraposición de la vigilancia sería la punición. Pero, los cánones del IV Concilio de Letrán han definido que la preocupación de los sacerdotes no debería estar centrada en castigar a los pecadores, sino en ofrecer la oportunidad de expiación, o sea, del arrepentimiento sincero de las faltas cometidas. La idea era ejercitar la contrición y no castigar el error, o sea, el juicio aplicado a las actividades humanas hacía parte de la antropología del pecado. De hecho, la cura del pecado pasó a ser mucho más importante que el castigo del acto pecador; por eso, la confesión debería ser individual y auricular, para que tanto el sacerdote pudiese evaluar la intención del

pecado como el laico tuviese la oportunidad de reflexionar sobre sus actitudes y pensamientos para desear su expiación.

Según Jean Delumeau, la confesión, hasta entonces, era entendida casi como un castigo tanto para los sacerdotes como para los laicos. Y muchas veces se llevaron a cabo con prisa y pereza, porque, sólo había mérito público en convertirse en confesor de grandes personalidades de la nobleza o del propio clero. De esta forma, las más sencillas terminaron siendo desatendida (Delumeau, 1992, p. 19).

En este nuevo contexto, los mendicantes se convirtieron en los grandes especialistas de la confesión auricular que ya era objeto de debate escolástico desde Abelardo (1079-1142). La realización de este nuevo hábito no fue sencilla para cualquiera de los actores sociales implicados y, para ayudar en esta misión, fueron publicados varios manuales para confesores.

Por otro lado, la acción eclesiástica buscaba enfatizar y recordar constantemente los castigos que ocurrirían en "el Más Allá". Para Jean Delumeau, es a partir de este período que la Iglesia empezó a fortalecer su "pedagogía del miedo" enfatizando el proceso de culpa y llamando la atención sobre las penas infernales además de enfatizar la certeza de un juicio de los muertos (Delumeau, 2009, p. 35). Para este historiador, la institución transformó los sentimientos personales, como la angustia y la inseguridad en relación con la vida *post mortem*, en temores religiosos y colectivos (Delumeau, 2009).

Los cánones del IV Concilio de Letrán también enfatizaron la necesidad de, primero, velar por la salud del alma y, después, del cuerpo. El texto canónico ha definido, incluso, que los médicos deberían - sobre pena de excomunión - recomendar que el enfermo buscase, en primer lugar, a un cura (el médico del alma) y solamente después buscar cuidar de la salud física (Bolton, 1983, p. 53). En canon 22 del concilio también ha establecido la importancia de recibir el sacramento de la Extremaunción que es el rito realizado por el sacerdote a los moribundos a través de la señal con el óleo sagrado. Este acto serviría de confort a los moribundos y ayudaría en la preparación para el viaje del alma rumbo "el Más Allá".

A partir de ese momento, se multiplicaron los sermones advirtiendo a los fieles sobre la finitud humana y exhortándolos a no dejarse sorprender por la muerte. En el capítulo "Sobre la meditación de la muerte", Tomás de Kempis advertía al hombre que viviera según le gustaría que lo encontrara la muerte porque ella vendría de repente, ya sea por las guerras o por la peste bubónica, por ejemplo. Así, sería inútil preocuparse por los placeres y delicias del mundo. Entonces, mientras estuviera saludable, el cristiano debería buscar fortalecer su fe y hacer buenas obras para cosechar una recompensa agradable en "el Más Allá" (Kempis, 2015, p. 59).

2.4. La lógica de la salvación: entre la contrición y el juicio individual

Ya vimos que el tema de la muerte es central en la cultura cristiana, ya que la encarnación, la muerte y la resurrección de Cristo tuvo como objetivo reparar la alianza rompida con el hombre desde la Caída, causada por la desobediencia de los primeros vivientes, Adán y Eva. Por tanto, los cristianos creen que la redención de la humanidad sólo fue posible gracias a la victoria de Cristo sobre la muerte. A partir de entonces, se estableció una nueva alianza con Dios y los hombres serían libres, en parte, del pecado de Adán. A través de su sacrificio, Cristo redimió el derecho del Diablo sobre la humanidad y él se convirtió en el rey sólo de los pecadores. En este sentido, la muerte física para los fieles significaba un *transitus*, un paso a la eternidad y a la inmortalidad del alma. No era el fin del destino individual.

Según Jérôme Baschet, la lógica de la salvación ha definido el cristiano medieval y daba el verdadero sentido y perspectiva a su existencia (Baschet, 2006, p. 482). El miedo del Infierno y la esperanza del Cielo guiaron tanto el comportamiento individual como la organización de la sociedad. Para la cristiandad medieval, los tres lugares principales del Más Allá eran los lugares donde se realizaba la justicia divina, ordenando así, la percepción del mundo. De acuerdo con Jacques Le Goff, para el hombre de la Edad Media, la eternidad podría estar a dos pasos de distancia, o sea, el Infierno o el Cielo podría ser el mañana" (Le Goff, 1989, p. 26).

La creencia en un Juicio Final de la humanidad, que se produciría después del regreso de Cristo, ya se profesaba desde el siglo IV con el Credo de Nicea y se recitaba, desde entonces, en las misas. Sin embargo, a finales del siglo XII y a principios del siglo siguiente, se produjo un cambio significativo en el imaginario sobre la geografía del Más Allá que ha potencializado el temor respecto al momento de la muerte y el destino del alma. Según Jacques Le Goff, fue en la escuela episcopal de Notre-Dame de París, lugar privilegiado de contacto entre la escolástica y el pensamiento cisterciense, que tuvo lugar el nacimiento del Purgatorio (Le Goff, 1991, p. 19).

Entendido como un lugar intermedio en el Más Allá, el Purgatorio servía como lugar de expiación para las almas que no estaban suficientemente preparadas para ascender al Cielo, o sea, ofrecía un tiempo y espacio específico de purificación después de la muerte. Este nuevo lugar de transición estaba dedicado sólo a quienes habían cometidos pecados veniales, caracterizados como faltas menores que pueden ser perdonadas[15]. El tiempo de prueba de las almas podía acortarse con la ayuda de los sufragios hechos por los vivos, reforzando la relación de dependencia y la red de solidaridad entre éstos y los muertos conforme discutido en el capítulo 1. Los ángeles, por fín, serían los seres encargados de buscar a las almas, que ya habían cumplido sus condenas, para llevarlas al Cielo.

El éxito del Purgatorio en la doctrina cristiana dependía de una creencia profunda en la inmortalidad del alma *versus* la transitoriedad corporal y física humana, así como en la idea de un juicio de las almas y de los muertos. Entonces, a partir de a finales del siglo XII, todos los cristianos deberían creer en un juicio doble en su futuro escatológico: el primero que sería individual (y acontecería de inmediato después de la muerte) y otro colectivo (y definitivo) en el fin de los tiempos cuando el alma y el cuerpo se encontrarán nuevamente.

Otra novedad traída por el Purgatorio fue el refuerzo de la necesidad de rezar por los muertos. Y la Iglesia Romana estaría allí para intermediar esta tarea y para ejecutar su papel doble: advertir y consolar, enseñar y punir, controlar y ayudar a salvar los hombres de su destino escatológico. Fue en esta época que el período intermedio entre la muerte individual y el juicio final pasó a ser objeto de importantes reflexiones.

---

15 El origen del término venial sólo se hizo corriente en el siglo XII, con los discípulos del teólogo Gilbert de la Porrée, y sirve para designar los pecados dignos de *venia*, es decir, de perdón (Le Goff, 1991, p. 25).

2.5. Los efectos de la expectativa de la muerte en la religiosidad cristiana

Desde el principio del cristianismo ya existía una preocupación con el momento de la muerte. Inicialmente, la muerte cristiana era considerada como un sueño, un reposo del alma, o sea, en la Alta Edad Media no existía la noción de juicio individual del alma, sólo, se creía en el juicio colectivo en el fin de los tiempos. Este concepto fue cambiando poco a poco.

Sin embargo, fue con la creación del Purgatorio, con las medidas transcurridas desde el IV Concilio de Letrán y, principalmente, con la predicación de las órdenes mendicantes, cuando la advertencia sobre el momento del paso del alma adquirió un carácter más dramático, ya que la definición del tercer lugar en el Más Allá implicaba el triunfo del juicio individual: el que tendría lugar inmediatamente después de la separación del cuerpo y el alma. No por acaso, la sepultura individualizada volvió a estar de moda a partir del siglo XII, mismo período de la creciente individualización de los pecados, del juicio y de la salvación. A partir de finales del siglo XII, todos los cristianos pasarían por un doble tribunal: el individual - que ocurre inmediatamente tras la muerte - y el final - que pasará de forma colectiva en el fin de los tiempos. En otras palabras: la creencia en un juzgado individual y colectivo de los muertos propició la responsabilización y la individualización de la búsqueda de cada cristiano por la salvación. Fue en este contexto que, según Jacques Le Goff, la memoria pasó a ser una fuente de enriquecimiento para las iglesias y para los monasterios (Le Goff, 1991, p. 275). Con la "economía de la salvación", los sufragios en memoria de los muertos, la celebración de misas y de la redacción de los testamentos[16] se volvieron una realidad (sobre todo, para las familias aristócratas) y crearon nuevas redes de solidaridad y prácticas religiosas por toda Europa.

16 El principal objetivo del testamento medieval era asegurar el estado de salvación del alma en la vida eterna.

Los brotes de Peste Bubónica ayudaron a intensificar el temor sobre la llegada de la muerte, ya que la mayoría de los infectados moría en pocos días y el grado de contagio era muy alto. Sumados a los efectos nefastos de la pandemia, otro problema de orden práctica se puso presente para la Iglesia: la significativa falta de curas para ser asistentes religiosos en la hora de la muerte. La ausencia de sacerdotes era un grave problema porque una muerte sin la debida preparación espiritual, sin la confección del testamento y sin el arrepentimiento de los pecados podría ser motivo de condenación eterna del alma, como fue enseñado tanto en el *Arte del Bien Morir* como en la *Imitación de Cristo.*

Según Tomás de Kempis, los cristianos deberían vivir en constante vigilancia, pues ellos no sabrían si llegarían vivos al fin del día y ni al día siguiente (Kempis, 2015, pp. 58-59). En realidad, la incertidumbre sobre la hora de la muerte debería ser usada como motivo de preparación constante para la vida en el Más Allá y para no sufrir consecuencias indeseadas. De hecho, la pedagogía del bien morir defendía que todos los cristianos deberían ser prevenidos y asegurar un destino seguro para el alma, empezando por la redacción del testamento, un acto religioso obligatorio en la Edad Media que debería ser, preferencialmente, generoso en las donaciones en favor de las iglesias y de los monasterios para asegurar una asistencia continua al defunto. Entonces, la incertidumbre sobre el destino del alma debería llevar a una constante reflexión por parte de los vivientes - estén sanos o enfermos - y actitudes para asegurar una buena muerte.

La salvación cristiana comprendía salvar el cuerpo y el alma juntos y al mismo tiempo. En este contexto, la ejecución de los sacramentos finales descritos en el *Ordine Romani* deberían ayudar a amenizar o borrar los efectos de los pecados en el destino del alma. El objetivo de este libro era organizar la liturgia de los difuntos tanto de los ritos pre-muerte - que serían realizados en el lecho mortuorio - como los ritos públicos en la iglesia y en el cementerio. Así, era recomendable seguir el siguiente orden: cantar los salmos y los responsorios; leer los fragmentos de la Pasión de Cristo; otorgar la extrema unción; administrar el *viaticum* y proclamar el *commendatio* del alma (Miranda y Sequeira, 2012, p. 69).

El tipo de muerte influenciaba el trato con el cadáver y el destino del cuerpo. Por ejemplo: el suicida no podría ser enterrado en el mismo cementerio de los otros cristianos y ni recibir las bendiciones del cura porque la creencia era que el destino del alma ya había sido sellado: la morada infernal. Así que esta visión de segregación justificaba el confisco de los bienes del suicida, no era permitido su sepultamiento en el cementerio cristiano o oraciones por su alma. Por fin, en último caso era posible, hasta mismo, mutilar el cuerpo del suicida (Rodrigues, 2006, p. 94).

Según Hebert González Zymbia podemos decir que existieron tres visiones distintas, pero complementarias sobre la muerte en la Baja Edad Media. Ellas fueron expresadas a través de numerosas producciones literarias y artísticas. A saber: la visión igualitaria, la del efímero y la de la vanidad (González, 2019, pp. 24-25). La primera visión enfatizaba que la muerte era universal y niveladora. Además, ella llegaba a todos independiente de la edad, jerarquía o condición social como observamos en el capítulo 1 con la representación gráfica de las Danzas Macabras, o sea, terminaba por ser igualitaria, pero - a pesar de ser poderosa - era incapaz de alterar el orden social.

La segunda visión se refiere a la brevedad de la vida terrenal y al efímero de todo que proviene de ella. Así, la pedagogía de la buena muerte buscaba hacer creer que el transitorio no merecía la preocupación del fiel cristiano, más sí el eterno que estaba en el Más Allá. Así, las imágenes del *transi,* por ejemplo, son una advertencia elocuente sobre la fugacidad de la belleza, de los placeres y de la propia vida. Por fin, la tercera visión era de la vanidad, o sea, una visión negativa sobre el apego en demasía por las bellezas del mundo y que podrían llevar al pecado de la soberbia o de la vanagloria haciendo con que el moribundo no aceptase su destino y la separación de sus riquezas materiales.

Sin embargo, el constante recordatorio de la hora de la muerte y las tormentas infernales no era un fin en sí mismo. Formaba parte de la creencia en un tiempo escatológico y en una tensión que buscaba la salvación personal, funcionando muchas veces como incitación a la confesión. En este sentido, el creyente fue instigado a pensar y actuar, constantemente, para garantizar su descanso en el Paraíso y llevándolo a adquirir libros específicos que pretendían ayudarlo a prepararse para el paso a la eternidad. Estos libros son llamados de *Ars Morien*di.

Una posible muerte inminente sin confesión hacía aún más urgente e importante la necesidad de prepararse para el momento del tránsito del alma, de ahí la necesidad de crear manuales que tenían el objetivo de enseñar a bien morir y que reunían las tres visiones distintas, pero complementarias sobre la muerte. El siguiente capítulo abordará la aparición del *Ars Moriendi* en la Europa cristiana del siglo XV y veremos de qué forma la preocupación con los muertos ayudaba a aumentar el poder de los vivos.

CAPÍTULO 3

El *Ars Moriendi*: ¿cómo enseñar y aprender a bien morir?

> Tu fin llegará muy pronto en este mundo, así que mira cómo te preparas: hoy el hombre está vivo, y mañana ya no lo estará. Sin embargo, tan pronto como se pierda de vista, se perderá también de memoria. ¡Oh ceguera y dureza del corazón humano, que sólo se preocupa del presente sin mirar al futuro! Así debe ser en todas sus obras y pensamientos, como si fuera ya la hora de la muerte. Si tuviera buena conciencia, no temería tanto a la muerte. Sería mejor evitar el pecado que huir de la muerte. Si no estás preparado hoy, ¿cómo lo estarás mañana? El mañana es incierto, y ¿quién sabe si te será concedido?
>
> Tomás de Kempis

El florecimiento de una escatología individual que fue enfatizada a partir del surgimiento del Purgatorio llamó la atención sobre el creciente temor en relación con la hora de la muerte, ya que ese momento comenzaba a ser entendido como algo que exigía una larga preparación y aprendizaje. Gradualmente, el momento de la muerte se asoció con la última prueba que el cristiano debía pasar antes de tener trazado su destino. Desde el siglo XIV se creía que las actitudes adoptadas al final de la vida serían fundamentales para determinar el futuro más allá de la tumba (Ariès, 2000, p. 39).

Así como no se debería vivir de cualquier manera, también era necesario morir de forma adecuada. En las palabras de Philippe Ariès: "Desde que Cristo resucitado triunfó de la muerte, la muerte en este mundo es la verdadera muerte, y la muerte física, acceso a la vida eterna. Por eso el cristiano está comprometido a desear la muerte con alegría, como un nuevo nacimiento" (Ariès, 1983, p. 19). De esta manera, surgió la necesidad de crear manuales con el objetivo específico de ayudar a los cristianos a comportarse correctamente en los minutos finales de la vida terrenal.

Estos manuales de buena muerte se insertan en los géneros literarios de las artes, como veremos a continuación. Por lo tanto, el objetivo de este capítulo es describir el surgimiento y el desarrollo del género literario del *Ars Moriendi* y su importancia decisiva para el éxito de la pedagogía de la buena muerte.

3.1. Las definiciones del *ars* en la Edad Media

En la Edad Media y a principios de la Edad Moderna, la palabra latina *ars* (arte) tenía un significado diferente de lo que tiene hoy. En ese momento, el "arte" estaba esencialmente asociado al "saber hacerlo", a una habilidad específica refiriéndose, así, tanto al sentido cognitivo (*ratio, cogitatio*) como al productivo (*faciendi, factibilium*)[17]. Esta definición también estaba presente en la Etimología escrita por Isidoro de Sevilla que relacionaba el término "arte" con la palabra latina *virtus* y la griega *areté* vinculando, así, a la idea de una operación con vistas a un resultado (sea construir un barco, una espada o hacer una miniatura). Es decir, el *artifex* podría ser el herrador, el pintor o un tipógrafo y grabador.

Tomás de Aquino, en su *Summa Theologica*, también dijo que el arte era el conocimiento correcto de lo que se sabe hacer (Eco, 1989). La palabra "artesanía" también deriva del mismo término y también se refiere a una cualidad o incluso un virtuosismo de ejecutar una serie de operaciones (Batany, 2006, p. 83). De esta forma, se entendió que los dominios de las diferentes artes eran esenciales para el bienestar social.

Algunos géneros literarios que tenían la palabra *ars* en el título surgieron en la Edad Media y alcanzaron gran éxito, como: el Arte de Amar, de Trovar, de Guerrear y el Arte de Morir. De hecho, el género de las artes pretendía reunir habilidades de los más diversos campos del saber y transmitirlas. La creación de este género estuvo relacionada con la necesidad de un especial aprendizaje de códigos iniciáticos e, incluso, de ritos que debían ser asimilados de la mejor manera posible con el uso de los manuales de buenas prácticas. Estos libros tenían, sobre todo, un carácter pedagógico y de adecuación, como es el caso del *Ars Moriendi*.

---

17 Como sucedía también con la división entre las artes liberales y las manuales desde la Antigüedad y durante la Edad Media (Eco, 1989, p. 126).

La gran diferencia entre los manuales de la buena muerte y de los demás libros del mismo género es que los primeros estaban dedicados al público en general a diferencia de las artes de la guerra y los espejos del príncipe que estaban destinados a las figuras más importantes de la sociedad. Además, en el primer caso, la temática de los manuales era religiosa mientras que el segundo ejemplo tenía como principal objetivo sugerir buenos y virtuosos consejos políticos para la figura del monarca.

3.2. ¿Qué es el *Ars Moriendi*?

El manual cristiano llamado *Ars Moriendi* fue producido durante el Concilio de Constanza (1414-1418), una ciudad en el sur de Alemania. Sin embargo, su autoría aún se considera anónima. Pensando en dar subsidios a la gran mortandad que se produjo en el siglo XV a causa de los diversos brotes de peste bubónica, guerras y escasez de alimentos, el *Ars Moriendi* tuvo como principal objetivo preparar correctamente el cristiano para su fin terrenal. Es decir, enseñar el procedimiento correcto tanto a los enfermos como a los clérigos y familiares que acompañan al moribundo asegurando, así, una buena muerte. En caso de estar solo, el manual también ofrecía alternativas para buscar la preparación adecuada para la muerte física y para el paso a la vida eterna de acuerdo con la pedagogía cuatrocentista del bien morir.

De hecho, el principal objetivo del *Ars Moriendi* fue ejemplificar, instruir y regular los ritos y las prácticas cristianas *ante mortem*, es decir, todas las actitudes y pensamientos tanto del moribundo como de la familia, de los vecinos y de los clérigos que lo acompañan durante la hora final. De esta forma, era necesario realizar tanto ritos individuales como colectivos para asegurar una buena muerte[18]. Esta pluralidad de ritos sería benéfica tanto para el moribundo como para sus acompañantes en la habitación. En este sentido, la descripción de acciones y relatos ayudaba a formar la estructura narrativa del libro que tenía como principal escenario el lecho mortuorio.

Tenemos que relacionar el surgimiento de los manuales de bien morir con el surgimiento de la *devotio moderna* que valoraba una espiritualidad más ascética e intimista de la vida cristiana y que tuvo gran expresión en el norte de Europa, lugar de gran circulación y producción de estos libros de bien morir. La demanda por ellos se ha vuelto muy común entre los

18 Como veremos con más detalles al analizar la narrativa del *Ars Moriendi* en los próximos capítulos.

laicos que aspiraban a una mayor participación en la vida religiosa. Su éxito literario, principalmente en la versión corta, se debe a la invención de la imprenta.

Las artes de morir presentan una historia que se compone de tres períodos: el primero de ellos se refiere a las artes "tradicionales" surgidas en el siglo XV; la segunda corresponde a las artes de morir "reformadas", llamadas así por los cambios realizados por Erasmo de Rotterdam tras la Reforma protestante en 1517. Finalmente, tenemos los manuales producidos después del Concilio de Trento y hasta el siglo XVIII que son clasificados por la historiografía como "Tridentinos". Sus narrativas tenían un gran énfasis en el arte del bien vivir[19].

19 Chartier (1976, p. 53); Guillén (2011, p. 14); Rodrigues (2005, p. 53).

3.3. Sobre la autoría

Aún se desconoce el autor y el lugar exacto donde se habría escrito el *Ars Moriendi*. Sin embargo, algunos investigadores han lanzado hipótesis para intentar aclarar esta duda. La investigadora Mary O'Connor defiende la hipótesis más aceptada actualmente: de que el autor del *Ars Moriendi* escribió su manual después de que Jean Gerson[20] llevó su texto llamado *De arte moriendi* al Concilio de Constanza (1414-1418) que puso fin al Cisma de Occidente (1378-1417). De esta forma, el autor de la versión larga del *Ars Moriendi* habría participado del Concilio de Constanza y podría ter se inspirado en el texto de Gerson para escribir, posteriormente, su propio libro aún en la ciudad de Constanza (O'Connor, 1966, p. 50).

Según O'Connor, la principal evidencia de que el *Opusculum* fue un texto conocido en el Concilio de Constanza se puede encontrar en la *Avisita* o plan de reforma de la Universidad de París realizado en 1411 y, posteriormente, llamado en una versión ligeramente diferente de *Capita agendorum en Concilio Generali Constantiensi de Reformatione Eclesiae* (O'Connor, 1966, p. 51). Además, para la autora, los testimonios de siglos posteriores parecen indicar que, si no todo el *Opusculum*, al menos una parte del *De arte moriendi* se conocía en Constanza. Algunos documentos parecen confirmar esto como el *Manuall for True Catholickes* escrito por el padre Richard Crashaw en 1616 y un catálogo de manuscritos de Leipzig escrito por Joachim Feller en 1686. Ambos mencionan un documento titulado *Tr. Joh. Gersonis de arte moriendi, quem ipse in Concilio Constantiensi publicavit* (O'Connor, 1966, pp. 52-53).

De esta forma, O'Connor argumentaba que el autor aún anónimo de la versión larga del *Ars Moriendi* sería un religioso que participó del Concilio de Constanza y que tuvo acceso al texto de Jean Gerson y que, probablemente, era dominico (O'Connor, 1966, pp. 53-54). Sobre esta hipótesis,

---

20 Jean Charlier Gerson (1363-1429), también llamado *Doctor Christianissimus*, fue un importante teólogo, filósofo y rector de la Universidad de París.

O'Connor destacó el gran peso intelectual de los frailes que siguieron la orden de Domingos de Guzmán en la Baja Edad Media, al igual que los benedictinos en siglos anteriores. Otra evidencia sería el hecho de que el texto del *Ars Moriendi* se refiere a pensamientos expresados por dominicos y que tendían a reafirmar la ortodoxia de la Iglesia. Y, por último, la autora también destacó que había una tendencia a conservar copias manuscritas del *Ars Moriendi* al lado de obras de frailes de esta orden como, por ejemplo: San Tomás de Aquino, San Alberto Magno, Jacobo de Freedberg, Vicente de Beauvais, entre otros. Según Fernando Gil, los dominicos y sacerdotes que participaron del Concilio de Constanza fueron los encargados de difundir el *Ars Moriendi* por toda Europa (Martínez, 1996, p. 135).

Sin embargo, Alberti Tenenti y, más recientemente, Roger Chartier no estaban de acuerdo con la hipótesis defendida por O'Connor. Para ellos, el autor del *Ars Moriendi* sería el cardenal florentino Domenico Capranica (1400-1458), a quien se atribuyen siete de las catorce ediciones italianas (Chartier, 1976, p. 53; Tenenti, 1952, p. 82). A pesar de la hipótesis planteada por Tenenti y Chartier, ella no es considerada como un consenso, pues es más probable que Capranica fuera el traductor del libro que el autor, ya que su nombre no fue mencionado en ninguna de las ediciones latinas realizadas en Italia.

3.4. Los textos precursores

Actualmente, ya es un consenso historiográfico afirmar que el *Ars Moriendi* está conectado con una antigua tradición pastoral de asistencia a los moribundos y que tomó prestada su estructura y contenido del *Opusculum tripartitum*[21] escrito por Jean Gerson, entonces rector de la Universidad de París, en 1403 (Ruiz, 2011, p. 317). Este *Opusculum* tuvo gran repercusión en la época y su gran novedad fueron la presencia de los capítulos primero y cuarto (que hablaron de los usos del libro y de la necesidad de imitar la vida del Cristo, respectivamente), más allá de su brevedad.

En la introducción del *Opusculum*, los clérigos eran invitados a ayudar a los enfermos como signo de amistad y caridad cristiana. Las siguientes cuatro partes del libro se refieren a las tareas de los asistentes: la primera de ellas contenía cuatro exhortaciones para que ellos ayudasen al enfermo a aceptar la muerte como voluntad de Dios. La segunda parte indicaba una serie de preguntas que debían hacerse al moribundo para que él o ella se arrepintiera de los pecados mientras hubiera tiempo.

La tercera parte recurre a cinco oraciones dirigidas, respectivamente: a Dios Padre, a Jesús Cristo, a la Virgen María, a los ángeles y a los santos pidiendo misericordia. Las partes cuarta y quinta traían algunas observaciones que el asistente debía verificar para permitir la correcta preparación a la muerte, tales como: saber si el moribundo había sido excomulgado o si, por el contrario, ya habría recibido los debidos sacramentos; si ya habría hecho el testamento; además de encargarse de elegir las lecturas y oraciones más adecuadas para cada caso; usar el agua bendita; evitar la presencia de los familiares más cercanos y "cómplices" de una mala vida anterior y, por último, fomentar el uso de imágenes de devoción (Adeva, 2002, p. 297).

---

21 Según Adeva (2002, p. 297) Gerson escribió primeramente el opúsculo en francés con el nombre de *La medicine de l'âme y también de La Science de bien morir*. Pero, rápidamente apareció la versión en latín de estos textos formando, así, la tercera parte de su famoso *Tripartium* con el título de *scientia mortis*.

3.5. Las dos versiones del *Ars Moriendi* en el siglo XV

Hubo dos versiones de las Artes de Morir en el siglo XV que eran diferentes en su composición, pero iguales en propósito. La versión larga fue la primera a circular y se denominó *Tractatus o Speculum Arti Bene Moriendi* (Tratado o Espejo del Arte de Bien Morir) (O'Connor, 1966, p. 7). Este tratado tenía seis capítulos y una única imagen que representaba el momento de la muerte. Debido a que el texto comienza con la frase *Cum de praesentis exilii misery mortis (...)*, la versión larga también puede identificarse simplemente como CP, como sugiere O' Connor. Estas versiones, en su mayor parte, eran manuscritas y estaban escritas, además del latín, en alemán, holandés, italiano, castellano, francés e inglés. La versión CP es considerada más erudita y estaba destinada a los clérigos. El libro estaba organizado de la siguiente manera (Tabla 1):

Excepto por una breve introducción y por una conclusión más corta que resumen sucintamente los temas abordados en las secciones primera, tercera, cuarta y quinta de la versión CP, la versión más corta se limitó a presentar las tentaciones y las buenas inspiraciones que todo hombre podría esperar participar antes de morir.

La representación de una especie de "lucha entre el bien y el mal" recuerda al poema *Psychomachia* escrito por Prudencio en el siglo V, pero el texto del *Ars Moriendi* no deriva directamente de él, en la medida en que los combatientes son las sugestiones del ángel malo y las inspiraciones del ángel bueno y no un contraste entre las alegorías que representan cada uno de los vicios y de las virtudes representados por Giotto en los frescos de la capilla de los Scrovegni, por ejemplo. Así que la lucha presente en el *Ars Moriendi* no era, por tanto, entre los vicios y las virtudes, sino entre el cristiano que iba a morir y los ángeles y demonios que le rodeaban. En el *Ars Moriendi*, la lucha del cristiano fue mucho más interna que externa pues era una decisión individual entre pecar o no.

La versión corta del *Ars Moriendi* tuvo su primera versión grabada en madera en la fecha aproximada de 1450 y sirvió de fuente para posteriores traducciones a lenguas vernáculas (O'Connor, 1966, p. 9).

Tabla 1. La estructura de la versión larga del *Ars Moriendi*

Capítulos	**Contenido**
El elogio de la muerte y las recomendaciones para el bien morir.	Extractos de textos de diferentes escritores eclesiásticos sobre el tema de la muerte; Los usos del Arte de Morir.
Las tentaciones que asaltan a los moribundos y cómo vencerlas.	Presentación del método para combatir las cinco tentaciones que, una tras otra, usaría el Diablo para poner a prueba al hombre.
Las preguntas que hay que hacer al enfermo para reafirmar su fe y lograr el arrepentimiento de los pecados.	Dos series de preguntas que, si se contestan correctamente, asegurará la salvación del enfermo.
La necesidad de imitar la vida de Cristo.	Las reglas de conducta ideales para anhelar una buena muerte Exhortación e inspiración en la Pasión de Cristo Breves oraciones que el moribundo tenía que decir por sí mismo.
Indicaciones para el correcto comportamiento de quienes acompañan al moribundo.	Tranquilizar al moribundo Hacer oraciones de intercesión.
La recitación de oraciones por los presentes en nombre de la persona enferma.	Rezar el *Pater Noster* y otras oraciones específicas para la encomendación del alma.

Los textos de esta versión corta fueron traducidos al alemán, holandés, catalán, castellano y francés. Esta versión abreviada logró un gran éxito. De todos modos, ambas versiones coexistieron y fueron reproducidas en las décadas posteriores.

El texto de la versión abreviada empezaba con la siguiente frase: "Quamvis secundum philosophum tertio Ethicorum (...)" y por eso también se la conoce como QS. Además de una breve introducción que comenta el propósito del libro, el texto principal enumera las cinco tentaciones descritas en el capítulo dos de la versión más larga. En esta batalla, el creyente tenía la ayuda de ángeles que lo protegerían y lo ayudarían a seguir el camino de la salvación. El códice también tenía once imágenes que representaban los minutos que precedían al momento del *transitus* (Tabla 2)**.**

Según Mary O'Connor, casi todas las copias de la versión más larga (CP) son libros escritos a mano. La versión abreviada, en cambio, presenta sólo tres ediciones xilográficas y el resto son tipográficas. Y sus versiones manuscritas son escasas (O' Connor, 1966, p. 53).

Tabla 2. Las cinco tentaciones y las cinco buenas inspiraciones presentes en el *Arte del Bien Morir*

Las tentaciones diabólicas	**Las buenas inspiraciones angelicales**
Por la incredulidad	Por la fe
Por el desespero	Por la esperanza
Por la impaciencia	Por la paciencia
Por la vanagloria	Por la humildad
Por la avaricia	Por el desapego de los bienes materiales

El editio *princeps* de la versión corta del *Ars Moriendi* es uno de los primeros libros grabados en madera que circuló en Europa. La autoría de sus estampas también ha sido objeto de un debate historiográfico. En la introducción de la edición facsímil del editio *princeps*, George Bullen señaló la hipótesis lanzada por Weigel y Zestermann que creían que la autoría de las xilografías procedía de Petrus Christus (c. 1410/1420-1473), discípulo de Rogier Van der Weyden (1400 -1464), un importante grabador en la región de Brujas. Según esta hipótesis, Petrus habría vivido en Colonia hacia 1438 y donde podría haber impreso las imágenes. Sin embargo, no hay pruebas de que Petrus saliera de Brujas y viviera en Colonia, lo que provocó que la teoría de Weigel y Zestermann que se quedase con descrédito (Bullen, 1881, p. 8).

La hipótesis actual es que los once grabados en madera fueron realizados por el gran grabador conocido como Master E.S en Colonia, Alemania (O'Connor, 1966, p. 53; Needham 2009, p. 49). La mayoría de las ediciones de grabados en madera del *Ars Moriendi* fueron basadas en la serie de pequeños grabados en madera realizados por el Maestro E. S y que son reconocidos como un ejemplo notable de habilidad en la construcción de un arreglo para las figuras y de ser generoso con los detalles ornamentales.

3.6. Los destinatarios

Según el texto del *Ars Moriendi,* el libro estaba destinado a todos los cristianos. De acuerdo con el propio texto, todos, sin excepción, podrían y deberían utilizar el libro como instrumento de aprendizaje y edificación. Así que los cristianos deberían aprender a seguir las enseñanzas contenidas en el libro mientras aún están sanos para que sea posible ayudar a alguien enfermo o a ellos mismos cuando llegue su momento. Gracias a las varias traducciones a lenguas vernáculas, el mensaje y los objetivos del libro serían más fáciles de propagar y comprender.

A partir de la meditación y de la vivencia de las enseñanzas expuestas en el *Ars Moriendi* y, sobre todo, de la visualización de los grabados, se esperaba que el creyente se sintiera instigado a actuar con la intención de prepararse correctamente para el paso de su alma. Por tanto, es posible defender que la lectura del libro fue pensada para dos grandes momentos: el primero de ellos se referiría al cristiano sano, para que tuviera tiempo suficiente para corregir su vida y tratar de no cometer pecados mortales. El segundo momento sería la lectura/escucha en el lecho de muerte, en el que se esperaba que el moribundo estuviera rodeado de familiares devotos y de un cura para ayudarlo a mantenerse en el camino de la fe a través de la celebración de los últimos sacramentos. Cumplidas estas "obligaciones", llegaría el momento de olvidarse de las preocupaciones mundanas, pasar a leer los relatos ejemplares y recordar el momento de la Pasión.

Algunos ejemplares del *Ars Moriendi* también tenían un manual de confesión en la misma encuadernación. Sin embargo, este es el mismo caso del Arte de Bien Morir. Como se afirma en el prólogo de este libro, el manual de bien morir fue diseñado -y traducido- para estar junto al manual de la confesión. Esta asociación no era exclusiva de la versión impresa por Pablo Hurus, ya que algunos ejemplares del *Ars Moriendi*, en latín, también tenían la misma característica. En estos casos, es bastante probable afirmar que la audiencia inmediata de los manuales serían los sacerdotes, los expertos autorizados a perdonar los pecados en nombre de Dios. Ellos deberían aprender y "masticar" las enseñanzas

contenidas en el códice y luego transmitirlas o leerlas en voz alta al público secular.

A pesar de las recomendaciones descritas en el texto del Arte de Bien Morir, sabemos que la comprensión y el efecto estético del texto sería diferente para cada lector/oyente, ya que él sería el responsable por atribuir valor y sentido al texto de forma individual. Mismo que la lectura estuviera inserida en un contexto colectivo - en un ambiente público o privado-, la subjetividad y la interpretación siempre estarían presentes. Así, nunca debemos considerar el texto como "completo" y cerrado en los folios del códice porque su significado será expandido a partir de los múltiples procesos de lectura e interacción social, incluso, sería esperado que el texto provocase recuerdos y asociaciones con otros textos o imágenes mentales.

3.7. El contenido

Es importante decir que en la narrativa del *Ars Moriendi*, el hombre era el protagonista de su salvación. El moribundo era un personaje central en la pedagogía del bien morir, o sea, él o ella no son vistos como simples enfermos que no tienen voluntad o deseos. Pero, al revés, ellos son figuras claves para alcanzar la buena muerte teniendo actitudes conscientes y activas durante todo el proceso. Así, era necesario no dejar nada pendiente en la vida terrenal (como la confección del testamento, por ejemplo), por eso, era necesario prepararse para la muerte con mucha antelación, ya que ella puede llegar a cualquier momento.

La narrativa del *Ars Moriendi* recomendaba que el libro estuviera *delante* de los ojos del moribundo, o sea, aquí hay un énfasis en el poder de la visión ante los otros sentidos y sus efectos en la fe del devoto. Otros pasajes del texto corroboran esta creencia, por ejemplo: la importancia de tener imágenes devocionales y crucifijos cerca de la cama y en el campo de visión del enfermo durante toda la preparación para el bien morir.

Destacamos la originalidad de la temática visual representada en los grabados latinos del *Ars Moriendi* y de sus copias en vernáculo. Fue la primera vez que el tema de la preparación para la hora de la muerte fue objeto de una preocupación exhaustiva y detallada que ha dado origen a los once grabados originales. De hecho, la narrativa visual creada presenta a los espectadores las últimas tentaciones y los últimos consejos angélicos que son posibles de acontecer a todos los cristianos antes del cruce del alma hacia el más allá.

Tanto los textos como las imágenes del *Ars Moriendi* no representaron la vida después del cruce del alma, pero, sólo, los minutos que anteceden a este momento, ya que ellos eran entendidos como esenciales para el resultado del juicio personal y para el destino *post mortem*. Así, defendemos la hipótesis de que el *Ars Moriendi* tenía tres principales objetivos:

1. Ayudar a tornar la muerte más familiar y menos temida a los cristianos;
2. Normatizar los ritos ante muerte;
3. Popularizar la forma cristiana de "bien morir".

La buena muerte nada más era que un objetivo, un ideal a ser alcanzado a partir de mucha dedicación y de las acciones conscientes que deberían ser frutos de la fe (y de las normas) que eran defendidas y propagadas por la Iglesia Católica Apostólica Romana. Así, el bien morir tenía como prerrequisito la ejecución de los ritos cristianos y una muerte que sería esperada. En oposición a este sistema, la mala muerte era caracterizada por cinco principales categorías:

1. La muerte súbita
2. La muerte clandestina o solitaria
3. La muerte violenta
4. La muerte sin los ritos cristianos
5. El suicidio.

El objetivo del *Ars Moriendi* no era crear pánico o miedo sobre la hora de la muerte como ya fue defendido por muchos autores, más sí, ofrecer un camino posible y esperanza delante del destino inescapable. La pedagogía del bien morir nada más era una estrategia utilizada por la Iglesia para unificar los ritos previos a la muerte y distinguir las actitudes que serían deseables o rechazadas en este momento al mismo tiempo que destacaba tanto el papel de individuo (como coautor de su salvación) como de los curas y de los familiares en este proceso.

Con el éxito de los manuales de bien morir en Europa, se imponía, así, un nuevo modelo ideal de muerte que consistía en las palabras de Fernando Gil: "dejando muy atrás los escenarios multitudinarios del Juicio Final, y partiendo de la figuración de la muerte y su personalización en las danzas macabras, consistía en la vivencia íntima de la muerte, entendida como el momento culminante de la experiencia humana, de cada vida singularmente considerada" (Martínez, 2002, pp. 218-19). Dicho de otra forma: la muerte se convirtió en un arte, o sea, en un saber específico, en una forma, un método que podría ser tanto aprendido cómo enseñado. En este sentido, es necesario reflexionar sobre el papel de las ediciones del *Ars Moriendi* como fuentes históricas.

Debemos tener en cuenta que los códices del *Ars Moriendi* no deben ser comprendidos como espejos fieles de la realidad, más sí como testigos

del proceso de clericalización de la muerte en la Europa bajomedieval y de la divulgación de tipos ideales de comportamientos y de ideas que intentaban organizar y dar sentido a la vida social. O sea, estos libros ayudaron a crear un discurso, a unificar y a popularizar un complejo sistema de pensamientos eclesiásticos sobre cuáles deberían ser las actitudes individuales y colectivas en los momentos previos a la muerte física.

Podemos suponer que la creación de un tipo específico de literatura de preparación para la muerte estaba asociado a la fuerte creencia de que los últimos minutos de vida eran decisivos al aspirante a la salvación del alma. Por eso, la necesidad de transformar estos minutos finales en narrativas edificantes que serían utilizadas como ejemplos para la exhortación de un buen comportamiento cristiano delante de la vida y de la muerte.

En efecto, la idea de una buena muerte daba sentido a la vida social, a las angustias, a la incertidumbre y al miedo del desconocido. Funcionaba como un hilo de conexión entre los muertos y los vivos, entre los eclesiásticos y los seculares al mismo tiempo que tranquilizaba en orden social dando tareas y sentido para cada agente en la búsqueda individual y colectiva por la salvación. Al revés, una muerte sin arrepentimiento, violenta, sin confección del testamento o sin el recibimiento de los sacramentos sería motivo de vergüenza o estigma social desestabilizando, así, la influencia terrenal del sistema de creencias cristiano.

3.8. La estructura del Arte del Bien Morir

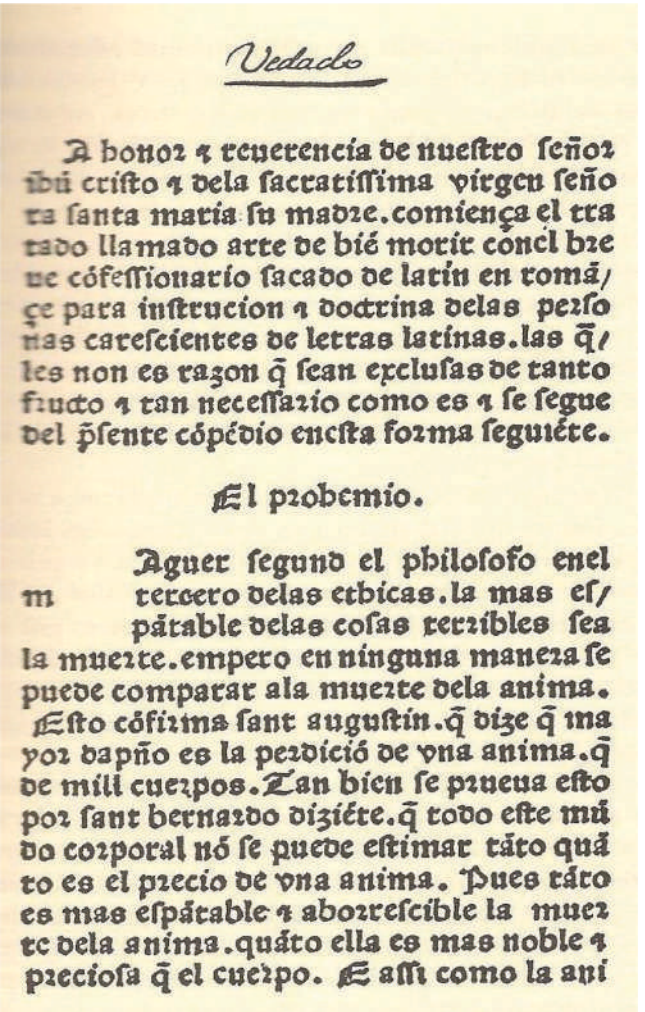
El Arte de Bien Morir y Breve Confesionario fue impreso por la oficina tipográfica de Pablo Hurus entre 1480-1484, en la ciudad de Zaragoza. Esta copia es la única versión abreviada (QS) del *Ars Moriendi* que se conoce en castellano y, actualmente, se encuentra en la Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo Escorial.

El códice del *Arte de Bien Morir y Breve Confesionario* reúne en un solo volumen dos tratados religiosos de gran popularidad en el siglo XV: las Artes de Morir y los Manuales de Confesión constituyendo, así, un completo manual didáctico sobre el tema de la buena muerte, del pecado y de la salvación eterna. El códice mencionado es pequeño, tiene 36 folios de 193 x 133 mm, no tiene signaturas ni foliaciones. Los folios son de filigrana y de tipografía gótica tamaño único, 27 líneas por columna, caja de escritura de 140 x 83 mm. Letras minúsculas se encuentran en las cavidades que habrían sido destinadas a las mayúsculas y que probablemente serían iluminadas en el futuro (Figura 6).

Después de consultar y analizar personalmente el códice del Arte de Bien Morir, es posible suponer que las letras minúsculas que se encuentran en el espacio destinado a la mayúscula eran una especie de recordatorio de la letra que iniciaba la frase y que debería ser pintada, posteriormente, por un iluminador, ya que muchos incunables proseguían utilizando las mismas técnicas y mecanismos del códice manuscrito sea por tradición o para agradar el cliente.

La encuadernación del códice contiene el escudo del Monasterio del Escorial y, en el mismo volumen, también se encuadernaron otros títulos. Son ellos: las *Coplas de Mingo Revulgo* con glosas de Hermano del Pulgar; una serie de cartas de Hernando del Pulgar y el Chatón traducido de Martín García. Estas obras presentaban un tema completamente diferente al del Arte de Bien Morir. Por lo tanto, aparentemente, no hay justificación en términos de contenido para encuadernarlos en el mismo volumen, sólo, la necesidad de organizar varios incunables. A continuación, presentamos una tabla que ilustra la estructura del Arte de

Figura 6. Dedicatoria y Prólogo del Arte del Bien Morir, c. 1480. En castellano. Impreso en Zaragoza por Pablo Hurus. Monasterio de San Lorenzo Escorial



Vedado

A honor y reuerencia de nuestro señor ihū cristo y dela sacratissima virgen señora santa maria su madre. comiença el tratado llamado arte de bié morir conel breue cófessionario sacado de latin en romāçe para instrucion y doctrina delas personas carescientes de letras latinas. las q̄les non es razon q̄ sean excluſas de tanto fructo y tan necessario como es y se segue del p̄sente cópēdio encsta forma seguiēte.

El probemio.

Aquer segund el philosofo enel m tercero delas etbicas. la mas espātable delas cosas terribles sea la muerte. empero en ninguna manera se puede comparar ala muerte dela anima. Esto cófirma sant augustin. q̄ dize q̄ ma yor dapño es la perdició de vna anima. q̄ de mill cuerpos. Tan bien se prueua esto por sant bernardo diziēte. q̄ todo este mū do corporal nó se puede estimar tāto quā to es el precio de vna anima. Pues tāto es mas espātable y aborrescible la muer te dela anima. quāto ella es mas noble y preciosa q̄ el cuerpo. E assi como la ani

Bien Morir que se encuentra en la Biblioteca Real del Monasterio de San Lorenzo del Escorial (Tabla 3):

Además del incunable ya citado, fueron impresas más dos versiones cortas (QS) del Arte de Bien Morir, aunque ambas estaban escritas en catalán. Una fue impresa por el propio Pablo Hurus, también en Zaragoza, hacia 1493 y contiene 32 folios y once xilografías. Actualmente, el códice

Tabla 3. La estructura del códice del Arte de Bien Morir

Paginación	Título del capítulo	Contenido
f. 1r	Prólogo	Informa el motivo de la traducción del texto.
f. 1r - f. 3v	Introducción	Advertencia sobre el peor mal que puede existir: la muerte del alma, no la muerte física. Seis actitudes que el moribundo debe hacer para conquistar la salvación. Recomendación para leer el Arte de Bien Morir.
f. 4r - f. 5v	Primer capítulo	"Cómo el diablo tienta en el artículo de la muerte cerca de la fe"
f. 5v - f. 6v	Segundo capítulo	"De la buena inspiración del ángel cerca de la fe"
f. 6v - f. 8r	Tercer capítulo	"De la tentación del diablo cerca de la desesperación"
f. 8r - f. 9v	Quarto capítulo	"De la buena inspiración del ángel contra la desesperación"
f. 10v - f. 11r	Quinto capítulo	"De la tentación del diablo de impaciencia"
f. 11r - f. 13v	Sexto capítulo	"De la buena inspiración del ángel de paciencia"
f. 13v - f. 14v	Octavo capítulo	"De la buena inspiración del ángel contra la vanagloria"
f. 16r - f. 17v	Nono capítulo	"De la tentación del diablo de avaricia"
f.17v - f. 19r	Décimo capítulo	"De la buena inspiración del ángel contra la avaricia"
f. 19r - f. 21v	Décimo primer capítulo	"En que se contienen muchas buenas doctrinas y consejos para el que está en el punto de la muerte"
f. 22r - f. 34r	Breve Confesionario	El confesionario se divide en trece capítulos que indican las actitudes necesarias y útiles para inducir el reconocimiento de los pecados y su consecuente arrepentimiento.

se encuentra en la Biblioteca de Cataluña. El otro incunable fue realizado por Nicolás Spindeler en la ciudad de Valencia, hacia 1497, y contiene 34 folios y once grabados. Hay dos copias de esta edición. También se conoce una estampa de la versión larga (CP) del *Ars Moriendi* realizada por Juan Hurus (hermano de Pablo), en Zaragoza, hacia 1489 y que contiene 48 folios y once grabados. A continuación, presentamos una tabla explicativa

Tabla 4. El incunable de la versión larga del *Ars Moriendi* en los reinos hispánicos (siglo XV)

Acervo y referencia	Impresor	Ciudad editora	Fecha	Folios	Grabados	Copias Conocidas
Bod. - inc A- 453. Auct. 1Q6. 29. Biblioteca Bodleian, Universidad de Oxford, Inglaterra.	Juan Hurus	Zaragoza	1489	48	11	1

Tabla 5. Los incunables de la versión corta del *Ars Moriendi* en los reinos hispánicos (siglo XV)

Acervo y referencia	Impresor	Ciudad editora	Fecha	Folios	Grabados	Copias Conocidas
32-V-19, Biblioteca Real del Monasterio de San Lorenzo del Escorial	Pablo Hurus	Zaragoza	1480-1484	36	11	1
9-4-79-R; 3-IlI-Uo/10, Biblioteca de la Cataluña	Pablo Hurus	Zaragoza	1493	32	11	1
SVIP/1389, Biblioteca Nacional de Madrid	Nicolás Spindeler	Valencia	1497	34	11	2

sobre las ediciones impresas del *Ars Moriendi* en el siglo XV en los reinos hispánicos (Tablas 4 y 5).

Es importante señalar que todos los incunables del Arte de Bien Morir del siglo XV presentan los mismos grabados, es decir, todas las imágenes comparten la misma matriz creada por el artista Pablo Hurus. En este sentido, es importante recordar el papel que los grabados jugaron en la difusión de una cultura visual que trascendió las fronteras lingüísticas de la Península como discutiremos con más detalles en el próximo capítulo.

3.9. La narrativa textual del Arte del Bien Morir: una invitación a la buena muerte

La estructura narrativa del Arte del Bien Morir seguía la pauta de los textos moralizantes recurrentes en la Edad Media y que abordaban, en su mayor parte, temas relacionados con las tentaciones, la intercesión de los santos y los muertos que volvían para asustar o pedir la ayuda de los vivos.

En el Arte de Bien Morir, los capítulos comenzaban con un narrador que introducía el tema de la sección y que ya ayudaba al lector a situarse en la edificante historia que pronto sería contada. Luego venía el *exemplum* que traía el argumento del Diablo y su discurso dirigido al enfermo en los capítulos impares que, al mismo tiempo, era incisivo y elocuente. Posteriormente, el narrador extrae una lección de la historia moralizada para enseñar y reafirmar la correcta doctrina para el público.

Además, habría un contraargumento en los capítulos pares: el discurso del buen ángel que ayudaba al lector/oyente del libro a comprender y asimilar el contenido de una forma más fácil y más atractiva. Finalmente, todas las afirmaciones del narrador eran corroboradas por varios pasajes bíblicos muchos, de los cuales, fueron atribuidos al mismo Cristo, así como a importantes teólogos y padres de la Iglesia, a saber: San Agustín, San Gregorio, Casiodoro, entre otros.

La narrativa del Arte del Bien Morir salvaguardó su legitimidad en los textos bíblicos y teológicos. La Biblia fue la obra más referenciada incluyendo extractos del Antiguo Testamento como el pasaje de Proverbios 16, 32 que hacía referencia al rey Salomón y secciones del Nuevo Testamento, como los Evangelios y las Cartas de Pablo. El filósofo griego Aristóteles también fue mencionado una vez en el prólogo. Además, existen numerosas referencias a las autoridades patrísticas. En orden descendente de menciones: San Gregorio (16), San Agustín (9), San Jerónimo (1) y Juan Crisóstomo (1). El texto también estableció un diálogo con figuras de la Edad Media Central como el entonces rector de la Universidad de París, Jean Gerson (1) y San Bernardo (6).

En el Arte de Bien Morir, tanto el protagonista de la historia como el lector/oyente de la obra fueron convocados a actuar y tomar una posición, ya que la narración enseñaba que cada individuo era el único responsable de decidir qué decisiones tomaría, o sea, debería hacer un buen uso de su libre albedrío. Era el creyente quien tenía la posibilidad de ganar la salvación o perderla en el momento de la muerte. Así, el destino del hombre quedaría sellado al final de su vida terrena mientras Dios Padre y el Cristo contemplaban la última prueba propuesta al moribundo y que decidiría su morada en el Más Allá. Sin embargo, las figuras celestes no interfirieron directamente en la acción.

El narrador/autor del Arte de Bien Morir se encargó de inducir, al final del capítulo uno, la cuestión del libre albedrío del cristiano: ¿Elegir pecar o ser salvo? Por tanto, la opción humana por el pecado o la virtud debe ser un acto consciente y no puede ser impuesta por el Diablo, pues él, sólo, podría sugerir la mala acción, pero no podría determinar su ejecución por la fuerza, sino sólo por el consentimiento del hombre. Además, la narración destacaba un discurso de San Pablo que defendía que el dolor y las pruebas sufridas por el hombre no excedían su capacidad de sobrellevarlas:

> Mas es de saber que el diablo, por mucho que tiempte al ombre, non puede por fuerça fazerle pecar, ni en alguna manera vencerlo, salvo quando el mesmo ombre le dará lugar et consentirá; segund dize el Apóstol: "Fiel es Dios el qual non consentirá que seáis temptados allende de lo podréis suffrir e resistir, mas dará gracia e fortaleza de manera, que podáis sostener et aprovechar en ello (Anónimo, 1480).

El texto del Arte del Bien Morir está organizado según una estructura secuencial según la cual, la presencia de los demonios se alternaba con la de los ángeles buenos. Esta alternancia podría sugerir un cierto dualismo que dificultaba la convivencia de las criaturas, pues cuando el ángel entraba en escena, los demonios inmediatamente se desesperaban, se escondían o huían. Sin embargo, el objetivo del libro en ningún momento fue colocar a los seguidores de Lucifer en pie de igualdad con los agentes de Dios. Por el contrario, se pretendía, a través de la alternancia, subrayar que el poder del mal era limitado y siempre sería vencido por el poder divino transmitido en la tierra por la Iglesia. Así, tanto el protagonista como el lector/oyente de la narración estaban llamados, directa e indirectamente, primero a reflexionar y luego a elegir entre los dos caminos posibles: el de la perdición o el de la redención.

En la narración textual, las criaturas angélicas y demoníacas utilizaron un vocabulario imperativo - que expresaba mandato, consejo, advertencia y súplica - para dirigirse al protagonista e, implícitamente, al lector/oyente del libro. De hecho, mientras el Diablo presentaba una retórica más seductora y burlona para ganarse la confianza de su víctima o ponerla en duda, los ángeles eran, al mismo tiempo, más afables -con el objetivo de tranquilizar al paciente- y también coercitivos para dejar claro y establecido su punto de vista. Así, los demonios y los ángeles apelaron a la voluntad, a la comprensión y a la memoria del paciente, lo que debería estimular una profunda reflexión por parte de los lectores/oyentes de la obra.

Con base en las consideraciones anteriores, es posible afirmar que la estructura narrativa del Arte de Bien Morir tomó prestado las características del género literario del *exemplum* –como la necesidad de crear breves relatos moralizantes que estuvieran llenos de pruebas, tentaciones, santos, ángeles y demonios- y lo adaptó a las necesidades de los clérigos -quizás predicadores mendicantes- en la propagación de la pedagogía de la buena muerte en el siglo XV.

De hecho, en el próximo capítulo veremos cómo el advenimiento de los tipos móviles fue importante para la difusión de las ediciones en vernáculo del *Ars Moriendi* y de la pedagogía del bien morir en Europa, así como los inicios de la imprenta en los reinos hispanos y el papel de la oficina tipográfica de Pablo Hurus en el círculo cultural y religioso de la ciudad de Zaragoza.

CAPÍTULO 4

Del pergamino al papel: orígenes de la imprenta y del Humanismo en Europa

> "Entre las artes e invenciones subtiles que por los hombres han sido inventadas, se debe tener por muy señala invención de la arte de imprimir libros [...] por la grande utilidad que dela se sigue. Notorio es que antes de su invención eran muy raros los que alcanzaban los secretos, así de la Sagrada scriptura como de las otras artes o sciencias; porque todos no tenían posibilidad de comprar los libros por el mucho precio que valian [...]. Empero después de la invención de esta divina arte á causa de la mucha copias de libros, manifesta es la multiplicación y gran fertilidade que hay en toda cristandade [...]"
>
> Francisco Méndez

Después de haber esbozado el escenario de las prácticas cristianas que llevaron a una creciente introspección de la vida religiosa, la necesidad de una constante preparación para la hora de la muerte y el surgimiento del *Ars Moriendi*, ahora será el turno de presentar el gran aporte de la tipografía a la circulación y propagación de manuales de buena muerte en la Baja Edad Media.

Por lo tanto, la primera parte de este capítulo considerará, brevemente, el comienzo del uso de los grabados en madera y de los tipos móviles en Europa. En un segundo momento, hablaremos del inicio del mercado tipográfico en la Península Ibérica y, más específicamente, en la ciudad de Zaragoza en la Corona de Aragón, con énfasis en el taller de Pablo Hurus. En la tercera parte, haremos un breve panorama sobre el humanismo español y sus influencias, destacando sus principales autores y contribuciones para la sociedad además de su relación con la incipiente imprenta en los reinos peninsulares.

En efecto, la principal intención de este capítulo es proporcionar un panorama general sobre el contexto histórico, religioso, político y cultural que tornó posible la creación, la circulación y el éxito de los manuales de bien morir sea en España o en las demás regiones de Europa.

4.1. La difusión de las estampas y de los libros impresos

Desde el siglo XIII, con el aumento del número de estudiantes universitarios - que necesitaban tener sus propios libros para estudiar - y de mecenas - que querían adquirir ricos códices devocionales para uso privado, la demanda de libros manuscritos aumentó considerablemente. Aun con el creciente número de talleres y copistas en los centros urbanos, la producción de códices no lograba satisfacer la demanda, además del alto costo de los materiales, como el pergamino y los pigmentos utilizados en la coloración de miniaturas, por ejemplo. El tiempo de elaboración de los libros también era razonablemente largo y variado según la sofisticación de la iluminación y de la riqueza del mecenas. De ahí la búsqueda de un proceso que pudiera permitir y facilitar una mayor y más eficiente producción y difusión de los códices.

En 1440, apareció en la región de Germania un invento técnico decisivo que tuvo un profundo efecto en las prácticas artísticas, religiosas y sociales: la invención de la imprenta. De hecho, el nacimiento de la imprenta de tipos móviles permitió una revolución en la transmisión de conocimientos e información en Occidente. Sin embargo, el paso de los estudios urbanos de copistas e iluminadores a los talleres de tipógrafos y grabadores no fue algo sencillo.

En el siglo XV ya se estaba produciendo una migración de la fabricación de grabados en los talleres de los conventos a los talleres de los maestros laicos, lo que ayudó en la secularización y en el oficio (Landau y Parshall, 1994, p. 35). Sin embargo, inicialmente, el oficio del grabador era muy similar al del artesano y la tradición y estatus de los grandes copistas aún era fuerte. El alto coste inicial de adquisición de los instrumentos de impresión y la posible baja rentabilidad fueron factores que limitaron, en un principio, la aparición de nuevos talleres tipográficos en la Europa (Eisenstein, 2005, p. 10). Poco a poco, tanto los talleres como las técnicas de impresión fueron se complejizando, como también había ocurrido con los primeros talleres urbanos que producían los códices manuscritos.

El cambio progresivo de libros manuscritos a libros impresos encontró cierta resistencia de algunas figuras ilustres como, por ejemplo, del cardenal humanista Nicolás de Cusa. El clérigo se mostró partidario de las nuevas técnicas de imprenta, pero denunció la creciente práctica de traducir obras a lenguas vernáculas - ya relativamente habitual a partir del siglo XIII con los libros manuscritos - y el lucro de los libreros y de los impresores como algo negativo para la fe y para el orden social (Eisenstein, 2005, p. 21).

Sin embargo, Cusa no puede ser utilizado como ejemplo del consenso de la respuesta del clero a la aparición de nuevas técnicas de estampación e impresión, ya que muchos religiosos comenzaron a fomentar la compra de pequeñas y sencillas imágenes devocionales que representaban los santos. Se suponía que estas xilografías ayudarían a fortalecer y a propagar la fe cristiana. Como señalaba el escritor y poeta Alfonso de la Torre (1410 - c.1460) en el prólogo de su obra más célebre "*Visión deleytable de la filosofía y artes liberales*", impresa en Sevilla en 1526, el "divino arte de prensa" amplió y facilitó el acceso a libros que antes eran de acceso más restringido (Méndez, 1861, p. 191).

4.2. Métodos y soportes de impresión

La técnica de reproducción xilográfica comprende, básicamente, la impresión y la reproducción de imágenes que utilizan la misma matriz de madera. Las xilografías ya eran utilizadas en la elaboración de las imágenes ilustradas de los textos budistas en el Oriente desde, al menos, el siglo VIII llegando a Europa antes de 1400 (Bell, 2008, p. 185). Algunos autores sostienen que las xilografías llegaron al continente a través de los árabes o de los cruzados e, incluso, de las caravanas que cruzaban la Rusia (Gallego, 1999, p. 16; Larraya, 1952, p. 22).

Inicialmente, el método de impresión xilográfica era bastante simple y rudimentario. Con un cuchillo se sacaba de un bloque de madera todo lo que no debía aparecer en la estampa, es decir, todo lo que tenía que aparecer en negro era resaltado (Gombrich, 1999, pp. 281-282). Esta técnica se denomina xilografía. El origen etimológico de la palabra proviene del griego *xylon* (madera) y *graphos* (escrito), es decir: "escrito sobre madera" (Landau y Parshall, 1994, p.1). La forma de imprimir sobre el papel era prácticamente la misma: la superficie del bloque se cubría con tinta de imprenta hecha de aceite y hollín. Era posible hacer algunas impresiones antes de que se desgastara totalmente el bloque.

Las primeras xilografías conocidas eran pequeños folletos con imágenes de santos, principalmente de la Virgen María, además de oraciones que se repartían entre los peregrinos o para devociones privadas. Por ser una técnica relativamente simple, los grabados en madera de bajo costo se hicieron muy populares, ya que ellos podrían ser simples en los trazos y económicos en los medios de fabricación. Poco a poco, también se fue creando un mercado para el uso de las xilografías en la elaboración de juegos de cartas en el continente europeo. De hecho, las xilografías y los libros xilográficos podrían ser vendidos en ferias facilitando, así, el acceso a estos objetos (Parshall, 2009, p. 100).

Era posible imprimir una pequeña serie de xilografías en varios bloques de madera unidos (como un libro). Estos libros impresos a partir de bloques de madera se denominan libros de bloques. Uno de los primeros

ejemplos de libros en bloque que contenían xilografías fue precisamente el *Ars Moriendi*, lo que demuestra la importancia de esta fuente no sólo para la Historia Medieval Occidental, sino también para la Historia del libro, de la imprenta y de la xilografía europea.

Según Antonio Gallego, en los reinos hispanos, las matrices de madera estaban presentes en los talleres de los escultores y los grabados en metal procedían de los talleres de los orfebres (Gallego, 1999, p. 18). Esto se justifica porque en 1234 ya existía una norma en los talleres aragoneses que prohibía el sistema de decoración de telas con xilografías (Gallego, 1999, p. 17). El autor también indica que era costumbre que los orfebres hacer grabados de diseños y de ornamentos que se repetían constantemente en su oficio.

Para Jean Delumeau, desde el siglo XII, los artesanos italianos ya sabían imprimir marcas y diseños en los tejidos (Delumeau, 2011, p. 174). Para él, las primeras xilografías realizadas a finales del siglo XIV, en la región de Borgoña y en Renania, eran también xilografías sobre tela. A mediados del siglo XV ya se conocían las técnicas de impresión tanto en altorrelieve como en bajorrelieve y, a finales de siglo, aparecieron los primeros grabados (Gallego, 1999, p. 18). Gracias a los procesos de reproducción gráfica comenzaron a imprimirse imágenes religiosas, calendarios e incluso textos satíricos (Eisenstein, 2005, p. 11).

4.3. El arte de la tipografía

Como hemos visto, la xilografía comprendía en principio una serie de técnicas que permitían reproducir, a través de una matriz, imágenes repetidas, muchas veces, de forma exacta. Cuando se combinó la técnica del grabado en madera con la invención de los tipos móviles por parte de Johann Gutenberg, los primeros textos pudieron ser impresos con imágenes y que podrían ser producidos "en masa".

Sin embargo, la tipografía no nació de la xilografía. El holandés Laurens Janszoon, entre 1423-1437, fue el primero en recuperar un proceso ya utilizado por los chinos, siendo el responsable de utilizar letras de madera aisladas que serían agrupadas para componer e imprimir textos (Delumeau, 2011, p. 175). Sin embargo, la madera no era el material más adecuado para este procedimiento, ya que era costosa, difícil de almacenar y difícil de cortar en formas pequeñas.

Tras el invento y los primeros intentos de Laurens Janszoon, su técnica de impresión de letras aisladas sobre madera fue retomada por diferentes orfebres y fundiciones, entre ellos, el más célebre, Johann Gutenberg, que trabajaba en Estrasburgo. Así, fue en la ciudad de Maguncia que se imprimió, en el año de 1455, el primer libro tipográfico conocido: la Biblia de Gutenberg o Biblia de 42 líneas, como también se la conoce. En efecto, Gutenberg fue el inventor de los tipos móviles de plomo fundido que eran más duraderos y resistentes que los de madera y, por lo tanto, reutilizables, lo que dotó de una enorme versatilidad el proceso de elaboración de los libros.

El término incunable tiene su origen en la expresión latina *incunabulum* refiriéndose, así, al comienzo de la tipografía (Anselmo, 1981, p. 21). Esta palabra sirve para designar las primeras estampas en tipos móviles de una determinada región fechadas, generalmente, entre 1450 y 1500[22]. En sus inicios, la imprenta era una actividad muy artesanal.

22 A pesar de este consenso, el plazo para considerar la producción de incunables varía según el surgimiento de la prensa en cada país.

Dos operaciones eran fundamentales en la tipografía: la composición y la impresión.

La década de 1470 merece ser destacada en la historia de la imprenta, ya que fue un hito en la producción de libros impresos que combinaban las técnicas de Gutenberg con la xilografía (Landau y Parshall, 1994, p. 5). Por lo tanto, a partir de este período, la Europa fue testigo de una proliferación de incunables siendo realizados en diferentes reinos al mismo tiempo que muchos de los textos comenzaron a ser traducidos a los idiomas locales, siguiendo una tendencia que ya estaba en marcha con los códices manuscritos, pero, que se tornó más común con el adviento del Humanismo renacentista.

El arte de la tipografía pronto se extendió por el continente, llegando a la Península Itálica hacia 1465, en 1470 a Francia y en 1472 a España (Landau y Parshall, 1994, p. 26). Gracias a los grabadores itinerantes alemanes, la prensa de tipos móviles, en menos de treinta años, se desplazó por las principales rutas comerciales, estableciéndose en las regiones desde el Báltico hasta la Península Ibérica y desde el Adriático hasta Inglaterra.

En general, la gran aportación de estas nuevas técnicas y la irrupción de los *block-books* a las prácticas cristianas fue permitir la reproducción y más fácil acceso a las imágenes devocionales individuales - por parte de clérigos y seculares de diferentes ámbitos sociales - y a libros religiosos con o sin imágenes (Parshall, 2009, p. 100). También es necesario resaltar la importancia de un proyecto gráfico que asociaba las xilografías con los textos impresos. Esta unión entre el texto y la representación pictórica ya era un éxito en los códices manuscritos y se mantuvo en los impresos.

El espacio sociolaboral que envolvía el mundo de la prensa y de los incunables era diverso: había toda una red de relaciones entre impresores, comerciantes, libreros, papeleros, encuadernadores, clientes, entre otros. Muchas veces, un mismo profesional acumulaba más de una función (que era el caso del impresor y grabador del Arte de Bien Morir como veremos más adelante). En este sentido, la aparición del libro impreso permitió la popularización de los textos, la diversificación y el abaratamiento de la producción, favoreció el crecimiento de las bibliotecas y amplió el comercio internacional de códices que, hasta entonces, era liderado por los italianos. El siguiente tema abordará el surgimiento de la tipografía en España.

4.4. El inicio del grabado y de la tipografía en los reinos hispánicos

4.4.1 Los grabados

De acuerdo con Antonio Moreno Garrido, los grabados deben ser considerados en dos aspectos: primariamente como arte en sí, ya que es un tipo único de dibujo apropiado a ciertas superficies y que tiene un lenguaje específico y, en segundo lugar, como un medio de reproducción múltiple. En palabras del autor:

> (...) el arte de grabar, al igual que las llamadas artes visuales, tendrá su propio lenguaje. El cuchillo, la gubia, el buril, así como el pincel, llevados diestramente de la mano del artista, se enfrentarán con los problemas que se derivan de la representación en un espacio bidimensional: la plancha de madera o de cobre (Garrido, 1976, p. 10).

Para Antonio Gallego, encontramos en los inventarios redactados en 1403, 1420, 1424, 1430 y 1441 en España pruebas incuestionables del uso de los grabados individuales donde, en una de las versiones, consta el siguiente testimonio: "Piezas de papel colgado en las paredes de los dormitorios y otras estancias, con imágenes religiosas: Cristo crucificado, la Virgen con el niño y San Gabriel" (Gallego, 1999, p. 18). El autor supone que estas planchas debieron ser realizadas a finales del siglo XIV y, probablemente, fueron coloreadas a mano. Sin embargo, solo hay ejemplos raros de grabados individuales de esta época que sobrevivieron en el país: la única matriz metálica conservada que se conoce es de la Virgen del Rosario realizada por el fraile dominico Francisco Doménech[23].

---

23 La matriz del grabado del Rosario se encuentra actualmente en la Biblioteca Real de Bruselas. Véase Gallego (1999, p. 21).

Doménech - que vivió en el convento barcelonés de Santa Catarina en 1488 y más tarde en Valencia en 1494 (Gallego, 1999, p. 22) - fue uno de los grabadores hispanos más famosos por realizar grabados individuales. El segundo grabador más conocido fue Francisco Descós, nacido a mediados del siglo XV. Sus pocas obras supervivientes se conservan en algunos museos europeos, como: el Museo Episcopal de Vich y la Oficina de Imprenta de Berlín.

Otras dos estampas se encuentran clavadas en la contraportada de un manuscrito procedente de la Biblioteca de los Osura y que actualmente se encuentran en la Biblioteca Nacional de Madrid. Otros fragmentos también habrían sobrevivido porque fueron recortados y adheridos a algunos manuscritos para ocupar el papel de miniaturas. Los grabados en metal, en cambio, se mantuvieron en un número mayor: el lote más importante se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid y tiene como mejores ejemplos los temas iconográficos de la Rueda de la Fortuna y del Árbol de la Vida.

Fue en las décadas de 1480 a 1490 cuando los tipógrafos comenzaron a hacer un uso importante de las xilografías y de los grabados en los libros impresos en los reinos peninsulares. A partir de entonces, se modificó el diseño gráfico del libro y también se empezó a destacar la importancia de la imagen grabada con tinta negra sobre fondo claro, el beige del pergamino o el blanco del papel.

4.4.2. Los talleres tipográficos

Los primeros talleres tipográficos fueron introducidos en la Península Ibérica gracias a los impresores germánicos itinerantes que trabajaban en diferentes ciudades y según las oportunidades que surgían. Sin embargo, la falta de documentación no permite garantizar una fecha exacta de la introducción de la prensa en España. Aún así, se especula que los libros impresos ya eran conocidos en los reinos ibéricos incluso antes de la llegada de los primeros tipógrafos (García, 2004).

Se cree que la primera obra impresa en España fue el Sinodal de Aguilafuente. Actualmente sólo se conoce un único ejemplar que se encuentra en el Archivo Catedralicio de Segovia (Gómez, 2005). Impreso en 1472, este incunable contiene las constituciones aprobadas en un sínodo celebrado en la iglesia de Santa María de Aguilafuente y presidido por el obispo Juan Arias Dávila (1436-1497) quien fue el encargado de solicitar la impresión

y la reproducción del documento. El impresor alemán del sínodo fue John Parix de Heidelberg[24].

En 1473, la imprenta llegó a Sevilla con la edición de la Bula de Guinea. En el mismo año se imprimió la *Ethica ad Nicomachum. Politica Oeconomica* de Aristóteles en Barcelona por Enrique Botel, Jorge von Holtz y Juan Planck. La misma obra también fue impresa en Valencia, en el mismo año, pero por Lamberto Palmart. El libro *Manipulus curatorum* fue el primer incunable impreso en la ciudad de Zaragoza y fue encargado por el arzobispo a Mateo Flandro en 1475.

La primera obra tipográfica publicada en España y que tiene su fecha indicada en el colofón es el *Comprensorium vel vocabularius ex aliis collectus*. Este libro que fue escrito por Johannes Grammaticus, fue impreso en la ciudad de Valencia el 23 de febrero de 1475 y fue atribuido a Lambert Palmart.

El primer libro con imágenes impreso en la Península Ibérica fue confeccionado en 1480 y se llama *Fasciculus temporum* de Werner Rodewisch (Gallego, 1999, p. 19). Este incunable retrata una especie de Historia del Mundo y fue impreso en el taller de Alfonso del Puerto y Bartolomé Segura, en la ciudad de Sevilla. Sin embargo, los grabados que componen el libro fueron copias de la edición de George Walsh realizada en 1479. En el año siguiente, el Arte de Bien Morir habría sido impreso en Zaragoza por Pablo Hurus, lo que convierte nuestra fuente de investigación en uno de los primeros incunables con grabados de la Península Ibérica.

En general, la tipografía española se consolidó entre 1476 y 1480. Adoptó caracteres románicos y luego góticos, y prevalecieron las ediciones en lenguas vernáculas como el castellano, el catalán y el valenciano. A finales del siglo XV, los reinos hispanos ya contaban con más de treinta talleres de imprenta repartidos entre grandes y pequeñas ciudades, además de monasterios. Algunas de ellas son: Segovia, Valencia, Zaragoza, Barcelona, Sevilla, Toledo, Guadalajara, Granada, entre otras.

En el siguiente tema hablaremos del surgimiento del taller que se encargó de imprimir el Arte del Bien Morir, además de destacar la trayectoria de Pablo Hurus que llegó a ser uno de los tipógrafos más importantes del reino de Aragón.

---

24 Juan Parix de Heidelberg o Johannes Parix fue invitado por el obispo Juan Arias Dávila a instalarse en la ciudad de Segovia. El objetivo de los sacerdotes era obtener libros tipográficos que ayudasen en la formación del clero. Entre 1472 y 1475 se imprimieron ocho incunables en el taller de Juan Parix de Heidelberg. Véase Gómez (2005, p. 124).

4.4.3. La ciudad de Zaragoza y el taller de Pablo Hurus

Zaragoza no sólo fue la capital del Reino de Aragón[25], sino su centro político, económico, religioso y cultural durante siglos. Hasta el año 1492, cristianos, musulmanes y judíos convivieron en la ciudad.

La instalación de los primeros tipógrafos en Zaragoza ocurrió en la segunda mitad de la década de 1470. El protagonismo de la ciudad se justifica, pues era un lugar de comercio mercantil internacional y que ya contaba con un núcleo profesional activo en la fabricación y venta de códices manuscritos que eran realizados por comerciantes alemanes, italianos y franceses. Según Carlos Moreno Hernández, el reino de Aragón tiene una gran importancia tanto en el marco general de las relaciones entre España e Italia como de las traducciones del latín al vernáculo, o sea, al castellano en el contexto humanista hispano:

> (...) una España en la que Aragón hace de puente entre Castilla y los diversos estados italianos y cuyo romance ya dominante en ella, el castellano, se vale en su desarrollo como lengua de la recuperación retórica como ejercicio por medio de traducciones del latín y de la imitación y emulación de los autores toscanos del trecento (...) (Hernadéz, 2008, p. 11).

A partir de 1479, el reino aragonés vivió una situación política más estable, ya que fue el año en que Fernando II de Aragón, el católico (1452-1516) accedió al trono tras la muerte de su padre, Juan II. Durante este período, el joven Fernando ya estaba casado con Isabel de Castilla, la católica (1451-1504)[26], lo que permitió la unión política de los reinos, ya que ellos pasaron a ser gobernados por los mismos monarcas. Sin embargo, a pesar del matrimonio real, los dos principales reinos de la Península Ibérica mantuvieron sus instituciones políticas, sus tribunales, leyes, administraciones públicas y monedas separados a pesar de haber unificado los planes para la política exterior y el ejército[27].

---

25 El término Corona de Aragón es utilizado para designar la forma política proveniente del matrimonio entre Petronila de Aragón y el conde de Barcelona, Ramón Berenguer IV, en 1137. Esta unión dinástica no significó la unión de los territorios y ni de las leyes y costumbres (Ruiz, 2020, p. 14).

26 La unión dinástica entre Isabel y Fernando se produjo, tras muchas disputas, en 1469 en la ciudad de Valladolid (Ruiz, 2020, p. 17).

27 Para una discusión detallada de la unión política de los reinos de Castilla y Aragón, véase Fernandéz (1978, pp. 485-500).

La situación geográfica estratégica del reino de Aragón le permitía participar activamente en el comercio internacional, ya que se encontraba en medio de un cruce de caminos: ocupaba el noroeste de la Península Ibérica que servía de puente a la costa mediterránea, al centro peninsular y al mar Cantábrico. Así, la ciudad de Zaragoza -la más importante del reino aragonés- estaba relativamente cerca de puertos importantes, como el de Barcelona, lo que también facilitaba el contacto con Francia desde los Pirineos, por ejemplo. Así, los intercambios comerciales no necesitaban pasar por el reino independiente de Navarra para llevarse a cabo.

En general, el reinado de los Reyes Católicos fue conocido tanto como un período político de medidas austeras como de estímulo a las artes y las ciencias. En el primer caso, tenemos como principales ejemplos: la instalación de la Santa Inquisición (1480), además de la expulsión de los árabes y de los judíos de la Península Ibérica en 1492[28]. La segunda característica se refiere al gran incentivo al desarrollo de las artes y de la tipografía –que tuvo un profundo desarrollo en la vida material, incluso en América, a partir del siglo XVI–, así como el patrocinio real que permitió el inicio de las grandes navegaciones, como la de Cristóbal Colón (1492).

Los Reyes Católicos no fueron los encargados de introducir la tipografía en los reinos peninsulares, pero fueron los grandes promotores de este incipiente arte de reproducción. Entonces, la imprenta fue insertada en el proyecto monárquico de gobierno que pretendía crear una unidad de dominio político, cultural y religioso. En efecto, la imprenta fue utilizada como instrumento de propaganda política, lo que justificó su protección real: ella ayudó a uniformar y difundir los ideales del reino. Es necesario destacar que en las Cortes de Toledo de 1480 se ha establecido el decreto real favorable a la instalación de tipógrafos y el consentimiento para el mantenimiento del comercio de libros (García, 2004, p. 14).

El arte de la tipografía se inició en la ciudad de Zaragoza con la impresión del *Incipit manipulus curatorum compositus a quidone de monterveri* el 15 de octubre de 1475 (Méndez, 1861, p. 62). Durante este mismo período, la ciudad también tenía varios libreros como Jaime San Juan, Sancho Ayala, Domingo Ramo, Pedro San Jorge, entre otros, quienes se instalaron

28 Los judíos fueron "invitados" a aceptar el sacramento del Bautismo y convertirse al cristianismo o serían expulsados de los reinos peninsulares. A partir de este período se inició una violenta y duradera persecución antisemita con el apoyo del papado y de los monarcas.

principalmente en la calle Cuchillería[29]. Sin embargo, autores como Pedro Miguel Carbonel sostienen que el arte de imprimir libros ya se había iniciado en la ciudad desde 1458 (Méndez, 1861, pp. 62 y 73). Los primeros impresores que se instalaron en la ciudad fueron Matías de Ram, también conocido como Mateo Flandro, de origen flamenco, y los alemanes Enrique Botel, Pablo Hurus, Juan Hurus y Jorge Coci.

Pablo Hurus fue un impresor nacido en Constanza, Alemania, que fundó y dirigió uno de los primeros talleres tipográficos en la capital aragonesa a finales del siglo XV. Su taller llegó a ser uno de los más importantes de los reinos peninsulares, ya que fue el encargado de producir la mayor cantidad de libros de su época (Gallego, 1999, p. 34). El historiador Miguel Ángel Jiménez estima que este taller fue responsable por realizar 114 incunables entre finales del siglo XV y principios del XVI, entre libros piadosos o profanos de gran éxito, textos clásicos o de teología cristiana escritos en latín o en lengua vernácula[30].

La primera obra documentada impresa por la oficina de Pablo Hurus en Zaragoza tiene la fecha de 1476 y la última de 1499 (Sanz, 2009). El primer documento conocido que señala la actividad de Pablo Hurus en la capital aragonesa es un acta notarial fechada el 15 de marzo de 1476 que dice: "El alemán Pablo de Constanza, scriptor de libros de empremta, vecino de Barcelona y presente en Zaragoza, cedió en mandato 224 sueldos jaqueses al librero Joan de Sant Jordi, vecino de Lérida y también vecino de presente en nuestra ciudad […]" (Sanz, 2009, p. 61).

En febrero de 1478, Pablo Hurus se asoció con Juan Planck y lo nombró procurador de su taller mediante acta notarial. Esta sociedad duró hasta 1490. A través de este título, Planck podría reemplazar el nombre principal de Hurus como impresor responsable de las obras. Por lo tanto, el nombre de Juan Planck también es acreditado por algunos historiadores como responsable de la edición del Arte de Bien Morir.

La actividad del taller tipográfico de Pablo Hurus fue constante entre 1480 y 1500. De su taller salieron al menos dieciocho ediciones de incunables con estampas. Como demuestra la investigación realizada por la profesora Maria Sanz Julián, la carrera de Pablo como tipógrafo y grabador fue bastante prolífica y supuso intensos intercambios comerciales en ferias urbanas tanto en el sur de Alemania, especialmente en Colonia,

---

29 Según Jiménez, la tradición profesional de esta calle se prolongó hasta el siglo XIX (Jiménez, 2002, p. 71).

30 El autor catalogó y explicó brevemente las obras impresas por el taller de Pablo Hurus que estaba ubicado cerca de la iglesia de San Gil Abade (Jiménez, 2003).

como en Núremberg, Maguncia, Ulm, Augsburgo y, hasta mismo, en Lyon, Francia[31].

Pablo Hurus también trabajó en la Gran Compañía de Ravensburg (*Grasse Ravensburger Gesellschaft*) fundada en la ciudad homónima en 1380 y encargada del comercio en Bohemia, Austria, Holanda, Venecia y ciudades de Oriente[32]. Fue gracias al trabajo de esta Compañía que Pablo acabó instalándose en Zaragoza. Aún después de abrir su establecimiento en la ciudad, el "artista emprendedor" (Jiménez, 2002, p. 85) no dejaba de viajar y aprovechaba la oportunidad para comprar instrumentos de trabajo, así como conseguir copias de los nuevos títulos editados.

El intenso contacto entre Pablo y sus colegas germánicos podría explicar su elección de realizar la impresión de los incunables del *Ars Moriendi* en versión castellana y catalán, ya que el norte de Europa fue el lugar de mayor popularidad de estas obras, tanto manuscritas como impresas, en lengua vernácula o en latín. Como señala María Julián, fue precisamente el contacto de Hurus con sus colegas extranjeros lo que le permitió acceder a textos y grabados de gran éxito. Entre ellos podemos destacar el alemán Anton Sorg (1430-1493) y los franceses Matthias Huss y Gaspard Ortwin (Sanz, 2009, pp. 1652-1653).

Además de su capacidad como empresario y artista, Pablo también pudo buscar cobertura legal para su negocio. También tuvo una relación tan amistosa con la Iglesia que en 1484 se comprometió a imprimir el misal de cesárea. A cambio, representantes del obispado aseguraron la compra exclusiva de libros religiosos en su taller. Eso significa que los sacerdotes no financiaron directamente la edición, sino que le permitieron tener el "privilegio de la imprenta" que sería un rasgo común de la era de los incunables (Geldner, 1998, pp. 167-173).

En el prólogo del misal fechado en 1485, el arzobispo Alfonso de Aragón alababa la obra de Hurus y, en 1497, el obispo llamaría a Pablo de *dilecti nostri* (nuestro amado) o *preciosam margaritam in nostra metropoli* (una perla preciosa en nuestra ciudad). Como también lo hicieron otros autores y colaboradores que fueron publicados por Hurus o que trabajaron con él como, por ejemplo: Gonzalo García de Santa María (traductor de

---

31 La investigadora analizó el impacto de las obras impresas en el sur de Alemania en la actividad profesional de Pablo Hurus y viceversa. Además de señalar que el "gusto literario" entre las distintas ciudades no era muy diverso en esa época (Sanz, 2009, p. 1642).

32 Para una explicación de la importancia de esta empresa en el comercio del sur de Germania, véase Eco (2014, p.188).

muchas obras de origen latino que fueron publicadas por Pablo), Andrés Eli, Martín Martínez de Ampiés y el traductor anónimo de *De mulieribus claris* de Boccaccio" (Jiménez, 2002, p. 85).

El primer emblema del taller de Pablo Hurus (Figura 7) fue impreso en 1492 en una colección de quince obras de diferentes autores y presentaba en el colofón la siguiente información: "[...] la presente obra fue impresa en la distinguida Ciudad de Zaragoza por industria y expensas de Pablo Hurus de Constancia, alemán el 27 de noviembre de 1492" (Mendez, 1861, p. 74). En uno de sus colofones, Pablo destacó los beneficios que aporta la tipografía. Ella, según el impresor, parecía ser una maravilla divina que fue dada por Dios a los hombres porque ellos, hasta entonces, estaban cegados por la ignorancia, ya que no estaban debidamente instruidos según las costumbres de la virtud y de las Sagradas Escrituras. Esta necesidad de instruir bien a los cristianos fue también una de las preocupaciones señaladas por el *Ars Moriendi*. A continuación, un extracto del *Libro de Albeitería* de 1495:

> Gozen los letores de nuestros días, et los que vinieren, de bien tamaño como es el arte de la emprenta: porque parece una maravilla por Dios revelada para que hayan lumbre los ciegos de la ygnorancia. Pues muchos primero andavan turbados en las tiniebras por mengua de libros, no instruydos en la doctrina de los costumbres de la virtude, et mal enseñados en la muy sancta sagrada scriptura: la qual bien saber es provechosa como necessária. Et pueden agora sin mucho trabajo con pocos gastos haver tanta parte [...] Jiménez (2002, p. 82).

Emblema es un conjunto de imágenes o figuras que se asocian, en la tipografía, a una frase que suele presentar un concepto o una idea abstracta. El emblema servía, por ejemplo, para identificar y diferenciar los talleres tipográficos además de aportar un valor moral que, en cierto modo, estaba oculto y que necesitaba ser descifrado por el lector de la obra. La imagen constituía el "cuerpo" del emblema y la frase su "alma". Este podría estar escrito en latín o en lengua vernácula y también podría, finalmente, tener un epigrama. Todos estos elementos que componen el emblema necesitan ser analizados en conjunto para que sea posible comprender su significado.

El emblema del taller de Pablo Hurus estaba formado por un monograma (Figura 7) que tenía un dibujo y un lema escrito en latín. El dibujo tenía una cruz en el centro que estaba sostenida por dos triángulos que estaban a su derecha e izquierda. El diseño estaba rodeado por un círculo

que tenía bordes con motivos geométricos y contenía la frase en latín: *In omnibus operibus tuis, memorare novissima tua*.

Miguel Jiménez nos recuerda que los impresores fueron los primeros artistas en personalizar sistemáticamente sus obras a través de firmas, emblemas o lemas (Jiménez, 2002, p. 20). Desde el renacimiento humanista, el anonimato de las obras ha dado paso cada vez más al reconocimiento social a través de la autoría de la obra. En el caso de los editores y de los tipógrafos, sus nombres aparecieron en colofones y sus empresas podrían colocarse al principio y/o al final del libro.

El taller de Pablo Hurus fue pionero en relación a la presencia de emblemas en sus códices, en relación a la información sobre el origen de su impresor (muchos colofones decían que Pablo procedía de la ciudad de Constanza) y también en lo que se refiere a la autofinanciación de las obras- lo que podría indicar una buena situación económica del tipógrafo (Jiménez, 2002, p. 20). Así, cabe señalar que de este taller procede la primera empresa tipográfica hispana conocida y ésta, según Jiménez, es una "hija" de la marca de la familia Hurus (Jiménez, 2002).

Según Ferdinand Geldner, la imprenta tipográfica de los hermanos Hurus fue la más importante de la Península Ibérica en el siglo XV (Geldner, 1998, pp. 151). En torno a este taller se formó un centro cultural de gran importancia erudita y humanista, siendo el responsable de imprimir muchas obras por primera vez en los reinos hispánicos. Pero, los grabados seguían dependiendo, esencialmente, de los modelos germánicos y sus matrices fueron reutilizadas en varias obras.

El 20 de febrero de 1478, Pablo nombró a unos 40 procuradores para el transporte de mercancías y cartas en Zaragoza[33]. Algunos de estos fueron muy conocidos en la época como, por ejemplo: Ans Gresiner, un comerciante de Nuremberg, y Juan Blanch o Planck[34], como se mencionó anteriormente.

Además de mantener su taller tipográfico, con la ayuda de su hermano Juan Hurus, Pablo tenía una tienda anexa a su oficina para vender libros nuevos o de segunda mano. Allí también se realizaban tanto las encuadernaciones de los impresos como las iluminaciones de los folios. Los trabajadores asalariados serían de origen germánica o francesa como, por ejemplo: Juan de Colonia, Luis Caminhatoris, Felipe

---

33 Este fue el primer documento que presentaba el apellido del impresor. Antes, a Pablo se le identificaba con el nombre de su ciudad de origen (Geldner, 1998, p. 68).

34 Jiménez señala que Juan Planck era conocido por hacer transcripciones con varios errores (Jiménez, 2002, p. 71).

Figura 7. Emblema del taller de Pablo Hurus

Spanyart, Beltrán Pueyo, Gaspar Von Bull y Pablo Landau (Jiménez, 2002, pp.169-174). El taller y la tienda de Hurus estaban ubicados en una zona conocida como las casas del Palomar y que estaba cerca de la parroquia de San Gil, según consta en una carta de arrendamiento hecha el 16 de junio de 1489 a nombre del librero Juan Hurus (Jiménez, 2002, p. 163).

Una de las obras más importantes impresas por el taller de Pablo Hurus fue la colección de los Foros de Aragón en 1476 en sociedad con Enrique de Sajonia, también conocido como Henrique Botel[35]. En 1484, Pablo imprimió los *Evangelios y epístolas siquier liciones de los Domingos y fiestas solemnes de todo el anyo* del humanista Gonzalo García de Santamaría. Este es el incunable que contiene la primera

35 Aragón fue el cuarto reino europeo y el primer hispano en dictar sus leyes. Solo superado por los Estados Pontificios (1473), el Imperio Germánico (1474) y Nápoles (1475). Véase Jiménez (2002, p. 63).

traducción impresa de la Biblia al español. Desgraciadamente no existe copia de esta obra, ya que fue prohibida y destruida por la Inquisición en 1559 (Jiménez, 2002, p. 63). Otras obras impresas por el taller de los hermanos Hurus que fueron muy importantes en la época son: el *Misal Augusto César* de 1485, el *Exemplario contra los engaños y peligros del mundo* de Juan de Capua, impreso en 1493, y *Mujeres ilustres* de Boccaccio publicado en 1494.

Pablo Hurus también fue el responsable de publicar la primera historia de Aragón, también conocida como Crónica de Aragón, que fue escrita por Gualberto Fabricio Vaga. Fue en este incunable donde se representó visualmente, por primera vez, el escudo de armas de Aragón, tal y como se sigue utilizando en la actualidad (Figura 8). En este grabado, el escudo está sostenido por un ángel y flanqueado por dos leones. Sigue un extracto del colofón, en el que se identifica al impresor como un magnífico maestro en el arte de imprimir libros y estampas: "En la muy noble y siempre augusta ciudad [...] Caragoça emprentada por el manifico maestre Pablo Hurus [...]" (Jiménez, 2002, p. 63).

En el códice de la Crónica de Aragón también merece ser destacado el emblema de Pablo Hurus (Figura 9) que, en esta vez, fue más elaborado y flanqueado por dos leones -al pie de la estampa-y por dos santos: San Sebastián en su martirio por flechas (a la derecha del espectador) - santo recurrente en las peticiones de protección contra la Peste en la Edad Media - y Santiago de Compostela - patrón de varios reinos hispanos.

En una carta escrita en 1483, Pablo comentó que en uno de sus viajes de negocios pasó por Tiengen, una ciudad que estaba azotada por la peste. Esta proximidad a la pandemia podría justificar la elección del tipógrafo de presentar San Sebastián junto a Santiago en su emblema (Jiménez, 2002, p. 210). También es digna de mención la iconografía de Santiago Mayor: fue representado como un peregrino, así como muchos fieles que se dirigían hacia su santuario compostelano en busca de redención o de milagros. En la figura 9, el santo utiliza un sombrero con la concha, uno de sus atributos más específicos, un manto y el bastón de peregrino. Según una leyenda, la Virgen se habría aparecido al Apóstol Santiago bajo una columna en la ciudad de Zaragoza y pedido que se construyera una capilla en este lugar (Hall, 1974, p. 272; Jiménez, 2002, p. 209). Esta historia explica el origen de la iglesia de Nuestra Señora del Pilar.

4.4.4. El Humanismo renacentista hispano

Según Francisco Conde, plantear la idea de un Humanismo renacentista como un período histórico cerrado y bien definido es incorrecto porque el Renacimiento fue un movimiento mucho más amplio y que constituye la base de los *studia humanitatis* (Fernández, 2011, p. 377), como fue demostrado también por Peter Burke con la obra *El Renacimiento* (Burke, 1999).

Para Peter Burke, el autor Jacob Burckhardt fue el responsable por crear, en parte, los mitos del Renacimiento y del Humanismo en la historiografía porque la cultura del medievo ha mantenido un diálogo longincuo con la cultura greco-romana como atestiguan el surgimiento del derecho canónico, el renacimiento carolingio, las empresas de traducciones, las escuelas y los Estudios Generales y de la escolástica, por ejemplo (Moreno, 1976, p. 396).

Definir el Renacimiento como un simple "vuelta a las fuentes" o la cultura clásica greco-romana sería reduccionista de acuerdo con Francisco Conde, todavía nuevas estructuras económicas y políticas fueron surgiendo y abalaran la formación feudal que caracterizaban los reinos europeos:

> (...) definir el Renacimiento como una simple vuelta a las fuentes, al mundo de la cultura clásica, griega y latina, especialmente hacia a la "bella forma de las artes literarias y plásticas", y al humanismo como una corriente profunda, preocupada especialmente por los *studia humanitati*s en ese giro cultural, aparte de inexacto, adolecería de reduccionismo empobrecedor (...). Las transformaciones de esos siglos, considerados renacentistas por excelencia, fueron generales y afectaron a todas las estructuras de la formación feudal clásica. Cambiaron las fuerzas productivas y las relaciones de producción tradicionales, evolucionando, cada vez con mayor claridad, hacia formas económicas de índole colectiva, en las que fueron posibles las primeras acumulaciones de capital de las empresas del mundo moderno (Fernández, 2011, p. 379).

De hecho, el humanismo no ha significado el rompimiento con el mundo religioso, más sí ha introducido una nueva orientación secularizadora y un pensamiento científico renovado, así como una visión nueva de la naturaleza y un nuevo antropocentrismo. Cómo será posible percibir, incluso, en el análisis del texto del Arte de Bien Morir, muchos humanistas procuraron basar los valores cristianos fundamentales a partir de la autoridad y de la ética del mundo clásico citando autores renombrados como Platón o Aristóteles.

Figura 8. Escudo de Aragón. Crónica de Aragón. f. 1r. Incunable impreso en Zaragoza por Pablo Hurus, 1499, 180f. INC/2258. Biblioteca Nacional de España

El humanismo puede ser definido como un movimiento cultural que defiende la centralidad del papel creador de la humanidad ante el universo y en las más diversas y complejas camadas de la sociedad. En las palabras de Francisco Conde:

Figura 9. Emblema del taller de Pablo Hurus. 1499, 180f. INC/2258. Biblioteca Nacional de España

> En principio, el humanismo supone siempre el reconocimiento de la centralidad de la *humanitas* en el universo material y en el de los seres vivos. El hombre tiene la palabra que confiere la capacidad singular de crear, de convertirse de verdad en *faber* o libre artífice de todo: en la naturaleza material, en la política social, en el mundo de las bellas artes y en su forma de situarse virtuosamente dentro de las diferentes estructuras de lo mundano (Fernández, 2011, p. 396).

La influencia del humanismo de la Península Itálica en los reynos hispanos fue grande y ha sido desarrollado fuera de las universidades que eran los sitios del saber eclesiástico tradicionales por excelencia (Moreno, 1994; Moreno, 1988, pp. 41-52). Toledo y las ciudades del Ero, por ejemplo, fueron importantes centros de dinamización cultural. Así, la cultura humanista hispana fue marcada, en general, por protagonistas laicos y por judíos convertidos. Podemos destacar los papeles desempeñados en el panorama literario y cultural humanista en España por:

Alonso de Cartagena (*ca*. 1385-1456); Marqués de Santillana (1398-1458); Juan de Mena (1411-1456); Diego de Valera (1412-*ca*. 1488); Alfonso de Palencia (1423-1493); Juan de Lucena (1516) y Fernando de Rojas (1541). Las obras de Erasmo de Rotterdam (1465-1536), nacido en los Países Bajos, fueron la mayor influencia humanista en España.

La publicación de la *Gramática* por Antonio de Nebrija en 1492 fue decisiva para el estudio de las reglas de lengua castellana y, en general, para los estudios humanistas demostrando, así, que los humanistas hispanos tenían una preferencia es desarrollar estudios gramaticales do que publicaciones direccionadas al mundo de las leyes o de la teología (Fernández, 2011, p. 384; y Gil, 1997). También es necesario recordar que desde el siglo XIII, diferentemente de Italia, Francia o Inglaterra, los reinos ibéricos privilegiaban la escritura en lengua vernácula do que en latín que estaba tan presente en el ámbito escolástico o eclesiástico (Moreno, 2008, p. 16).

En la corte aragonesa podemos destacar el trabajo de Juan Fernández de Heredia (1310-1396) como traductor de obras clásicas. Además, puntuamos la circulación de traducciones catalanas de autores humanistas italianos de renombre como Dante, Petrarca y Boccaccio, sobre todo, tras la conquista de Nápoles en 1442. En efecto, el reinado de los reyes católicos es considerado como el auge de la cultura humanista en España marcado tanto por los *studia humanitatis* como por el incentivo a las ciencias de la naturaleza.

No podemos olvidarnos que la imprenta y el mercado de libros también fueron fundamentales para difundir los valores humanistas en los reinos peninsulares y se convirtieron en poderosos instrumentos de propagación y publicación de nuevos ideales que, a partir de entonces, serían capaces de llegar a nuevos sitios, así como ocurrió con el *Ars Moriendi*.

PARTE 2:

La muerte en imágenes

CAPÍTULO 5

El bien morir: entre prácticas y representaciones visuales

Uno de los principales papeles de las imágenes cristianas era asegurar la mediación entre el plano terrestre y el Más Allá. Por tanto, este capítulo tiene dos objetivos principales: presentar la estructura y las principales características del *Arte de Bien Morir y Breve Confesionario* y luego hacer un análisis seriado e iconográfico de los grabados presentes en el incunable impreso por Pablo Hurus hacia 1480 (Anónimo, 1480). Además, iremos comparar estos grabados con las imágenes de las versiones latinas del *Ars Moriendi* y con otros temas que tuvieron gran éxito a lo largo de la Edad Media. De esta forma, haremos un análisis individualizado y detallado de cada grabado, de cada tema y de subtemas presentes en una misma imagen.

En los grabados que analizaremos en este capítulo, observaremos que la preparación final para la muerte fue representada como una especie de teatralización, así como defiende Sanmartín (2006). Es decir: la interacción entre el individuo y los seres del universo cristiano se pasa en una habitación y, más precisamente, alrededor de la cama del enfermo en cuanto los pecados fueron recordados y las buenas actitudes fueron incentivadas. Los grabados del Arte del Bien Morir son un buen ejemplo del intento de representar la presencia de Dios y del mundo de los hombres en un mismo espacio, así como opción para relacionar tanto el pasado de la historia sagrada como lo que está por venir después de la hora *mortis*.

La plena comprensión del programa iconográfico del Arte del Bien Morir dependería, sin duda, del nivel de formación del espectador que podría tener un mayor o menor bagaje cultural e imaginario. Por tanto, la apreciación de la obra podría verse limitada, ya que dependía y formaba parte de un entramado de tradiciones que, muchas veces, venía definida

por la condición social del observador. Además de la interrelación entre las imágenes y el texto, la construcción narrativa proporcionó más de una forma posible de lectura y de aprendizaje.

Es importante resaltar que los grabados de Arte de Bien Morir no necesariamente necesitaban una "garantía verbal", es decir, no dependían exclusivamente del contenido textual del libro. Al no ser réplicas del texto, las imágenes se convierten en productoras de sus propias figuras imaginarias y narrativas. Por lo tanto, las imágenes no "traducen" el contenido del texto a formas pictóricas, sino que lo utilizan como punto de partida y como elemento de creación e inventiva. Sobre las diferencias entre la escritura y la imagen además del potencial creativo de esta última, Claude Kappler afirmó que la imagen tiene una capacidad de creación y es una nueva forma de interpretar - de forma personal - la realidad no siendo una representación fiel de ella (Kappler, 1994, p. 283).

Nuestra metodología de análisis empezará por distinguir y categorizar las once grandes temáticas y los subtemas representados tanto en la narrativa textual como en la visual. En el segundo momento, analizaremos el contenido teológico de los temas representados y discurriremos sobre su importancia para la fe cristiana. Después, iremos relacionar el contenido visual con las prácticas cristianas y sociales del siglo XV.

Los once grabados presentes en el códice del *Arte de Bien Morir y Breve Confesionario* tienen 105 x 80 mm y están enmarcados por un pequeño filete irregular. Estos grabados parecen ter sido inspirados en los grabados de la versión latina del *Ars Moriendi* (1450) y que se encuentra actualmente en el Pierpont Morgan Museum en Nueva York, ya que presentan una forma similar de composición espacial y de organización de los personajes (O'Connor, 1966, p. 133). Como vimos en el capítulo anterior, la presencia de grabados alemanes o grabados que siguen modelos germánicos en Zaragoza no era infrecuente debido a la circulación de los impresores y de los libreros, especialmente, de Pablo Hurus.

Por ahora, es importante señalar una característica común entre las imágenes de las versiones latinas o vernáculas del *Ars Moriendi:* los diferentes grabadores intentaron mantener la misma composición de la escena y casi siempre el mismo número de figuras (Figuras 10 y 11). La calidad del diseño variaba, pero se intentaba respetar la matriz original y, al mismo tiempo, habría libertad para añadir nuevos elementos o modificar la vestimenta de los personajes, por ejemplo.

A continuación, empezaremos nuestro análisis siguiendo la orden de disposición de los capítulos y de los grabados del incunable *Arte de Bien Morir y Breve Confesionario*.

Figura 10. La tentación de la fe. *Ars Moriendi*. c. 1450. En latín. Libro xilográfico impreso en Colonia. Biblioteca Británica, Londres

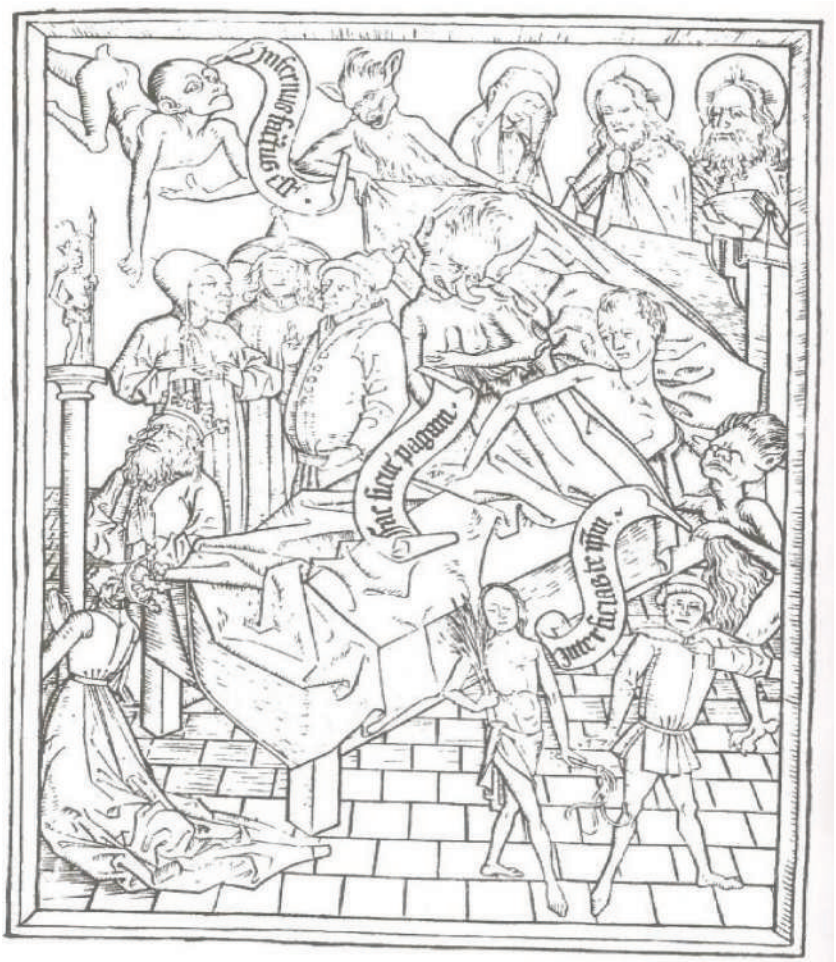
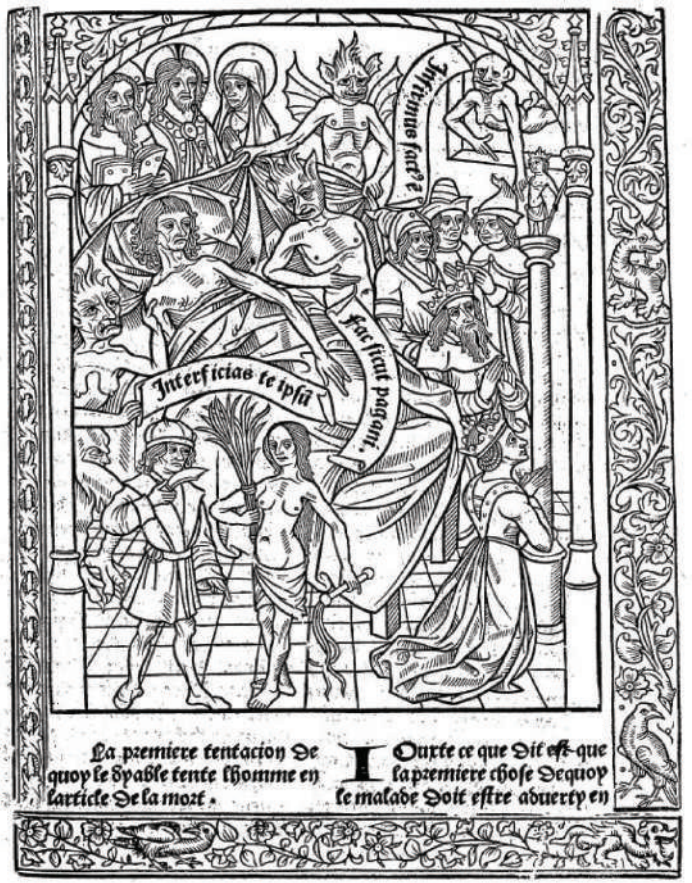


Figura 11. La tentación de la fe. *L'art de bien mourir*, 1496. En francés. Incunable impreso en Paris. RES-D-852. Biblioteca Nacional de Francia



5.1. Grabado 1. La tentación de la fe

El primer capítulo del Arte del Bien Morir comienza con el intento del Diablo -enemigo de toda estirpe humana- de hacer dudar a los cristianos de la fe cristiana que, según el autor del libro, es el principio y el fundamento de toda la salud tanto física como espiritual y, sin la cual, nadie podría salvarse. De esta forma, el primer objetivo del Diablo fue hacer el enfermo tener dudas sobre su fe y convertirse, así, en incrédulo precisamente en la hora más sensible y crucial de todas. Entonces el Diablo dijo:

> Esta fe e creencia que tú tienes, non es como tú la crees o segund que la predican, ni ay inferno alguno: todos avemos de ser salvos. E aunque el ombre faga muchas cosas que sean aqui avidas por malas, o se mate a sí mesmo o adore a los ídolos, assí como fazen los reyes infieles e grandes ombres con grandes campañas de paganos, todo es un mesmo fin, assí para los cristianos como para ellos, porque ninguno que muere non torne más acá. E assí, esta tu fe non es cosa de alguna verdad (Anónimo, 1480, f. 4r).

Puntos importantes fueron indicados por el discurso del Diablo y necesitan ser analizados cuidadosamente, comenzando con la afirmación: "el infierno no existe". La primera duda creada por el enemigo va en contra de toda la "pedagogía del miedo" promovida por el clero, especialmente a partir del siglo XIII, que implicaba las constantes menciones de las penas eternas y de los dolores infernales que debían generar un proceso de culpa y arrepentimiento que tienen el fin último de hacer el cristiano confesar sus faltas e intentar no volver a cometerlas.

De esta manera, la primera intención del Diablo es hacer con que el cristiano sospeche de la existencia de uno de los posibles destinos en "el Más Allá". Así, el hombre no tendría que preocuparse por las consecuencias de sus actitudes, ya que según el Diablo "todos serán salvos". Este es el segundo punto clave para entender el argumento diabólico. Sin Infierno y sin castigo eterno no hay razón para seguir las enseñanzas de la Iglesia que

advierte al hombre que se aleje de los deseos terrenales. Incluso, según el discurso diabólico, no habría problema en idolatrar a otros dioses o, en el momento de la desesperación, quitarse la vida, ya que no había garantía de lo que sucedería realmente después de la muerte. Por lo tanto, como no existiría el Infierno, todos -cristianos e infieles- tendrían el mismo fin.

A partir de esta pequeña charla inscrita el género del *exemplum* medieval[36], el texto del Arte del Bien Morir presentaba, a través de la acción malévola, las principales contradicciones de la doctrina y las incertidumbres que angustiaban a los cristianos a lo largo de los siglos: ¿Hay vida después de la muerte? ¿Qué sucede con aquellos que no están de acuerdo con las enseñanzas de la Iglesia? ¿Está mal desear o acabar con la propia vida en un momento de dolor o de desespero? De hecho, podemos decir que, en esta narrativa, el Diablo hacía el papel del heterodoxo o del hereje que era quien cuestionaba los dogmas defendidos por la Iglesia romana y que debían ser desacreditados a través de la predicación pública[37]. Aunque no se menciona ninguna herejía específica, el texto del Arte del Bien Morir buscaba demostrar, a través de los argumentos del Diablo, que cuestionar las enseñanzas cristianas era una acción de origen diabólico. De esta forma, escuchar los malos consejos equivaldría a creer en las propuestas defendidas por los herejes, es decir, a través de estos personajes se podría expresar la doctrina en su reverso, en su lógica incorrecta.

En el primer grabado del Arte de Bien Morir (Figura 12), la muerte era esperada en la cama, pero algo perturbaba la tranquilidad de la habitación: seres hasta entonces invisibles a los ojos humanos estaban rondando la cama. Así, la incredulidad es también el tema de esta primera imagen: en ella cobran vida algunos ejemplos de errores cometidos contra la fe cristiana y que fueron mencionados en el texto. De hecho, la incredulidad en las enseñanzas de la ortodoxia fue sembrada por varios agentes malignos que acechaban a la persona moribunda.

---

36 El *exemplum* es una pequeña narración moralizante que se utilizó con el objetivo de convencer al público a través de una historia universal, atractiva e instructiva. Su objetivo es la salvación individual de cada cristiano. Así que el horizonte de la predicación en general y de los *exempla*, en particular, es la muerte, el Más Allá, el Juicio Final y la resurrección de los muertos. Para un estudio más profundizado de las ramificaciones del *exemplum* en varios géneros literarios de la época medieval, véase Rico (1977).

37 Herejía (del griego *hairesis, hairen)* significa elegir. Con la consolidación del cristianismo, esta palabra comenzó a asumir una connotación negativa y empezó a ser utilizada para identificar los grupos que no estaban de acuerdo con los dogmas de la Iglesia. Para un análisis del tema, consultar las principales obras de Duby (1990); Falbel (1999); Ribeiro (1989); Zerner (2009, pp. 163- 200).

Figura 12. La tentación de la fe. F. 3v. *Arte de Bien Morir*, 1480. Impreso en Zaragoza por Pablo Hurus. Monasterio de San Lorenzo Escorial

Es importante destacar la centralidad del moribundo tanto en la representación de la escena en cuestión (Figura 12) como en la narrativa textual. Todo el desarrollo de la historia gira en torno al enfermo, pues su libre albedrío fue enfatizado ya que cada hombre tendría la oportunidad de elegir o no pecar. En las palabras del narrador: "Mas es de saber que el diablo, por mucho que tiempte al ombre, non puede por fuerça fazerle pecar, ni en alguma manera vencerlo, salvo quando el mesmo ombre le dará lugar et consentirá (...)" (Anónimo, 1480, f. 4r). Como vimos, la capacidad de acción diabólica sería limitada ante el poder de elección de los humanos.

El énfasis en el libre albedrío y en el protagonismo humano es una influencia del pensamiento humanista en la religiosidad cristiana. No debemos olvidar que el *Ars Moriendi* fue creado en un contexto de creciente preocupación con el papel del individuo ante el mundo sea el terrenal o celestial. Como hemos visto en el capítulo dos, desde el siglo XIII el protagonismo del hombre pasó a ser el centro de las preocupaciones filosóficas y teológicas. Así, la Iglesia fue marcada por rituales que ponían énfasis en la culpa o el mérito individual: la creencia en el ángel de la guardia, la confesión privada, la lectura y la meditación y el juicio individuales. A partir de este período, cada cristiano sería el responsable por ser merecedor o no de la salvación.

Él protagonista de la narración en el Arte de Bien Morir también es espectador tanto de los recuerdos de su pasado como de los relatos bíblicos y de la presencia de las figuras celestiales en el mundo terrenal. De este modo, una característica clave para comprender la construcción espacial de los grabados impresos en Zaragoza es la división geográfica entre el mundo invisible y el sensible que no es clara, a pesar de las contradicciones bien marcadas entre arriba/abajo y entre la derecha y la izquierda. Por ejemplo: los personajes positivos suelen estar en la parte superior de la imagen, mientras que los ejemplos negativos están representados visualmente en la parte inferior del grabado, lo que podría hacer referencia a la creencia de la ubicación geográfica del Infierno.

Todos los grabados del Arte de Bien Morir presentan pequeñas historias dentro de otras historias. Aunque no exista una separación geográfica aparente entre las figuras, los personajes se encuentran en diferentes lugares y en épocas históricas distintas. Es fundamental señalar que al igual que en un teatro medieval, el demonio -o el ángel, como veremos en los siguientes temas- ayudaba y guiaba al moribundo y, al mismo tiempo, al lector del libro y el espectador de la imagen a ponerse en el lugar del protagonista de la historia. El énfasis en las charlas y en los gestos de los demonios fue una preocupación constante en las imágenes, por ejemplo: el primer demonio habla literalmente al oído del enfermo para invadir su intimidad, para articular sus mentiras y para que no haya duda de que su mensaje será oído.

La convención de presentar varias historias interconectadas en una misma imagen no era una idea nueva, ya que las imágenes cristianas, desde sus inicios, solían reunir distintas escenas bíblicas o hagiográficas que dialogaban entre sí. Esta práctica artística fue común en diferentes soportes como frescos, azulejos, mosaicos, iluminación, entre otros ejemplos. Así, es necesario resaltar que la representación pictórica presente en el Arte del Bien Morir toma prestado modelos y arquetipos tanto del imaginario visual como de las artes escénicas.

Sin embargo, la singularidad de las imágenes del Arte de Bien Morir era que ellas tenían un elemento común que conectaba y, al mismo tiempo, ayudaba a separar las pequeñas escenas: algunas veces eran los ángeles buenos y, otras veces, eran los ángeles malos, sobre todo, porque la naturaleza de estos personajes les permitía transitar entre el aquí y el Más Allá, tal como estaría a punto de transitar el alma del moribundo. Mientras los demonios corrompían al enfermo, los ángeles buenos lo guiaban hacia una buena muerte y la salvación.

En el centro del grabado (Figura 12), el moribundo, en su lecho de muerte, estaba rodeado por tres demonios que contrastaban con las cuatro figuras celestes que se encontraban detrás de la cabecera de la cama y que estaban siendo casi ocultadas con un paño por el astuto diablo que voló sobre la habitación. Mientras tanto, otro demonio señaló a la pareja de reyes que estaban arrodillados en la parte izquierda de la imagen, desde el punto de vista del observador, y que adoraban a un ídolo pagano que estaba sobre una delgada columna, práctica contraria a las enseñanzas divinas expresadas en el Antiguo Testamento (Ex 23, 24).

El mismo demonio también estaba señalando a dos hombres que parecían estar hablando. La identificación de estos se discutirá más adelante. El tercer demonio que atormentaba al hombre estaba sentado en la cama, justo en el centro de la imagen, y señalaba dos figuras más pequeñas en primer plano: una de ellas intentaba lastimarse con instrumentos de flagelación y la otra estaba tratando de cortarse la garganta. El significado de estas acciones será estudiado próximamente.

En los siguientes temas, haremos un análisis detallado de los temas iconográficos relacionados con los delitos cometidos contra la fe cristiana y que fueron presentados en el capítulo uno del Arte del Bien Morir.

5.1.1. La idolatría y los paganos

En el Antiguo Testamento, la idolatría era considerada una práctica condenable ya que era una transgresión de las enseñanzas dejadas por la ley de Moisés. De esta forma, la construcción de la identidad del pueblo israelí y,

en consecuencia, de su alteridad, implicaba caracterizar el culto practicado por "los otros" (Camille, 1991, p. 25). Así, era necesario diferenciar las prácticas, dentro de la tradición judeocristiana, que aceptaban el uso de imágenes y las que condenaban.

La lucha contra la idolatría fue una preocupación constante en los textos bíblicos, especialmente en el Antiguo Testamento. De esta forma, es interesante la elección del autor del *Ars Moriendi* de evocar estas prácticas en pleno siglo XV y, así, establecer una conexión con la tradición bíblica. El texto de la versión larga del *Ars Moriendi* probablemente fue escrito durante el Concilio de Constanza (1414-1418) que tenía como objetivo poner fin al cisma papal y restaurar la unidad de la Iglesia Católica. No por casualidad, el primer capítulo del Arte de Bien Morir estuvo dedicado a exhortar a los cristianos sobre los peligros de seguir las enseñanzas de la heterodoxia. Como las herejías condenadas, la idolatría también era un mal que siempre había que combatir, incluso dentro de la misma Iglesia. Por tanto, era necesario establecer límites entre el homenaje, la veneración y la idolatría.

Como nos recuerda Michael Camille, la fijación en el uso y la eficacia de la imaginería religiosa fue crucial durante la Edad Media porque fue un período en que la salvación dependía de un sistema de signos icónicos, comenzando con los Sacramentos y continuando hasta las "Últimas Cosas" que enunciaba el día del Juicio Final (Camille, 1991, p. 26). Por lo tanto, las representaciones visuales proporcionaron una ilusión de coherencia en un mundo tan deforme. Por lo tanto, era esencial regular la producción y la recepción de las imágenes y que era necesario trazar líneas entre las formas lícitas e ilícitas de representación.

A través del análisis iconográfico, es posible argumentar que la pareja de reyes idólatras mencionada tanto en el texto como en el primer grabado del Arte de Bien Morir (Figura 12) alude al rey Salomón y a una de sus esposas extranjeras, personajes importantes del Antiguo Testamento que eran utilizados de forma pedagógica en la teología cristiana de la Edad Media en relación al comportamiento ideal de un buen rey cristiano. Es interesante la opción de ilustrar un ídolo siendo venerado, ya que esta escena presenta una práctica siendo representada visualmente dentro de otra representación.

El rey Salomón (972-933 a.C.) así como el rey David -el autor de los salmos-, fue el modelo de rey cristiano por excelencia en la Edad Media, incluso más que su padre. En la sociedad cristiana medieval, Salomón era considerado un ejemplo de gloria, sabiduría y magnificencia. Según Louis Réau, al rey Salomón se le atribuyen tres textos bíblicos: el Cantar de los Cantares, los Proverbios y el Eclesiastés (Louis, 2007, p. 335).

La narración bíblica del libro de los Reyes, que será resumida a continuación, buscaba mostrar y enfatizar que los idólatras eran los otros, es decir, todos aquellos que no podrían negar el culto a los dioses y que continuaban adorando imágenes de diferentes deidades. Según el libro de los Reyes (I Re 11, 5), Salomón, durante su vejez, estuvo rodeado de numerosas esposas y concubinas extranjeras que lo persuadieron para que hiciera sacrificios a diversas deidades. Bajo la influencia de estas mujeres, comenzó a construir altares y ofrecer sacrificios a dioses paganos como Astarté, la diosa de los sidonios, y Milcom, dios de los amonitas, a pesar de que las leyes de Moisés condenaban la idolatría. Por eso, según la narración bíblica, la idolatría volvió a infiltrarse en el reino de Jerusalén y el mismo soberano se vio afectado. Debido a esta transgresión, Dios condenó el reino de Salomón a ser dividido en dos después de su muerte.

En resumen, este pasaje bíblico informa que la idolatría y el aislamiento de las reglas de Moisés fue capaz de dividir y debilitar un poderoso reinado, lo que debería servir de alerta máximo para los lectores del *Ars Moriendi*, pues, así como el rey Salomón, los cristianos del siglo XV también podrían cometer el mismo error. Además, es necesario destacar el énfasis en las prácticas extranjeras entendidas como pecaminosas. En el texto bíblico citado - así como en muchos otros pasajes -, las mujeres fueron los agentes utilizados por los demonios para confundir al buen rey.

La difusión del tema iconográfico de la idolatría de Salomón se generalizó a partir de finales del siglo XV, principalmente en el norte de Europa (Capo, 2003, p. 246). Era necesario demostrar que incluso el gran rey Salomón tenía debilidades y que, a pesar de su gran inteligencia, terminó contradiciendo las enseñanzas divinas en su vejez. Principalmente, cuando los "buenos cristianos" estaban en compañía de los paganos, es decir, el texto bíblico ya dejaba claro que los idólatras eran siempre los otros. Esta misma lógica se repite en el Arte del Bien Morir, como se explica en el discurso del Diablo: "[…] o adore a los ídolos, assí como fazen los reyes infieles e grandes ombres con grandes campañas de paganos […]" (Anónimo, 1480, f. 4r). Así, al final de la vida, el hombre era más susceptible a las tentaciones y acababa desobedeciendo los preceptos de la Iglesia, lo que podría costarle la condenación de su alma u otras graves consecuencias como las que le sucedieron a Salomón.

En la Edad Media, el tema iconográfico de Salomón adorando los ídolos era simplificado: por lo general, sólo se representaba al rey y a una mujer que podía usar un turbante ante un ídolo (Figuras 13 a 16) (Louis, 2007, p. 346). Pero, desde finales del siglo XVI, el más habitual era representar a Salomón en su corte mientras adoraba a un ídolo sobre una

columna y estaba rodeado por un harén. Solía estar arrodillado y podía ofrecer un incienso y honra y homenaje al dios pagano.

Figura 13. Maestro de Hausbuch. La idolatría del rey Salomón. 1480. Grabado 145 mm. Museo Británico, Londres

Figura 14. Maestro MZ. La idolatría del rey Salomón. 1501. Grabado. 181 x 155 mm. Museo Británico, Londres

Figura 15. Lucas van Leyden. La idolatría del rey Salomón. 1514. Grabado. 168 x 27 mm. Museo Británico, Londres

Figura 16. Hans Thoman. La idolatría del rey Salomón. 1525-1530. Tallado en madera. 37 x 35,5 cm. Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg

Aunque no es posible estar seguro de la identidad del ídolo representado en el grabado del Arte del Bien Morir, es probable que se trate de una representación de uno de los dos dioses que se mencionan en el Libro de los Reyes y que hacen referencia al episodio de idolatría practicado por el rey Salomón: el dios Malcom o Moloc y la diosa Astarté. Algunos atributos del ídolo se repiten en los grabados de las distintas ediciones del *Ars Moriendi*. Veamos tres ejemplos: en los grabados, el ídolo está coronado, semidesnudo, sosteniendo una lanza y de pie sobre una delgada columna (Figuras 17 a 19). Sin embargo, sólo en el grabado de Zaragoza (Figura 18) el ídolo tiene barba, mientras que en los otros dos grabados este ídolo tiene rasgos más femeninos y senos pequeños.

Figura 17. Ídolo pagano (detalle). *Ars Moriendi*, 1450. Impreso en Colónia. Biblioteca Británica, Londres

Figura 18. Ídolo pagano (detalle). *Arte de Bien Morir*, 1480. Impreso en Zaragoza. Monasterio de San Lorenzo Escorial, España

Figura 19. Ídolo pagano (detalle). *L'art de bien mourir,* 1496. Biblioteca Nacional de Francia, Paris

Aunque no es posible estar seguro de la identidad del ídolo representado en el grabado del Arte del Bien Morir, es probable que se trate de una representación de uno de los dos dioses que se mencionan en el Libro de los Reyes y que hacen referencia al episodio de idolatría practicado por el rey Salomón: el dios Malcom o Moloc y la diosa Astarté. Algunos atributos del ídolo se repiten en los grabados de las distintas ediciones del *Ars Moriendi*. Veamos tres ejemplos: en los grabados, el ídolo está coronado, semidesnudo, sosteniendo una lanza y de pie sobre una delgada columna (Figuras 17 a 19). Sin embargo, sólo en el grabado de Zaragoza (Figura 18) el ídolo tiene barba, mientras que en los otros dos grabados este ídolo tiene rasgos más femeninos y senos pequeños.

De esta forma, es probable que en la imagen creada por el Maestro E.S. (Figura 17) -la primera conocida- la intención era presentar la diosa Astarté y esta opción fue mantenida por otros grabadores (Figura 19). Pero, en la imagen impresa en Zaragoza, Pablo Hurus no siguió las convenciones y acabó realizando pequeños cambios en la caracterización del personaje –añadió barba y la figura no tenía el pelo largo y suelto– que acabaron afectando a su significado (Figura 18). En este caso, la deidad debe ser identificada como Malcom. De todos modos, la narrativa visual y el mensaje se mantuvieron: una pareja de monarcas adora a un falso dios.

¿Qué se puede extraer de esta primera historia, recordada por el discurso del Diablo y vivificada en el grabado? Esto sirvió como advertencia y enseñanza para el lector/espectador: al igual que el poderoso rey Salomón, el creyente probablemente también cedería a las tentaciones mundanas y olvidaría sus valores religiosos. Por eso, otros textos bíblicos citados en el mismo capítulo del Arte del Bien Morir recuerdan la oferta del Diablo: su idolatría a cambio de todos los reinos del mundo, como sucedió en el relato de la tentación de Jesucristo en el desierto presente en los Evangelios (Mt 4, 1-11; Mc 1, 12 -13; Lc 4, 1-13). De hecho, la condena de la idolatría demuestra cómo la sociedad cristiana medieval percibía al otro y a sí misma a través de la duplicidad y el peligro asociado con los ídolos paganos.

Como señaló Camille, la condena de los ídolos indicaba el impacto de las imágenes en la cultura judeocristiana y la gran importancia otorgada al mundo invisible que tenía tanto –o más poder– que el visible (Camille, 1991, p. 72). De esta manera, según Camille, los ídolos pueden ser entendidos como anti-imágenes y proporcionan la definición definitiva de una cultura en que el visible estaba vinculado al sobrenatural y, en consecuencia, era mucho más poderoso de lo que parece, incluso en la cultura actual saturada de imágenes en la que vivimos (Camille, 1991).

En el próximo tema, analizaremos la representación de los incrédulos en el grabado de la tentación de la fe en el Arte de Bien Morir (Figura 12).

5.1.2. Los incrédulos

Presentamos dos hipótesis para identificar a los hombres que hablaban y que fueron señalados por la criatura demoníaca en el grabado de la tentación de la fe (detalle, Figura 20). A partir del análisis de la anatomía y de la vestimenta, es posible suponer que se trata de judíos, con énfasis al uso del sombrero ligeramente puntiagudo y la nariz prominente[38]. De esta forma, estos personajes simbolizan la religión que no quería "oír" y "creer" que Jesús era el Mesías. Es posible hacer esta suposición no solo por la vestimenta, sino por el contenido del texto que canalizan algunas incertidumbres sobre la ortodoxia cristiana.

Figura 20. Incrédulos. Detalle. F. 3v. *Arte de Bien Morir*, 1480. Impreso en Zaragoza por Pablo Hurus. Monasterio de San Lorenzo Escorial, España

El personaje de la derecha, desde el punto de vista del observador, no presentaba ninguna novedad en la imagen de Zaragoza (Figura 20). Sin embargo, en los grabados de las ediciones latinas del *Ars Moriendi*, este personaje portaba un bolso[39], atributo que lo identificaría como un

38 Para un estudio en profundidad de la iconografía judía en la Edad Media, véase especialmente Lipton (2014) y Shachar (1974).

39 La asociación del monedero con el dinero y el comerciante en la Edad Media se recuerda en el título del libro de Le Goff (2004).

comerciante o usurero (Figuras 21 y 22). Además del pecado del deicidio -el asesinato de Dios-, el segundo delito por el que los judíos fueron más acusados en la Baja Edad Media fue la usura. No por casualidad, este es el último pecado elegido por el Diablo para convertir al enfermo a pecar y a ser condenado eternamente, lo que demuestra la gravedad de este pecado para la época.

A pesar de no mencionar directamente a los judíos en el texto, el grabador ha tenido la libertad de caracterizar a los dos personajes como uno de los "enemigos" más conocidos de la fe cristiana, como ya era una práctica arraigada en la Edad Media. De este modo, no podemos esperar una relación de subordinación de la imagen en relación con el texto, sino una cierta autonomía de la primera en relación al segundo, ya que ambos son formas de expresión complementarias y no idénticas. La opción de caracterizar al incrédulo por el estereotipo atribuido al pueblo judío fue una solución que buscaba facilitar la presentación de quiénes serían las figuras contrastantes con la enseñanza cristiana.

Junto al musulmán, el judío constituía el "otro" religioso por excelencia en la cristiandad medieval. En general, el pueblo judío era visto como un deicida, por lo tanto, durante diferentes épocas permanecieron segregados

Figura 21. Incrédulos (detalle). *Ars Moriendi*, 1450. Impreso en Colonia. Biblioteca Británica, Londres

Figura 22. Incrédulos (detalle). *Ars Moriendi*, 1470. Cota 4-5-10 (3). Impreso en Augsburgo. Biblioteca Colombina de Sevilla

de la sociedad y de la comunidad política. En los reinos hispanos, el antijudaísmo ya aparecía en los Concilios de la España visigoda (antes de 711) y este volvió a ser un tema importante durante el reinado de los Reyes Católicos, especialmente tras la instalación del Tribunal del Santo Oficio (1480) y el fin de la tolerancia religiosa tras el fin del dominio árabe sobre Granada en 1492.

El antijudaísmo medieval también estuvo muy asociado a una cuestión económica que se reforzó en tiempos de crisis. Debido a las actividades comerciales de préstamo y arrendamiento, se creó una imagen mental que asociaba a los judíos con los usureros que se enriquecían a expensas de los cristianos más pobres. En las ciudades, el teatro religioso fue uno de los grandes medios de la catequesis antijudía, especialmente en los siglos XIV y XV: los misterios se convirtieron en oportunidades para detestar y burlarse de los judíos.

En las escenas teatrales se destacaba la ceguera, la maldad y la cobardía. Los judíos solían ser representados como los agentes de Satanás: "más crueles que los lobos", "más desgarrados que un escorpión", "más orgullosos que un viejo león", "más rabiosos que un perro rabioso", "malvados e impíos", "libertinos", entre otras acusaciones (Delumeau, 2009, p. 284). Y por eso, muchos de ellos sufrían ataques después de la puesta en escena de las obras. En la ciudad de Frankfurt, en 1462, hubo que proteger casas israelitas durante la presentación de un misterio (Delumeau, 2009). El teatro profano también realizó propaganda antijudía desde el siglo XV: comedias que ridiculizaban al usurero israelita.

Las imágenes materiales también ayudaron a crear y reforzar el estereotipo: algunos rasgos físicos y de comportamiento se volvieron característicos de los judíos, como una nariz grande y una barba larga, una sonrisa cínica, una mirada sospechosa y malévola, un rostro hostil y generalmente se les representaba vistiendo sombreros puntiagudos (Montenegro, 2008, p. 299).

La caracterización de estos personajes se aplica tanto a las imágenes latinas del *Ars Moriendi* (Figuras 21 y 22) como a la impresa por Pablo Hurus (Figura 21). A continuación, se muestran algunos ejemplos de imágenes estereotipadas de judíos en la Edad Media (Figuras 23 a 26), destacando la miniatura que presenta los judíos siendo quemados y torturados en el Infierno (Figura 24) y la que presenta a los judíos adorando un becerro de oro sobre el altar (figura 26).

La segunda hipótesis de identificación de los dos personajes presentes en el primer grabado del Arte de Bien Morir (Figuras 12 y 20) es que la incredulidad fue representada visualmente por dos herejes o blasfemos

Figura 23. Trovador judío. Códice Manesse 1310-40. 355 x 250 mm. Universitätsbibliothek, Heidelberg

Figura 24. Judíos siendo quemados – e identificados –en el caldero infernal. Detalle de la iluminación del Juicio Final,1180. Biblioteca Nacional de París

Figura 25. Destrucción de la ciudad de Sodoma mientras Lot, ataviado con el sombrero cónico de los judíos, se lleva a sus hijas. Su mujer, llena de curiosidad, mira hacia atrás y se transforma en una estatua de sal. F. 9v. Salterio de San Luis, 1260. Ms. lat. 10525. 210 x 145 mm. Biblioteca Nacional de París

Figura 26. Maestro Honoré. Moisés recibiendo los Diez Mandamientos (arriba) y algunos judíos adorando al becerro de oro (abajo). La Somme le Roy f. 5v. París. Ms. 54180. 185 x 120 mm. Biblioteca Británica, Londres

que no estaban de acuerdo con la doctrina de la Iglesia. Para reforzar esta hipótesis, recuerdo una vez más el período en el que se elaboró el texto del *Ars Moriendi*: el Concilio de Constanza que tuvo lugar entre 1414 y 1418 y que buscó restablecer la unidad de la Iglesia romana. De esta forma, las dudas canalizadas por estos personajes permitieron expresar interrogantes sobre la doctrina y las dudas que estaban asociadas a las artes del mal. De hecho, se creía que en oposición a la unidad de Dios y de la Iglesia estaban el Diablo y los herejes, como los husitas, que buscaban cuestionar, dividir y desordenar: sembraban dudas embarazosas y de difícil respuesta.

Después de presentar nuestro análisis, es posible discrepar de la atribución que hace Allen Verhey en un estudio relativamente reciente. Para el autor, las tres figuras que conversaban en la xilografía latina de 1450 son médicos que discutieron el estado de salud del moribundo y su medicación (Figura 22). En las palabras del autor: "At the bedside stand three doctors, evidently discussing the case, but this is hardly a medicalized death. We need not be privy to their conversation to know that the man is dying. The medical prognosis seems clear enough [...]" (Verhey, 2011, p. 111).

Sin embargo, en ningún momento hay indicios, ni en el texto ni en la imagen, de que estos personajes sean médicos discutiendo el estado de salud del paciente. Por el contrario, estos hombres formaban parte de una de las visiones creadas por los demonios con la intención de desestabilizar al moribundo. Además, la figura del médico no solía ser común en el lecho de muerte, ya que el cura sería el primer a ser llamado en caso de una enfermedad grave. También debemos recordar que la "medicalización de la muerte" ocurrió, sólo, en el siglo XIX con el avance de la ciencia y de la medicina frente a las creencias cristianas en la sociedad (Ariès, 1983). En este sentido, propongo la identificación de las figuras como incrédulos que podrían simbolizar tanto a los judíos como a los herejes de la época.

A seguir, iremos analizar más un subtema representado visualmente en el grabado de la tentación de la fe en el Arte de Bien Morir: el suicidio y la autoflagelación.

5.1.3. La violencia contra uno mismo: la autoflagelación y el suicidio

Tanto el hombre que se lastimaba con un flagelo como el otro que intentaba cortarse el cuello hacían desviaciones dentro de la sociedad cristiana, ya que la violencia sólo era tolerada hasta cierto punto por la Iglesia (Figuras 28 y 29). Aunque algunas órdenes monásticas fomentaban la autoflagelación, en el caso concreto del Arte del Bien Morir, este acto fue realizado por un motivo equivocado, ya que sería la falta de fe lo que llevaría al cristiano

a castigarse a sí mismo. Esta también podría ser la primera etapa de la auto violencia que podría conducir al suicidio. Por lo tanto, cuando se alcanzó este límite, este acto se convirtió en una expresión de incredulidad. Según Claude Gauvard, eran los excesos de la violencia que eran condenados por la Iglesia, no la violencia en sí (Gauvard, 2002, p. 607). Esta afirmación también parece ser verdadera en el caso del Arte de Bien Morir.

Según la narración, fue la falta de fe que generó el deseo de hacerse daño y acabar con la propia vida en un momento de incertidumbre. Así, este sería un acto reprobable, ya que un buen cristiano debería resistir a las tribulaciones y a las tentaciones como recuerda el pasaje bíblico citado en el capítulo primero del Arte del Bien Morir: cada uno recibe sólo lo que puede soportar (Cor 10, 13). De esta manera, los hombres y mujeres que cometieron actos violentos sean contra ellos mismos o contra Dios, no respetaron los dos mandamientos considerados primordiales en el evangelio de Marcos (Mc 12, 29-31).

Después de exponer las consideraciones anteriores, vuelvo a disentir de la hipótesis planteada por el estudio de Allen Verhey. El autor presenta algunas posibles atribuciones a la figura femenina semidesnuda representada en la xilografía latina ejecutada en c. 1450 (Figura 28) que contiene

Figura 27. Un autoflagelante y un suicida. Detalle. *Ars Moriendi*, 1450. En latín. Libro xilográfico impreso en Colonia. Biblioteca Británica, Londres.

Figura 28. Un autoflagelante y un suicida. Detalle. f. 3v. *Arte de Bien Morir,* 1480. Monasterio de San Lorenzo Escorial.

la filacteria en latín *"Interficias te ipsum"*. Este intrigante personaje ostentaba un flagelo, uno de los atributos utilizados por el Cristo Sufriente, como veremos más adelante en el grabado de la buena inspiración contra la impaciencia.

Según Verhey, había algunas posibles explicaciones para esto: la primera se debe al hecho de que la mujer era una santa, sólo porque portaba dos atributos comunes a la iconografía de santos y mártires. Así, el autor interpretó la figura del auto flagelante y del suicida como ejemplos de los dos caminos elegidos por el moribundo: mantenerse firme en la fe, como Cristo y los santos, o entregarse a los demonios:

> She carries a scourge and palms, the very equipment of Christ [...]. Palms, moreover, were frequently used in iconography depictions of martyrs and saints. And the figure scourge suggests participation in the suffering of Christ. In that case, and in stark contrast to the figure of the suicide that she stands beside, she is a saint. Perhaps, these two figures stand in the foreground as representative of the choice Moriens confronts, the two ways open to him, standing firm in the faith in the face of death or surrendering to the demons (Verhey, 2011, p. 111).

La segunda explicación de Verhey sostiene que la figura que se autoflagela no sólo sería un contraste con el hombre que pretendía quitarse la vida, sino que sería una alegoría de la superstición que, a su vez, aludiría al movimiento de flagelación de la Baja Edad Media:

> But what if she stands not as a contrast but as a companion to the figure that accompanies her? That was my first impression, and it is hard to dismiss. If she is to be regarded as a companion, then her scourge may suggest the flagellant movement, regarded as a superstitious heresy. Indeed, Crafte does warn that if the devil cannot cause Moriens to lose faith, he works: "to dysceyue him with some manner of superstitions and false errors and heresies". Perhaps, then, this female figure represents such superstition (Verhey, 2011).

Estas hipótesis se muestran insostenibles analizando tanto el texto como la imagen, ya que es muy poco probable que la figura que intenta hacerse daño sea un santo y no tenga aureola. Como veremos en los próximos temas, los santos fueron representados con sus instrumentos de martirio. Sin embargo, portar una palma y un flagelo no son atributos definitivos para caracterizar la iconografía de un santo. Además, en este

grabado, las figuras que representan los valores positivos están en la parte superior de la imagen y que estaban siendo ocultados por la criatura demoníaca -como se discutirá en el próximo tema- y no mostrados por ella en la parte inferior. Además, es arriesgado afirmar que la figura auto flagelante es una alegoría[40], ya que, como hemos argumentado hasta ahora, la narración visual y textual del *Ars Moriendi* y su traducción al castellano no tiene carácter alegórico.

Por tanto, al contrario de Verhey, defendemos que la figura auto flagelante asociada al suicidio tiene un carácter negativo en el grabado de la primera tentación (Figuras 28 y 29) y, como ya se ha dicho, funcionó como ejemplo visual de la falta de fe que puede llevar al hombre a quitarse la vida. De este modo, la figura que ha herido su propio cuerpo no era una alegoría de la superstición, más sí un flagelante que pretendía lograr una Iglesia purificada.

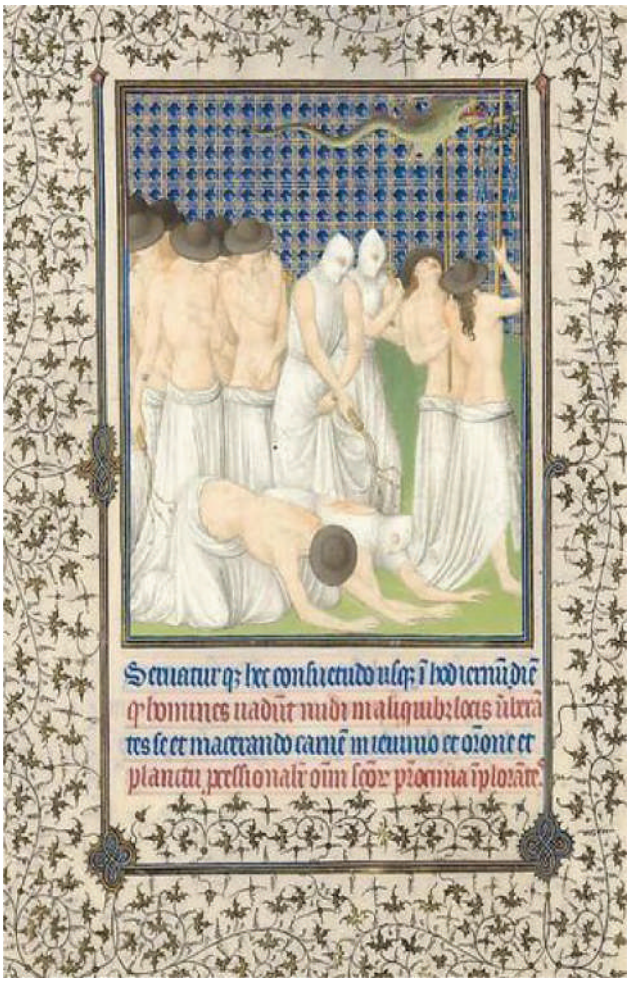
Para comprender mejor el significado de esta figura, es necesario recordar los efectos de la peste bubónica sobre la religiosidad cristiana: en 1260 aparecieron los flagelantes en la ciudad de Perugia (Topfer, 2006, p. 361). Formaron un movimiento religioso y místico que buscaba reaccionar, sobre todo, a la peste bubónica a través de la penitencia pública y las súplicas de la misericordia divina (Figuras 30 a 32). Este frenesí religioso ocurría en un contexto social de grandes dificultades causadas no solo por la peste bubónica, sino también por la sequía y las hambrunas. Los flagelantes creían que solamente la penitencia en forma de violencia física era capaz de purgar los pecados de la ciudad.

Así, los movimientos de flagelantes en el siglo XV eran formados por grupos de personas descalzas y semidesnudas que caminaban en procesión en cuanto se autoflagelaban. Estos grupos de carácter místico eran formados por personas de orígenes sociales distintos y que defendían la punición física como cura para la enfermedad del mundo y del alma. Fueron duramente criticados por parte del Papado romano y llegaron a ser considerados como enemigos de la Iglesia y como herejes en algunos reinos europeos.

---

40 La alegoría es entendida como un medio de representación que asume una forma figurativa de pensamientos o sentimientos abstractos, es decir, opera en la relación entre significados literales y figurativos. En relación con las imágenes, puede entenderse, en cierto modo, como una metáfora visual. Es, por tanto, una forma de expresar un concepto o una idea a través de una o varias imágenes que, en la cultura cristiana, pasaba necesariamente por una exégesis religiosa. A pesar de estar cerca del símbolo que presenta la relación entre el significado y el significante de manera más clara y aparente, la alegoría se estableció de manera más arbitraria. Véase Pastoureau (2006, pp. 495-510) y Pastoureau (2013, pp. 11-26).

Figura 29. Hermanos Limbourg. Procesión de los Flagelantes. f. 74v. *Las Bellas Horas de Jean de Berry*. París, 1405-1409. Tinta, témpera y oro sobre pergamino; 9 3/8 x 6 5/8 pulg. (23,8 x 16,8 cm). The Cloisters Collection. Museo Metropolitano de Arte, Nueva York



Con las flagelaciones se buscaba neutralizar el temor al inminente castigo divino que acarrearía el fin del mundo, ya que se entendía que la constante y abrumadora manifestación de la enfermedad era provocada por la ira celestial que estaba descontenta con los pecadores. A través del castigo físico durante las procesiones que duraban 33 días -la edad de

Figura 30. Procesión de flagelantes. Miniatura de la *Crónica de Aegidius Li Muisis*, 1349. Biblioteca de Bruselas

Figura 31. Wolgemuth, Michel. Flagelantes. f. 215. *Liber Chronicarum cum figuris et* (...) 1493. Grabado. Nuremberg. Biblioteca BIU Santé, Universidad de Paris

Figura 32. La Virgen, Cristo y Dios Padre. Detalle. *Ars Moriendi*, 1450. Libro xilográfico impreso en Colonia. Biblioteca Británica, Londres

Cristo- se creía que era posible expiar los pecados para ser aceptado en el reino de los cielos. La práctica de la autoflagelación ya era familiar en la cultura cristiana por la costumbre ascética de algunas órdenes (como los cluniacenses). Sin embargo, en el siglo XIII, esta práctica fue incorporada por los laicos desde el momento en que el cuerpo ya no se entendía sólo como un instrumento del pecado, sino también como un medio radical para purificar sus culpas y alcanzar la salvación. De esta manera, se establecía una tensión entre el cuerpo pecador y el cuerpo penitente (Le Goff y Truong, 2010, p. 105).

Los primeros flagelantes fueron dirigidos por el fraile Raniero Fasani de Perugia, quien creó la hermandad *Disciplinati di Gesù Cristo*. Tras el estallido de la Peste en 1348, el número de seguidores del movimiento creció considerablemente, especialmente en las regiones germánicas, en los Países Bajos y en Flandes. Los flagelantes portaban cruces y estandartes además de instrumentos cortantes como cuerdas, cinturones y látigos que utilizaban para su propio martirio. Entonaban himnos y cánticos de la Pasión de Cristo, entraban en las iglesias y se postraban ante los altares mientras la sangre les corría por el cuerpo. Llevaban sombreros y a menudo caminaban con el rostro cubierto y con sus torsos desnudos, además de estar generalmente descalzos. Según Jean Delumeau, este movimiento terminó radicalizándose por la creencia en el milenarismo sanguinario y violento además del cuestionamiento de la jerarquía de la Iglesia (Delumeau, 2009, p. 157).

Por cuestionar la jerarquía de la Iglesia, la necesidad de los ritos defendidos por la ortodoxia para alcanzar la salvación y los turbulentos episodios ocurridos en el sur de Francia, a pedido de la Universidad de París, el Papa Clemente IV condenó el movimiento como herético, el 20 de octubre de 1349, y prohibió sus procesiones. Se enviaron cartas para comunicar la decisión papal a todos los obispos de Francia, Alemania, Polonia, Suecia e Inglaterra. Así, el alcance del grupo y el número de sus adherentes disminuyó considerablemente. Sin embargo, movimientos penitentes similares resurgieron en los siglos XIV y XV, época de creación, popularización y traducción del texto del *Ars Moriendi*.

Por cuestionar la jerarquía de la Iglesia, la necesidad de los ritos defendidos por la ortodoxia para alcanzar la salvación y los turbulentos episodios ocurridos en el sur de Francia, a pedido de la Universidad de París, el Papa Clemente IV condenó el movimiento como herético, el 20 de octubre de 1349, y prohibió sus procesiones. Se enviaron cartas para comunicar la decisión papal a todos los obispos de Francia, Alemania, Polonia, Suecia e Inglaterra. Así, el alcance del grupo y el número de sus adherentes disminuyó considerablemente. Sin embargo, movimientos penitentes similares

resurgieron en los siglos XIV y XV, época de creación, popularización y traducción del texto del *Ars Moriendi*.

De la explicación dada hasta aquí, es bastante probable afirmar que la figura que se lastimó su propio cuerpo en el grabado del Arte del Bien Morir aludiría al movimiento flagelante, como señaló Verhey, sin embargo, esto no sería una alegoría como defiende el autor. Sería también la primera representación visual implícita –pero no la única como veremos en temas posteriores– a las pandemias de la peste que alcanzaron y diezmaron a una cuarta parte de la población europea en sólo cuatro años y, en consecuencia, causaron grandes repercusiones en todos sectores de la sociedad, sea en el cotidiano, en la economía, en la política, en la fe y en el imaginario.

La segunda violencia cometida contra uno mismo y que fue representada en el Arte del Bien Morir fue el suicidio (Figura 29). Este acto fue el contra modelo de una buena muerte por excelencia en la Edad Media, ya que el suicidio era clasificado como un ejemplo de incredulidad y de desprecio por el amor de Dios, además de ser contra el quinto mandamiento: "No matarás".

Sobre la interpretación teológica del suicidio, Agustín de Hipona dijo: "[...] comprendemos el precepto: 'No matarás'; ni a otro hombre ni a ti. Porque el que se mata a sí mismo no deja de matar a un hombre" (San Agustín, 2015, p. 45). De hecho, el suicidio fue uno de los principales ejemplos de mala muerte en la Edad Media y que, según la interpretación cristiana, estaba destinado a los malvados y a los pecadores que eran castigados con un final cruel y violento. Al quitarse la vida, el hombre quedaba excluido de la posibilidad de un funeral y de una sepultura cristiana, lo que ya definiría el destino del alma en el más allá: arder eternamente en el fuego infernal.

En la Edad Media, el suicida era visto más como un asesino que como una víctima de una enfermedad (Martínez, 1996, p. 44). El hombre que se quitó la vida, don divino, fue interpretado como alguien que cometió un acto de desesperación y violencia, un horrible pecado contra la naturaleza humana. Por eso, muchas veces, la explicación de la Iglesia era que los demonios estarían detrás de los suicidios como podemos observar en el pasaje destacado del capítulo uno del Arte del Bien Morir: uno de los demonios instó al moribundo a poner un fin inmediato a su sufrimiento y a no preocuparse por lo que sucedería después de su muerte porque, según el tentador, el Infierno no existiría y no habría problema al quitarse la vida.

A continuación, analizaremos el último subtema representado visualmente en el grabado de la tentación de la fe en el Arte de Bien Morir.

5.1.4. Cristo y los intercesores en el momento de la muerte

El demonio que sobrevolaba la habitación del moribundo en el grabado del Arte de Bien Morir intentaba ocultar con un paño la presencia visible de la Virgen, del Cristo, del San Juan Evangelista y de otra santa no identificable detrás de la cama (Figura 32). Por la composición de la escena, es posible suponer que esta santa es María Magdalena, quien acompañó a la Virgen y San Juan durante la crucifixión y el depósito del cuerpo de Cristo.

Es importante destacar que existen algunas variaciones de representación entre los personajes en los grabados impresos en Colonia, Zaragoza, París y Sevilla (Figuras 32 a 35). Por ejemplo: de todas las fuentes analizadas, solamente el grabado impreso por Pablo Hurus presenta una cuarta persona.

A diferencia del Arte del Bien Morir, los grabados impresos en Colonia, Augsburgo y París presentaban únicamente tres personajes celestiales (Figuras 32 a 35). Al diferenciar los halos, sabemos que el personaje mayor y barbudo es Dios Padre que sostiene un libro (Figuras 32, 34 y 35). Pero, en el grabado impreso por Pablo Hurus (figura 32) no fue representada la primera persona de la Santísima Trinidad, sino Juan el evangelista en su lugar además de la incorporación del cuarto personaje: Santa María Magdalena.

La otra figura de la Santísima Trinidad representada fue Jesucristo quien, junto a la Virgen María, fueron los dos personajes que permanecieron presentes en diferentes imágenes analizadas del códice impreso en Zaragoza.

Figura 33. La Virgen, una santa, Cristo y San Juan Evangelista. Detalle. La tentación de la fe. F. 3v. Arte de Bien Morir, 1480. Impreso en Zaragoza Monasterio de San Lorenzo Escorial

Figura 34. La Virgen, Cristo y Dios Padre. Detalle. *L'art de bien mourir*, 1497. Impreso en París. RES-D-852. Biblioteca Nacional da Francia

Figura 35. La Virgen, Cristo y San Juan. Detalle. *Ars Moriendi*, 1470. Cota 4-5-10(3). Impreso en Augsburgo. Biblioteca Colombina de Sevilla

En todos los casos, Jesús está en el centro del trío o cuarteto. La Virgen María no quita los ojos de su hijo. Su gesto de oración y su apariencia de súplica ante Cristo parecían sugerir su papel como la mayor intercesora y abogada de los cristianos, como se recuerda tanto en la oración del Ave María -la oración mariana más famosa de Occidente desde al menos el siglo XII- como en el texto del Arte de Bien Morir.

La devoción a la Virgen en el mundo occidental a partir del siglo XII y la popularización de su culto se dieron en gran parte gracias a los benedictinos, en particular a san Bernardo de Claraval, así como al papel catequético de las órdenes mendicantes. Como nos recuerda Jean-Claude Schmitt, la humanización y historización de Cristo, en este período, siguió el deseo de conocer mejor a su familia, especialmente a su madre, quien se convirtió en la santa con mayor número de iglesias, cofradías, imágenes, registros, procesiones, misas, oraciones y exvotos dedicados en su honor, ya sea en forma de súplica o de agradecimiento (Schmitt, 2007, p. 88).

Es necesario señalar que las tres figuras bíblicas más importantes que acompañaron el Calvario de Cristo, tal como se describe en los Evangelios, también estuvieron junto al moribundo durante su primera tentación. En este sentido, la Virgen, San Juan y Santa María Magdalena -que flanqueaban a Jesús en el grabado de Zaragoza- fueron recursos utilizados por el grabador para ayudar a los fieles a recordar la muerte ejemplar del Salvador. Así como Cristo tuvo algunas figuras de apoyo durante

su Pasión, el moribundo debería buscar la protección de ayudantes tan especiales como los santos.

El gesto del demonio alado en el grabado de la Tentación de la Fe es bastante significativo, pues sugiere una acción, un movimiento (Figura 12). Esta actuación del demonio que pretendía ocultar las figuras celestes con un paño sirvió tanto al grabador para crear la sensación de teatralidad de la imagen como para ayudar a captar la atención del observador, recordando, incluso, el recurso de utilizar cortinas en los autos medievales para marcar la diferenciación y paso de una escena a otra.

Para entender la relación entre el teatro religioso, los sermones y las imágenes en el siglo XV, es necesario recordar el estudio que realizó Baxandall (1980, pp. 71-78). El autor nos recuerda que el pintor del *Quattrocento* producía para un público que asistía al teatro religioso y que también podía ser instruido, muchas veces, por los sermones de los frailes mendicantes. De esta forma, tanto los artistas como los predicadores utilizaron, muchas veces, los mismos temas para crear sus obras y así, ellos ayudaban a formar la "mirada de la época".

La posición de los personajes bíblicos en el grabado de la tentación de la fe (Figura 12) sugería que ellos no deberían intervenir directamente en la escena, sino sólo estar presentes al lado del cristiano, incluso, en los momentos más difíciles. Esta es una observación importante, pues la posición de los personajes en el grabado demuestra su poder de acción o de observación. Además, es una forma de demostrar visualmente el protagonismo y el libre albedrío del cristiano delante del mal.

No por casualidad, la cabeza de Cristo está en la misma dirección que el cuerpo del demonio, destacando así el contraste existente entre Dios/Diablo y la superioridad del primero sobre el segundo, que incluso se expresaba en la composición de la escena, ya que Jesús estaba por encima del agente demoníaco. La presencia de otras figuras celestiales detrás del cabecero reforzaba el poder divino y su eficacia frente al mal. También sirvieron para mostrar que hay esperanza para el cristiano y que la única salida en un tiempo de tribulación es mantener la fe y la confianza, pues Dios estaría siempre presente y observando.

En síntesis, es posible concluir que el mensaje principal del primer capítulo del Arte del Bien Morir era enseñar a los cristianos que la incredulidad era un acto consciente y por lo tanto sujeto a condenación. La falta de fe demostrada a través de las prácticas de la idolatría, de la autodestrucción y de la herejía son pecados mortales. Estas malas actitudes fueron clasificadas como provenientes de la tentación diabólica que buscaba crear una enemistad entre los hombres y el Señor.

5.2. Grabado 2. La buena inspiración por la fe

Después de haber puesto a prueba la fe del moribundo en el primer capítulo del Arte del Bien Morir, el hombre recibió la visita del ángel bueno que trató de animarlo y aconsejarlo. En contraste con las fuerzas diabólicas, eran los ángeles quienes realmente tenían un papel activo en ayudar a la fe del cristiano y que serían los responsables de mantenerlo en el camino de la salvación. También es importante destacar que los ángeles buenos recordaron constantemente el modelo de virtudes que representaban los santos, señalándolos como un refuerzo moral necesario para buscar una buena muerte.

Es importante señalar que, según la doctrina cristiana, la vida en la tierra está poblada tanto por personas como por ángeles, sus fieles compañeros, y también por los demonios que acechan a los hombres. Los angiólogos, como San Tomás de Aquino, defendían que las criaturas angélicas circulaban por el Cielo y por la Tierra como afirmaba el sueño de Jacob (Gn 28, 10-12).

Por tanto, los cristianos se creían insertos en una red de dependencias entre el aquí y "el Más Allá" (Le Goff, 2005, p. 157; Baschet, 2006).

Con cada tentación, el ángel bueno decía lo que había que hacer para mantenerse en el camino de la fe. Por ejemplo: invocar el nombre de la Trinidad, rezar el Padrenuestro, el Credo de Nicea, invocar la intercesión de la Virgen María y de los santos, además de hacer la señal de la cruz, entre otras actitudes. La oración era un arma poderosa contra los demonios, ya que ellos no podrían atacar a una persona que estaba orando. Entonces el buen ángel aconsejó al moribundo:

> O hermano, non creas a las temptaciones pestíferas e malvadas e falsos consejos del diablo; mas guárdate d'él, porque él es mentiroso e malicioso, ca por mentiras e falsías él engañó a Adán e Eva, nuestros pais. E non dudes en cosa alguma de la fe, mas sey firme en ella, por quanto auque por sentido corporal o con el entendimento non la puedas compreender, ni por eso dexa de ser ella

> verdadeira [...]. Considera también la fe que uvieron los padres antigos, assí como Abraham, Ysac et Jacob, e algunos gentiles, como Job e Raab e otros semejantes. E assí mesmo piensa la fe de los apóstolos, mártires, confessores e vírgines [...] Por ende, la fe es de Dios bendicha, por que deves como varón resistir al diablo e firmemente creer todos los mandamentos de la Iglesia; ca la Santa Madre Iglesia non puede errar, como sea regida de Spíritu Santo (Anónimo, 1480, f. 5v).

En el segundo grabado del Arte del Bien Morir (figura 36) tenemos el reverso de la primera tentación (Figura 12): el ángel bueno reavivó la fe del moribundo. Ahora, la presencia angelical hizo eco de la presencia de los demonios, presentes en la primera imagen, destacando así el contraste entre los agentes del mal y del bien. En la iconografía del Arte del Bien Morir merece ser destacado el papel que desempeña el ángel de la guarda, ya que es él quien prepara al moribundo y orienta sus pensamientos y actitudes frente a las tentaciones. Por lo tanto, cada ángel guardián debería ayudar individualmente a una persona, especialmente, cerca del momento de la muerte.

En el capítulo de la buena inspiración por la fe, el discurso del ángel mencionó grandes ejemplos de hombres y de mujeres que fueron firmes y que resistieron valientemente a las pruebas diabólicas. La primera figura mencionada fue la Virgen María. Como recuerda el narrador/autor del Arte de Bien Morir, San Bernardo creía que la fuerza de María provenía de su fe: "Más, bienaventurada fue Nuestra Señora Santa María rescibiendo la fe de Ihesu Cristo, que en rescibir la su carne" (Anónimo, 1480). Así, una vez más, se resaltó el papel central de la Virgen y su presencia en el segundo grabado del Arte de Morir tuvo énfasis (Figura 36). Su gesto y su postura no era precisamente de oración, pero podría significar la aceptación de la petición de intercesión del enfermo. El gesto mariano también parecía hacer eco del gesto de Cristo: ambos tenían las manos en posiciones similares e indicando un acto de bendición.

Figura 36. La buena inspiración por la fe. F. 6v. *Arte de Bien Morir*, 1480. Impreso en Zaragoza por Pablo Hurus. Monasterio de San Lorenzo Escorial

Las otras figuras que fueron recordadas por el ángel en la narración textual fueron los antiguos Patriarcas: Abraham, Isaac y Jacob[41]; Job[42] y Rahab[43]; los apóstoles, especialmente san Juan[44] y san Pedro[45]; los confesores, los mártires y las vírgenes, respetando el orden y la jerarquía en que eran recordados en las misas y en la lectura de las letanías de los Libros de Horas, por ejemplo. Pero, lo más destacado es la mención de Alejandro Magno en el episodio de las Puertas del Caspio[46] entendido y bautizado en el Arte del Bien Morir como manifestación de la fe del gran guerrero.

A pesar de la gran cantidad de personajes que fueron mencionados en el texto, en la imagen el espacio era limitado y el grabador debía optar por representar los más importantes: en la copia impresa por Pablo Hurus tenemos a la Virgen; el Cristo que sostiene un orbe -que tenía encima una pequeña cruz- con la mano izquierda, desde el punto de vista del observador, y hace un gesto de bendición con la otra, recordando así su papel de

---

41 Abraham (Gn 12-25), Isaac (Gn 21-35) y Jacob (Gn 25-50) fueron los tres primeros patriarcas de Israel. En Heb 11, 17-21 se relatan los momentos en que la fe jugó un papel fundamental en sus vidas: Abraham ofreció a su hijo Isaac en sacrificio; Isaac bendijo el futuro de Jacob e Esaú y, finalmente, Jacob bendijo a los hijos de José.

42 Job fue un modelo de justicia y paciencia en la Edad Media, pues según el texto bíblico, el pasó por innumerables calamidades y aun así su fe fue inquebrantable. Debido a esto, Dios duplicó sus posesiones. La iconografía de los juicios de Job era relativamente común en las miniaturas de los Oficios de Muertos presentes en los Libros de Horas realizados en la Baja Edad Media.

43 La historia de la prostituta Rahab se menciona en Josué 2, 1-21. Ella fue la responsable de esconder a algunos israelitas en su casa, ya que estaban siendo perseguidos por el rey de Jericó. Según el texto bíblico, ella sólo tomó esta actitud porque reconoció que el Dios de Israel era el verdadero.

44 Según los Hechos de los Apóstoles, en Éfeso, uno de los sumos sacerdotes intentó matar a San Juan echando veneno de serpiente en su bebida. Sin embargo, este salió intacto.

45 El texto menciona el episodio en el que el santo caminó sobre el agua. Véase Mt 14, 28-33 y Jn 6, 16-21.

46 Esta leyenda de origen judío fue transmitida a través de varios textos, siendo la *Historia Scholastica de Petrus Comestor* el más importante de todos ellos. Se dice que, en la barrera construida en el desfiladero de las Puertas del Caspio, Alejandro encontró una multitud de judíos que vivían allí y entonces decidió cerrar el lugar para evitar el paso de los invasores "bárbaros" del norte. Esta historia fue un tema relativamente común en el género de la literatura de viajes medieval desde el Romance de Alejandro, cuya primera versión es del siglo VI. Véase la nota a la edición realizada por Gago (1999, p. 91).

Salvator Mundi[47]. Al lado, aparece una figura con cuernos y, detrás de ellos, cinco santos no identificables.

5.2.1. Moisés: el guardián de los Diez Mandamientos

La figura con cuernos o con dos rayos de luz en la frente era Moisés, quien a pesar de no ser mencionado en el texto fue representado en diferentes grabados con la temática de la buena inspiración por la fe (Figuras 36 y 40). En la tradición artística medieval, Moisés fue precozmente representado con cuernos a causa de la incomprensión de un pasaje bíblico y de la mala traducción de un término hebreo en el pasaje de Éxodo 34, 29 (Pastoureau, 2006, p. 503; Louis, 2007, pp. 212- 213). Así, los rayos luminosos que irradiaban del rostro de Moisés fueron erróneamente traducidos en la Vulgata como cuernos a pesar del intento de teólogos, como Santo Tomás de Aquino, de cambiar esta traducción/asociación, sin embargo, se mantuvo de moda en las representaciones artísticas (Figuras 37 y 38).

En la producción artística medieval, Moisés prefigura a San Pedro y a Cristo[48]. Se le consideraba como el "Papa hebreo, el San Pedro de la Antigüedad", pues en el Antiguo Testamento se decía que él estaba rodeado de setenta ancianos que lo ayudaban a gobernar al pueblo de Israel, tal como sucedió con el Pontífice Romano (Louis, 2007, p. 212). La iconografía del "Moisés cornudo" estuvo de moda hasta el siglo XVI, cuando este personaje se convertiría en la figura central de la tumba del Papa Julio II que sería realizada por Miguel Ángel (Figura 39), pero el proyecto final no se llevó a cabo.

En el grabado de Zaragoza se omiten Dios Padre y el Espíritu Santo (Figura 38). Es la segunda vez que Pablo Hurus ignora la representación visual de la primera persona de la Santísima Trinidad en comparación con el grabado latino de 1450. En esto grabado, Dios Padre estaba entre Jesús y Moisés (Figura 39). La paloma, que simboliza el Espíritu Santo, estaba encima de la cabecera. Prueba de la importancia de su presencia fue el gesto de Moisés. Este que sostenía las tablas de los diez mandamientos en una mano

---

47 *Salvator Mundi* es uno de los títulos atribuidos a Cristo y que significa: "el Salvador del mundo" Este tema era encontrado especialmente en el norte de Europa –la misma región donde apareció el *Ars Moriendi*-, sobre todo, en imágenes devocionales, en el cual se Le representa sosteniendo a un globo u orbe y haciendo la señal de bendición. Véase Hall (1974, p. 271).

48 Este título fue atribuido a Moisés en los frescos de la Capilla Sixtina en el Vaticano. Véase Louis (2007, p. 211).

Figura 37. Moisés predicando al pueblo hebreo. Biblia francesa de Hamburgo, 1300-1320. Biblioteca Episcopal

Figura 38. Miguel Ángel. Moisés (detalle). Tumba de Júlio II, 1505-1545. Iglesia de San Pedro en Vincoli, Roma

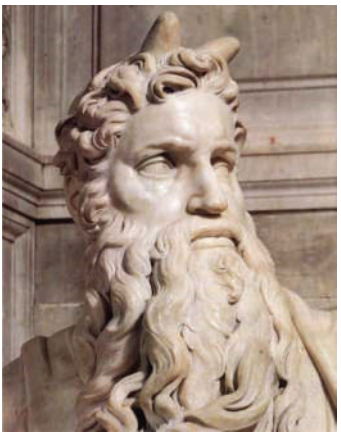


Figura 39. La Virgen, la Santísima Trinidad, Moisés y el grupo de los elegidos. Detalle. *Ars Moriendi*, 1450. En latín. Libro xilográfico impreso en Colonia. Biblioteca Británica, Londres

y señalaba con la otra a la paloma, con el objetivo de que el espectador del libro no la ignorara. Al mismo tiempo, una multitud de halos servían para ilustrar el selecto grupo de elegidos que se mencionan en el texto. Este modelo compositivo fue seguido por la mayoría de los grabadores

Cabe señalar que el segundo capítulo del Arte del Bien Morir mostró las herramientas necesarias para resistir a las tentaciones y para fortalecer la fe de cada individuo. Las imágenes, en sintonía, funcionaron como un

ejemplo visual de la revelación de la mentira dicha por el Diablo antes: aun sin comprender completamente la voluntad divina, cualquier hombre y mujer podría - y debía - seguir la doctrina. Este ejemplo positivo era sumamente necesario para equilibrar la balanza: se le mostraban dos caminos al creyente que, de ahora en adelante, estaría más preparado para enfrentar las nuevas pruebas. Él podría, por ejemplo, rezar en voz alta la oración *Credo in Deum* que era muy eficaz para ahuyentar los demonios y fortalecer la fe.

Luego de terminar el breve *exemplum*, el autor/narrador resaltó nuevamente que las mentiras diabólicas llevaron a Adán y Eva a desobedecer las órdenes divinas al cometer así el pecado original. Como defienden los teólogos, especialmente san Agustín, los primeros seres humanos fueron los responsables de la entrada del pecado y de la muerte en el mundo: la desobediencia fue un grave error que alejó a la humanidad de Dios y corrompió su naturaleza. A causa del Pecado Original, todo hombre, en adelante, tendría tendencia a pecar porque su mancha sería transmitida a todos los seres vivos en el momento de la concepción. De este modo, la relación entre el pecado y la muerte fue fundamental para comprender la obra agustiniana, que, a su vez, era de lectura obligatoria para todo el clero latino.

En el Arte del Bien Morir era necesario mostrar que era necesario aceptar las órdenes divinas, aunque no fuera posible comprenderlas, a diferencia de lo que hicieron los primeros hombres, según la narración del Génesis. Este énfasis en la obediencia iba en contra de las actitudes fomentadas por los demonios -tanto en el Antiguo Testamento como en el Arte de Morir- y las atribuidas a los herejes que, según la Iglesia, buscaban crear confusión y discordia. El propio término *diabolos* significa "el que separa" y, por tanto, se definía como manifestaciones demoníacas cualquier actitud que estuviera en desacuerdo con los valores defendidos por la institución eclesiástica. El capítulo dos del códice finalizaba con la afirmación de que los fieles debían creer en la Iglesia Católica, ya que ésta no podía errar, ya que estaba regida por la autoridad del Espíritu Santo, es decir, no se admitían cuestionamientos a la doctrina ni intentos de división.

5.3. Grabado 3. La tentación por la desesperación

En el capítulo tres, el Diablo, insatisfecho con su primera derrota, no se dio por vencido y volvió a atormentar al moribundo. Esta vez, la tentación escogida fue generar desesperación. Según el autor/narrador, nada ofendía tanto a Dios como la desesperación porque era una agresión a la misericordia divina. Sabiendo esto, el Diablo usó la autoridad bíblica para afrentar al cristiano y desestabilizarlo, ya que previamente él habría probado creer en los mandamientos de la Iglesia. De esta manera, el moribundo fue acusado de haber cometido los siete pecados capitales[49] y de no haber realizado las siete obras de misericordia[50]. Así dijo el diablo:

> ¡O cuitado de ti, cata aqui quantos pecados has cometido! Tantos e tan grandes son que jamás podrás alcançar perdón d'ellos, e bien puedes dizir como dixo Cahín: "Mayor es la mi maldad que meresca perdón". Mira como los mandamentos de Dios traspassaste, ca tú non amaste a Dios sobre todas las cosas, e allende has injuriado a muchos. E bien sabes tú que non puede ser salvo el que non guarda los mandamentos de Dios; porque Dios dixo: "Si quieres entrar en la vida perdurable, guarda los mandamientos". Mas tú has vivido luxuriosamente, seyendo sobervio, avarento, goloso et iroso; has vivido toda tu vida con invidia e pereza. E muchas vezes tú ha soído predicar que un pecado mortal basta para condempnar a un ombre para siempre Inferno. Além disso, as sete obras de misericórdia não cumpriste [...] las quales mayormente demandará el Señor en el Juizio Final, segund que en su Evangelio lo demuestra diziente a aquellos que a las partes sinistras serán: "Id malditos en el fuego

49 Los pecados capitales son: la soberbia, la avaricia, la lujuria, la gula, la ira, la envidia y la pereza.

50 Según el capítulo 13 del *Breve Confesionario*, las siete obras de misericordia son: alimentar al hambriento, dar de beber al sediento, visitar al enfermo, vestir al desnudo, dar cobijo al peregrino, redimir a los cautivos y enterrar a los muertos.

> perdurable. Por quanto y ouve fambre, e non me distes a comer; sed uve, et non me distes a beber, etc". E por ende dize Santiago: "Juizio sin misericórdia será fecho a aquel que fue sin misericórdia sobre la tierra (Anónimo, 1480, f. 6v).

Y una vez más el Diablo trató de hacer inviable la confesión y el perdón de las faltas cometidas por el enfermo:

> Ya véis quantos de noche e de día en la ley de Dios muy despiertamente trabajan; empero éstos aun non osan en alguna manera dizir que sean seguros de las penas para que puedan presumir de su salud, como alguno non pueda saber si es digno de pena o de gloria. Pues claramente a ti, que has seído en toda tu vida pecador, non te queda alguna esperança de salvación, salvo que meresces dignamente ser condempnado (Anónimo, 1480, f. 7v).

En el capítulo de la tentación por la desesperación, la forma de organizar la narración cambió: si en los primeros capítulos del Arte de Bien Morir fue enfatizado la evocación de la incredulidad en la fe cristiana, ahora la acusación demoníaca y el sentimiento de desesperación que se dirigía al personaje ilustraban las consecuencias de desobedecer los mandamientos de la Iglesia. Antes la narración necesitaba hacer creer y fortalecer la fe, ahora se pretendía enseñar a seguirla correctamente. Una vez más, el Diablo y los demonios fueron los agentes utilizados tanto en el texto como en las imágenes para presentar las consecuencias de los pecados para el juicio del alma.

El capítulo tres del Arte de Bien Morir decía que el Diablo, sabiendo que el enfermo ya agonizaba por el dolor físico, decidió infligir más dolor y más preocupaciones al moribundo, esta vez en relación con la salud del alma. Como explica el autor/narrador, las penas causadas por el Enemigo se referían a los pecados mortales cometidos en vida y que no fueron confesados. Dado que el enfermo habría demostrado previamente que creía en las enseñanzas de la Iglesia, ahora necesitaba demostrar que no solo creía en ellas, sino que las cumplía. Y si habría tomado una mala actitud, se hizo sumamente necesario arrepentirse y realizar el sacramento de la confesión.

Es curioso que en esta segunda tentación/prueba, el Diablo fue el agente encargado de acusar y al mismo tiempo educar al paciente en la narración, ya que informó que el protagonista de la historia -y lector/oyente de la obra- deben rendir cuentas en el Día del Juicio. Por ejemplo, el Enemigo recordó que Cristo podría preguntarle al creyente si había cumplido las siete obras de misericordia que la Iglesia recomendaba. Si el acusado no

hubiera cumplido con sus obligaciones, tendría que ser condenado y torturado eternamente, a diferencia de los demás que eran buenos cristianos y seguían correctamente la doctrina y, por tanto, serían recibidos por San Pedro en la puerta del Paraíso.

También se comparó al enfermo con Caín que, en un momento de desesperación, dijo que su maldad era demasiado grande y que por eso no merecía el perdón (Gn, 4, 13). El discurso diabólico continuó con la afirmación de que los pecados cometidos por el moribundo fueron tan numerosos que merecía ser condenado al sufrimiento eterno, pues aun siendo consciente de sus actos, optó por vivir siendo orgulloso, avaro, rabioso, glotón, envidioso, lujurioso y perezoso. Y como le recordaba el mismo Diablo: bastaba morir sin haber confesado un pecado mortal para perder la salvación. En el caso de este moribundo la situación era más grave porque se recordaron varios pecados tanto en la narración textual como en la visual. Esta valorización de la conciencia para definir el pecado -y no simplemente la herencia de Adán y Eva, como defendía san Agustín- comenzó a ser defendida enfáticamente con Abelardo (1079-1142) quien entendió que el acto pecaminoso tiene su origen en la libertad de elegir.

La memoria fue un punto clave el capítulo tres del Arte de Bien Morir: el protagonista de la historia –y lector/espectador del códice– debía recapitular su trayectoria para identificar los actos pecaminosos y pedir perdón por ellos. Este capítulo puede ser entendido como un estímulo directo al ejercicio de la reflexión tan requerida por el clero ante el sacramento de la confesión. Podemos decir que el grabado ayuda a recordar el papel de la memoria en el proceso de reflexión sobre la trayectoria de la vida: más impactante que el texto, la imagen logró transmitir la agonía del hombre que fue devastado por su pasado y que necesitaba recordarlo (Figura 40).

En la Figura 40 los demonios realizaban una especie de juicio individual *ante mortem*, al estilo de la ceremonia legal medieval, incluyendo uno de ellos sosteniendo un cuadro que simbolizaba la lista de pecados cometidos y que servía de acusación contra el enfermo. El diablo, al lado, sostenía un trozo de tiza para indicar que aún se incluirían nuevos errores en este "libro de cuentas". Los dos diablos que estaban frente a la cama mostraron las armas del crimen: un cuchillo con el que mataron al individuo tendido en el piso y el segundo sostenía una prenda que simbolizaba la extorsión cometida contra el hombre desnudo que quedó sin posesiones y que estaba sentado en el suelo entre dos demonios.

Los actos citados por los demonios violan tanto el quinto mandamiento (no matarás) como el décimo (no codiciarás las cosas de los demás). Estos dos delitos corresponden, respectivamente, a los pecados mortales de

Figura 40. La tentación por la desesperación. F. 5r. *Arte de Bien Morir*, 1480. Impreso en Zaragoza por Pablo Hurus. Monasterio de San Lorenzo Escorial

la ira (se supone que el asesinato fue motivado por este sentimiento) y la avaricia, pecado que será recordado nuevamente en el penúltimo capítulo del Arte de Bien Morir.

Tres figuras más eran "testigos" o "víctimas" de los crímenes cometidos por el pecador: un hombre sentado, en primer plano, y una pareja que estaba detrás de la cama y muy cerca de la cama. El hombre sentado pedía limosna y simbolizaba la falta de ayuda a los necesitados, una de las siete

buenas obras de misericordia temporal mencionadas tanto en el *Arte del Bien Morir* como en el *Breve Confesionario*. La falta de ayuda a los pobres puede ser interpretada tanto como falta de caridad y de amor a los demás como un gesto de pereza que, según el *Breve Confesionario*, a menudo impedía a los hombres cumplir con sus obligaciones, como enseña el tercer mandamiento (relativo a guardar las fiestas y los días de precepto).

A partir de la comparación con el grabado más antiguo que fue impreso sobre este tema (Figuras 41 y 42), la mujer simbolizaba la fornicación cometida por el acusado. En el grabado, ella era la figura más cercana al moribundo. La identificación de la escena es posible gracias a la filacteria que acompañaba a la figura diabólica y que apuntaba el diablo peludo. El mensaje decía: "Fornicarius es". En el grabado impreso en Zaragoza (figura 40), Pablo Hurus realiza una importante alteración: aunque en el grabado no aparece la filacteria, frente a la pareja se encuentra una diablesa con una desnudez muy aparente, lo que puede sugerir un refuerzo visual del pecado de la lujuria. Este pecado puede ser definido como un acto cometido y disfrutado por voluntad propia, realizado con una mujer ajena, con una pariente femenina, con una mujer que acababa de dar a luz o que estaba menstruando, que estaba enferma y como un acto realizado con un animal o contra la naturaleza.

Figura 41. La tentación por la desesperación. *Ars Moriendi,* 1450. Libro xilográfico impreso en Colonia. Biblioteca Británica, Londres

Figura 42 Las víctimas del perjurio y la lujuria. La tentación por la desesperación. Detalle. *Ars Moriendi*, 1450. Libro xilográfico impreso en Colonia. Biblioteca Británica, Londres

El último pecado recordado fue el perjurio, motivado por la envidia, que fue causado por el disgusto por la felicidad de los demás y los malos pensamientos de los demás. La envidia también fomentaría las peleas y la arrogancia entre los amigos, los parientes y los vecinos.

La acción acusadora de los demonios presente en la tercera estampa del Arte de Morir ilustró lo que sucedería con los hombres que no confesaran cuando tuvieran la oportunidad: serían juzgados y correrían el riesgo de ser condenados al fuego del infierno (Figura 40). El recuerdo de los pecados desesperaba al moribundo y perjudicaba, así, la creencia en la segunda virtud teologal: la esperanza. En efecto, la representación de la figura 41 evocaba la importancia del examen de conciencia y del sacramento de la confesión, especialmente en el momento de la muerte. Este sacramento era una de las prácticas religiosas más importantes para alcanzar la buena muerte. No es casualidad que el *Arte de Bien Morir y el Breve Confesionario* hayan sido diseñados para ser leídos y utilizados juntos.

5.4. Grabado 4. La buena inspiración contra la desesperación

Después de que el hombre sufriera la segunda tentación, el buen ángel volvió a escena para restablecer el equilibrio de la disputa y alentar la esperanza. Esta vez el argumento angelical fue más grande, más explicativo y lleno de ejemplos, tal como lo había hecho el diablo antes porque la intención de este capítulo era mostrar que incluso los pecadores más famosos fueron salvos después de haberse arrepentido. Así que no había razón para desesperarse mientras hubiera tiempo para pedir perdón. E incluso si el hombre no hubiera hecho la última confesión, podría, como último recurso, reclamar el perdón de sus faltas individualmente y en silencio. Entonces el ángel bueno dijo:

> ¡O ombre, por qué desesperas! Aunque tantos robos et furtos e homicidios uviesses cometido quantas arenas e gotas ay en la mar, e aunque tú solo uviesses fecho d'ellos penitencia ni confessión, ni uviesses agora facultad e espacio para conferssarlos, ni por eso deves desesperar, porque en tal caso la contrición sólo de dentro, sin alguna vocal confessión vasta, segund que esto se prueva por el Psalmista: "El coraçón contrito e humiliado, Tú, Dios, que el pecador gemiere, será salvo". Donde dize Bernardo: "Mayor es la piedad de Dios que qualquier maldad et pecado". E assí dize Sant Augustín: "Más puede Dios perdonar que el ombre pecar".
>
> E puesto que supiesses que eras del número de los que han de ser condempnados, aun en ninguna manera devrías desesperar, porque por la desesperación non se alcança outra cosa alguna sino que por ella el muy piadoso Dios mucho más ofende, e los otros tus pecados se agravian más, e allende que la pena perdurable se aumenta fasta la muerte. Iten, non deves desesperar por pecador que seas, ca Ihesu Christo es muerto por los pecadores et non por los justos, assí como Él mesmo dize: "Non vine llamar los justos, mas los pecadores.". Toma exemplo de Sant Pedro que negó a

> Ihesu Christo, e en Sant Paulo que persegúia la Iglesia, e en San Matheo e Zacheo, que era públicos pecadores, e en la Magdalena e en la muger tomada en adulterio, e en el ladrón que fue colgado cerca de Ihesu Christo, e en María Egipciaca, e en otros muchos pecadores, de los quales uvo misericórdia Nuestro Señor e fueron santos (Anónimo, 1480, ff. 8v-9r).

Del discurso angélico citado, es posible extraer algunas enseñanzas: la primera de ellas era que el cristiano, por más pecador que fuera, nunca debía perder la esperanza de salvación, por mucho que hubiera cometido uno o muchos pecados mortales porque Dios estaría siempre esperando el sincero arrepentimiento, como recuerda la cita del Salmo y las frases de San Agustín y San Bernardo. Para estos teólogos, la misericordia divina era infinita y, por tanto, era necesario creer que había tiempo para arrepentirse y cambiar de vida antes del momento de la muerte. En segundo lugar, el ángel bueno recordó el motivo de la Encarnación de Jesús: llamar y salvar a los pecadores, además de ser el sacrificio necesario para restablecer la antigua relación entre la humanidad y el Señor.

La tercera y última razón para aferrarse a la esperanza era que ningún hombre o mujer sabía quién sería salvo en el Día del Juicio, sólo Cristo podría juzgarlos al final de los tiempos. Así, la desesperación se entendía como un sentimiento que provocaba una acción desordenada de origen maligno. Esto terminó alejando al hombre más de Dios. Por lo tanto, era necesario excluir los malos pensamientos de la mente y del corazón.

En el grabado de la buena inspiración contra la desesperación, el buen ángel se encargó de recordar y mostrar a los pecadores bíblicos que se arrepintieron en vida y lograron alcanzar la gloria eterna (figura 43). En sentido antihorario: San Pedro que negó conocer a Cristo tres veces seguidas antes del canto del gallo (Mt 9, 13; Mc 2, 17; Lc 25, 55-62 y Jn 18, 15-25); María Magdalena, adúltera arrepentida (Lc, 8, 2); el buen ladrón que fue clavado en la cruz junto a Cristo (Lc 23, 39-43) y San Pablo que perseguía a los cristianos y que cayó de su caballo en Damasco en el momento de su conversión (Hch 9, 1-30; 22, 4-16; 26, 8-18).

La presencia de los personajes ilustres al lado del lecho de muerte funcionaba como un refuerzo moral para el difunto que necesitaba recuperar su confianza y que debía darse cuenta de que incluso los pecadores podrían salvarse. Como recordaba el ángel en el texto utilizando la frase de San Agustín*:* "Pero yo pequé a Judas desesperado de que los judíos en crucificaran a Ihesu Christo" (Anónimo, 1480, f. 9r). De esta manera, el autor/narrador también trató de subrayar que la esperanza era muy útil para aquellos quienes estaban al borde de la muerte y ese hombre nunca sería abandonado: "La Esperança es el ancla de nuestra salud y

Figura 43. La Buena inspiración contra la desesperación. F. 8v. *Arte de Bien Morir*, 1480. Impreso en Zaragoza por Pablo Hurus. Monasterio de San Lorenzo Escorial

fundamento de nuestra vida y caudillo y guía del camino por donde van al cielo" (Anónimo, 1480).

Los santos eran los protectores especiales de los cristianos en la Edad Media, por lo que sus figuras eran a menudo objeto de oraciones, súplicas e intercesiones. Sus redes de acción abarcan una gama de actividades humanas como, por ejemplo: peticiones de intercesión en el momento del parto o de la muerte, curación de enfermedades y desgracias, suerte en el matrimonio y actividades profesionales, entre otras razones. Así, cada santo era identificado por una actividad o habilidad específica que generalmente se refería al motivo de su martirio o muerte. Los atributos de los santos ayudan a identificarlos en las imágenes.

A continuación, presentaremos breves consideraciones sobre los temas iconográficos de los cuatro santos presentados como pecadores arrepentidos que fueron mostrados en la imagen de la buena inspiración contra la desesperación para explicar: ¿cuál fue el motivo de elegir representarlos en esta imagen concreta del Arte del Bien Morir? ¿Cuáles fueron los elementos comunes entre estos cuatro santos que los convirtieron en modelos de arrepentimiento para los moribundos?

5.4.1. San Pedro

San Pedro fue uno de los santos y de los apóstoles más representados en el arte cristiano desde sus inicios debido a su importante papel en el Nuevo Testamento. Según la narración bíblica, Pedro, originalmente llamado Simón, era un pescador de Galilea que conoció a Jesús a través de su hermano Andrés. Ambos fueron los primeros apóstoles reclutados. Después de aceptar seguir a Cristo, Pedro recibió la misión de ser "pescador de hombres", es decir, evangelizar y conquistar nuevos creyentes. Los otros apóstoles habrían reconocido la primacía y la autoridad de Pedro, ya que él fue considerado como el primer apóstol en realizar milagros, bautizar y organizar la Iglesia después de la muerte de Jesús. Su predicación lo llevó a Roma, donde murió durante el reinado de Nerón entre los años 64 y 67. Según la tradición muy difundida a partir del siglo XIII, a través de la circulación de la *Legenda Aurea*, Pedro fue crucificado cabeza abajo porque se consideraba indigno de morir como Jesús.

La teoría petrina ya era importante desde el siglo IV: decía que Pedro fue el primer Papa. Su nombre, que significa piedra o roca en latín, hace referencia a su papel como piedra angular de la Iglesia romana. El protagonismo de Pedro como príncipe de los apóstoles se acentuó a lo largo de la Edad Media, especialmente en el siglo XII y con el Papa Inocencio III quien se encargó de llamarse a sí mismo el "Vicario de Cristo". En las imágenes, el apóstol solía ser representado con una túnica y un manto, además de poseer las llaves de los reinos de los Cielos, pues según el texto bíblico, Pedro las recibió del mismo Cristo (*Petrus claviger coeli*) (Giorgi, 2012, pp. 150-151). En la interpretación cristiana, estas llaves simbolizan la misma institución eclesiástica que tenía el poder de "atar y desatar las cosas terrenales y celestiales".

La primera representación pictórica de Pedro con las llaves procede de un mosaico de mediados del siglo V y que, desde entonces, se ha convertido

en su atributo constante[51]. Entre sus atributos más comunes están las llaves, un gallo y un libro. Los dos primeros atributos estaban representados en la imagen impresa por Pablo Hurus (Figura 43). Él también podría ser representado con el traje papal en la iconografía. Sus rasgos físicos fueron definidos en el arte a partir del siglo V a partir de la descripción que hace Eusebio de Cesarea (263 - 339): pelo corto y rizado, barba corta y facciones arrugadas (Giorgi, 2003, p. 297). Sin embargo, en Occidente prevaleció la imagen del hombre calvo que debía tener una tonsura. Esto sirvió para recordar su papel como primer sacerdote cristiano[52]. La fiesta litúrgica de San Pedro se celebra el 29 de junio.

En el grabado de la buena inspiración contra la desesperación (Figura 43), Pedro aparecía como un anciano, calvo y barbudo que vestía una túnica y sostenía las llaves y las apretaba contra su pecho. Miró al gallo que estaba en la cabecera de la cama y que ayudó al espectador del libro a recordar el momento de debilidad de esta importante figura bíblica. De esta forma, este santo tan popular, que fue patrón de zapateros, llaneros, albañiles, relojeros, pescadores y porteadores, además, se convirtió en una figura más humana y cercana a sus devotos porque era necesario demostrar que, por más cercano que estuviera a Cristo, todos son capaces de tener momentos de desesperación y de caer en la tentación. Además, la hagiografía del santo sirvió como ejemplo de la bondad y de la misericordia de Dios que confió su propia Iglesia a un apóstata arrepentido, como recuerda el gallo que lo acompaña.

Otra consideración crucial sobre la iconografía de San Pedro en la imagen del Arte de Bien Morir (Figura 43) es que el moribundo pudo verlo sosteniendo las llaves de la puerta del Paraíso. De esta manera, este grabado buscaba enfatizar tanto el momento de debilidad del santo -al representar uno de sus atributos, el gallo- como también buscaba enfatizar que él es el responsable por permitir que las almas elegidas entren en el Reino de los Cielos, como atestiguado por las llaves, otro atributo específico del santo. El recuerdo y la visualización de la función de Pedro como portero celestial

---

51 Generalmente, San Pedro solo era representado sosteniendo una llave. Sin embargo, también era común ver dos: una en oro y otra en plata, simbolizando, respectivamente, la llave del Paraíso y la otra de la Tierra confirmando, así, el poder del santo para atar y desatar, absolver y excomulgar. Por eso, San Pedro fue precozmente definido como el portero del Cielo (Louis, 2007, pp. 50-51).

52 Según la tradición, se decía que los judíos de Antioquía habían tonsurado la cabeza de Pedro en burla. Este sería el origen de la tonsura clerical que en el cristianismo se convirtió en motivo de honor porque, según los teólogos, evocaba la corona de espinas de Cristo (Louis, 2007, p. 50).

serían de suma importancia para el enfermo representado en la imagen y para el lector/espectador de la obra.

5.4.2. San Pablo

Otra historia ejemplar recordada por el ángel de la guarda se refiere a la vida de San Pablo. Su historia representa su vida de persecución al pueblo cristiano y su posterior arrepentimiento. Pablo de Tarso, que originalmente se llamaba Saulo, era un fabricante de tiendas. Según la tradición, después de la muerte de Cristo, Pablo comenzó a perseguir a los cristianos. Los Hechos de los Apóstoles narran cómo vio morir apedreado a San Esteban. Pablo tenía suficiente influencia y autoridad para obtener permiso para arrestar y encarcelar a los que pertenecían a la nueva religión de Cristo. Mientras viajaba hacia la ciudad de Damasco, donde fue a obtener autorización de la sinagoga para arrestar a los cristianos, Pablo terminó siendo arrojado al suelo y cegado por una repentina luz del Cielo. La voz de Dios, oída también por los siervos, decía: "Pablo, Pablo, ¿por qué me persigues?" (Hch 9, 4). Después de ser sanado, fue bautizado por Ananías y comenzó a predicar la fe cristiana. Desde allí fundó una variedad de comunidades cristianas en Asia Menor y vivió en Roma durante tres años, donde el emperador Nerón lo hizo ejecutar en el año 65 d.C.

El tema de la conversión del apóstol es el episodio más conocido y representado de la vida de Pablo. Al visualizar este episodio específico en la vida de Pablo, se esperaba que el lector/espectador del Arte de Bien Morir pudiera pensar en su propia conversión diaria y sincera. No por casualidad, la figura de San Pablo y la escena de su conversión conforman uno de los relatos visuales recordados por el buen ángel. En la imagen, la criatura angélica ayudaba al lector/espectador a recordar el momento exacto en que el apóstol fue arrojado al suelo y se convirtió ante la manifestación divina: así como el apóstol, el lector/espectador del libro tuvo la oportunidad de arrepentirse y elegir seguir el camino de Jesús. Y a pesar de ser un gran pecador por su persecución del pueblo cristiano, Pablo se convirtió en uno de los principales divulgadores de la fe cristiana en su época.

La iconografía de san Pablo era similar a la de los demás apóstoles: éste solía llevar túnica y manto. Sus atributos más comunes fueron: la espada, que recordaba el instrumento de su martirio; el libro, que simbolizaba las cartas que escribió a las primeras comunidades cristianas y la cesta, que hacía referencia a su antigua profesión. La representación visual de su anatomía se hizo más homogénea a partir del siglo V tras pequeñas modificaciones a la descripción que hizo Eusebio de Cesarea en el siglo

IV, como ocurrió en el caso de San Pedro. Según el obispo, Pablo tenía un rostro noble y era un hombre calvo con una larga barba negra (Giorgi, 2012, p. 146).

En las imágenes devocionales, a menudo se representaba a San Pablo junto a San Pedro, por lo general uno de ellos junto a Cristo o a la Virgen. Juntos, Pedro y Pablo fueron los primeros santos representados - a excepción de la Virgen María - y eran llamados en la Edad Media de "los príncipes de los apóstoles". En este caso, ambos representaban los pilares fundacionales de la Iglesia cristiana: Pedro simbolizaba el elemento judío original y Pablo el gentil (Hall, 1974, p. 65). En la Edad Media, San Pablo era el patrono de los cordeleros, cesteros, teólogos e impresores católicos. Su intercesión y ayuda era invocada contra las tormentas y las mordeduras de serpientes (Giorgi, 2012, p. 289). La fiesta litúrgica de San Pablo también se celebra el mismo día que San Pedro, el 29 de junio.

5.4.3. Santa María Magdalena

Al comienzo del cristianismo, la tradición confundió en la persona de María Magdalena a tres mujeres que se mencionan en los Evangelios. La primera de ellas fue la mujer definida en el Nuevo Testamento como pecadora y que estaba en la comida celebrada en casa de Simón, el fariseo, y que derramó perfume sobre los pies del Señor y los secó con sus cabellos (Lc 7, 36-50). La segunda fue María, la hermana de Marta y Lázaro, que abrazó a Jesús, y de él obtuvo la resurrección de su hermano. Y, por último, María Magdalena que fue curada por Jesús de los demonios que la habitaban (Lc 8, 2) y que también estuvo presente en la crucifixión y en la sepultura de Cristo (Mt 27, 56; Mc 15, 40; Lc 23, 49 y Jn 19, 25). De este modo, el grabado de la buena inspiración frente a la desesperación (Figura 44) creaba, una vez más, un vínculo entre la muerte de Cristo y la muerte del hombre: Magdalena no sólo acompañó a Jesús en su calvario, sino que también acompañó al enfermo en el momento de la muerte individual.

La iconografía de María Magdalena sigue la tradición originada con San Gregorio Magno. Por lo general, se caracterizaba por tener el cabello largo y siempre suelto. También podría usar un vestido elegante o de lo contrario estaría cubierta solo por su cabello. La representación de la santa dependía si el artista deseaba resaltar su estilo de vida anterior a la conversión o su vida penitente. El atributo más común de la santa es un cántaro - como también ocurre en el Arte de Bien Morir - que hace referencia tanto a la mujer que perfumó los pies de Cristo en la cena como a la que llevó perfume a la tumba de Jesús.

Figura 44. María Magdalena. Detalle. La buena inspiración contra el desespero. *Ars Moriendi*, 1450. Libro impreso en Colonia. Biblioteca Británica, Londres

El principal ejemplo extraído de la historia de María Magdalena es que es posible reconocer los errores y esforzarse por no volver a cometerlos después de recibir el perdón. En la Edad Media, ella se convirtió en la patrona de los jardineros, de los peluqueros, de los perfumistas, de los guanteros y, sobre todo, de los pecadores arrepentidos. Considerada como un modelo de arrepentimiento, la devoción a María Magdalena se extendió por Europa y su día litúrgico es el 22 de julio.

Aunque el atributo de María Magdalena no es muy visible en la imagen impresa en Zaragoza (detalle, Figura 45), tanto el texto como el grabado latino de 1450 ayudan a identificar a la santa como María Magdalena, la primera testigo de la resurrección de Cristo según el Nuevo Testamento (Figura 44). Además, la figura también tiene un aspecto juvenil y tiene el cabello largo y suelto.

5.4.4. El buen ladrón

En la escena de la Crucifixión, el alma del buen ladrón podría ser transportada por los ángeles y la del mal ladrón por los demonios para ayudar a enfatizar el destino de aquellos que se arrepintieron y aquellos que murieron en pecado, respectivamente. En la tradición iconográfica, el buen ladrón

Figura 45. María Magdalena. Detalle. La buena inspiración contra el desespero. *Arte de Bien Morir,* 1480. Impreso en Zaragoza. Biblioteca del Real de San Lorenzo Escorial

se encontraba habitualmente a la derecha de Cristo (Lc 23, 39-43). Este personaje, luego llamado San Dimas, tiene su fiesta litúrgica celebrada el 25 de marzo y sirve de modelo para la comunidad cristiana: aunque era un vil pecador, era necesario buscar la penitencia y la salvación mientras aún tenía tiempo. Desde la Edad Media, San Dimas se convirtió en el protector de los pecadores y de los prisioneros. Su protección también era invocada para los casos difíciles como proteger las propiedades de los ladrones y convertir tanto a los borrachos como a los malhechores.

Según los Evangelios, mientras el mal ladrón hablaba con agresividad y se burlaba de Cristo, el buen ladrón supo ser humilde y reconocer la necesidad de buscar la ayuda divina cerca de la hora de la muerte, ya que temía la condenación eterna, tal como debería hacer el protagonista de la narración del Arte del Bien Morir y el lector/oyente del códice. Así, el buen ladrón clamó a Jesús que se acordara del pecador cuando llegara al reino de los cielos. Y así, el buen ladrón se convirtió en un ejemplo positivo para los cristianos: para alcanzar la salvación era necesario hacer una confesión sincera y darse cuenta de la importancia del perdón de los pecados como se enseña tanto en el *Arte de Bien Morir* como en el *Breve Confesionario*.

En efecto, la elección de representar visualmente las cuatro figuras que sirvieron como modelos de arrepentimiento de los pecados y esperanza de

salvación -San Pedro, Santa María Magdalena, el buen ladrón y San Pablo- fue muy significativa y funcionó como un *ethos* de los pecados cometidos por el moribundo y que fueron recordadas en el capítulo anterior del Arte de Bien Morir, respectivamente: la envidia/calumnia; la lujuria; el asesinato/ira y la codicia/extorsión.

San Pedro se convirtió para los cristianos en el ejemplo del apóstata arrepentido, es decir, de alguien que calumnió al mismo Cristo y se negó a reconocerlo como el Mesías. Y que, después de arrepentirse, fue considerado el primer Papa y el guardián de la Iglesia por la tradición católica romana. Santa María Magdalena estaba asociada con el adulterio y el pecado de la lujuria. Ella, después de confesar sus pecados, optó por seguir a Jesús y fue agraciada para ser la primera testigo de su resurrección. El buen ladrón, San Dimas, fue un asesino que en el último momento logró arrepentirse y ganar su salvación. Y, por último, San Pablo que extorsionaba a los cristianos con innumerables recaudaciones de impuestos, tras su conversión, se transformó en uno de los principales difusores de la religión de Cristo.

En general, el principal mensaje extraído del cuarto capítulo del Arte del Bien Morir es que cualquier hombre y mujer, por muy pecadores que fueran, podrían buscar la remisión de los pecados y creer en la garantía de que serían perdonados. La esperanza debe prevalecer incluso en el momento de la agonía porque, como recuerda el autor/narrador, la desesperación sólo sirvió para aumentar la gravedad de los errores ya cometidos y alejar aún más al hombre del amor de Dios.

5.5. Grabado 5. La tentación de la impaciencia

Tras la segunda derrota seguida, el Diablo no se rindió y volvió a atormentar al moribundo. Esta vez, la tentación elegida fue la impaciencia. Según el autor/narrador del Arte del Bien Morir, la impaciencia nació de una gran enfermedad y del intento del maligno de hacer que el hombre no aceptara su condición física y su salud. Así dijo el Diablo:

> ¿Por qué padesces tú este dolor tan grave e insoportable a toda criatura e a ti del todo sin provecho? Ni aun tan grand dolor se te devría dar por derecho e buena justicia, pues non las has cometido tales e tantos pecados que sean dignos de tan cruel tormento. Ca scripto es que en las penas se deve fazer más benigma e piedosa interpretación. E allende d'ésta, lo que mucho te redobla e agravia tu dolor, es que ninguno há compassión de ti. Lo qual, por cierto, non es dubda que sea contra toda razón, ca aunque tus amigos e parientes de palabra muestren que han compassión de ti, en la verdad ellos dessean tu muerte por los bienes que tú hás de dexar, los quales esperan de heredar; porque es cosa clara que salida tú ánima del cuerpo, sólo lo querrán tener por sólo un día en casa (Anónimo, 1480, f. 10r).

A través del análisis del discurso demoníaco, se puede ver que la intención de este capítulo es enseñar al público que cuestionar el momento actual de la vida o el empeoramiento de alguna enfermedad, por ejemplo, fue una grave falta de respeto a los planes divinos, ya que se supone que todos los acontecimientos sólo tenían lugar con el consentimiento de Dios. Es decir, cuestionar el dolor u otros sufrimientos físicos, incluso en el momento de la agonía, equivalía a decir que Dios estaba equivocado. Y esta actitud de desacuerdo era característica del Diablo. Por lo tanto, el Arte de Morir Bien ejemplificaba la tentación de la impaciencia por establecer que los hombres no debían afligirse cerca de la hora de la muerte y no cuestionar los sagrados mandamientos.

Otro punto planteado por el discurso demoníaco fue la desconfianza en relación a los amigos y familiares que acompañaban al mentiroso.

De esta manera, el diablo corrompió tanto el amor que el hombre sentiría hacia Dios como hacia los hombres. Cómo es posible observar a través del análisis del grabado que representa el tema (Figura 46), un solo diablo se encargó de inflamar la impaciencia del enfermo que cometió el pecado de ira contra las personas que se encontraban en su habitación y que lo ayudaban.

El grabado de la tentación de la impaciencia fue el primero en presentar al moribundo en actitud más activa: empujaba con las piernas a los dos monjes que lo rodeaban y que probablemente rezaban por la salud de su alma. La mano del enfermo y su mirada abatida pueden indicar indecisión y confusión. La mujer que servía un plato de comida -y que realiza una de las siete obras de misericordia recomendadas tanto por el Arte de Bien Morir como por el Breve Confesionario- también estaba siendo expulsada de la habitación y la mesa con la comida fue tirada al suelo. Toda esta agresividad estaba siendo alentada por el demonio alado en forma de dragón. Este grabado también ilustró cuán necesario era cuidar a los enfermos, ya sea en relación con su salud física o espiritual: aun mostrando gestos de aprensión y defensa con las manos y con el pie izquierdo que intentaba alejarse, los monjes mantenían la mirada de preocupación hacia el moribundo.

Es interesante notar que el objetivo de este capítulo de Arte de Bien Morir era hacer reflexionar sobre la intención de los religiosos y de laicos que estaban alrededor del moribundo. A través de la acción demoníaca, se lanzaron y pusieron en duda las siguientes preguntas: ¿Las personas estarían interesadas sólo en los bienes materiales que quedarían en la herencia? ¿Ellos manejarían el funeral y el entierro adecuadamente? ¿Ellos realizarían las oraciones, los funerales y las misas necesarias para la salvación del alma?

Para comprender estas preocupaciones, es fundamental subrayar que, desde la formación de la Iglesia romana en el siglo IV, el cuidado de los muertos pasó a formar parte paulatinamente del ámbito eclesiástico. Las comunidades monásticas se especializaron en el cuidado de los muertos y la oración por sus almas, convirtiéndose así en una de sus principales actividades, que también incluía la realización de servicios a los muertos. En el siglo XIII, esta prerrogativa comienza a diluirse, ya que esta delimitación de funciones se va transformando a medida que algunos laicos, agrupados en grupos de penitentes o cofradías, comienzan a rezar reiteradamente por sus muertos. Sin embargo, la presencia de los monjes junto

Figura 46. La tentación de la impaciencia. F. 10r. *Arte de Bien Morir*, 1480. Impreso en Zaragoza por Pablo Hurus. Monasterio de San Lorenzo Escorial

a los enfermos graves siguió siendo una tarea importante, aunque ya no imprescindible, como atestigua el prólogo del Arte del Bien Morir[53].

Según el capítulo quinto del Arte del Bien Morir, la muerte física, que iba precedida de fuertes dolores, sólo ocurría a quienes no tenían un final natural[54]. Y las enfermedades graves estaban destinadas generalmente a los que no estaban bien dispuestos en el alma. Una vez más, se hacía una clara asociación entre la enfermedad física y la enfermedad espiritual: según el Arte de Morir Bien, los enfermos que hicieron graves pecados pronto se convertían en murmuradores y eran tomados por una gran impaciencia y parecían locos. Esta actitud rebelde, agresiva e impaciente caracteriza al moribundo del grabado (Figura 47). San Jerónimo fue la autoridad escogida para reforzar el mensaje del capítulo y de la imagen: "Si alguno padesce o recibe la muerte o enfermedad con dolor e impaciencia e pesar, señal es que non ame a Dios segund deve" (Anónimo, 1480, f. 11r).

Como recordaba el narrador, la impaciencia era contraria a la caridad, la tercera virtud teologal, por la cual el hombre debe amar a Dios sobre todas las cosas. Como decía San Pablo: "la caridad es paciente y bondadosa" (1 Cor 13, 4). Pero, por ser impaciente, el cristiano perdería el reconocimiento de sus méritos y sería contrario a las enseñanzas de la Iglesia Católica.

Como se comentó anteriormente, la ira era uno de los siete pecados capitales cometidos tanto por la falta de paciencia como por la falta de amor por los demás y del deseo de venganza. Como apuntaba santo Tomás de Aquino, la ira provocaba el mal uso de la razón, que se definía como el bien de la virtud (Aquino, 2001, p. 96). Entendida como fruto de pasiones intrépidas, la ira debe ser controlada y utilizada para combatir el pecado y no ser motivo de este.

Así como las enfermedades del cuerpo desequilibran la salud, las enfermedades del alma interfieren en la armonía entre el cuerpo y ésta, mediada por la razón ordenada. Por tanto, la ira se entendía como una emoción ambivalente en la Edad Media: podría ser considerada buena o mala según

---

53 Según el prólogo del Arte del Bien Morir, en caso de que el hombre no esté acompañado de sacerdotes confesantes para realizar los últimos ritos, él mismo debe hacer un examen de conciencia, pedir el perdón de los pecados, suplicar la intercesión de la Virgen y de los santos además de realizar oraciones de clamor por el alma.

54 Para Isidoro de Sevilla en las *Etimologías* (XI, 2: 32) había tres tipos de muertes: la muerte precoz (aguda) de los niños; la inmatura (prematura) de los jóvenes y la natural (*naturalis*) de los ancianos. Es decir, los dos primeros tipos de muertes se consideran violentas porque contradecían el orden natural de la creación. Véase la nota a la edición realizada por Gago (1999, p. 100).

Figura 47. La buena inspiración por la paciencia. f. 11v. *Arte de Bien Morir*, 1480. Impreso en Zaragoza por Pablo Hurus. Monasterio de San Lorenzo Escorial

el efecto de sus acciones y el contexto en el que se aplicaba (Martín, 2007, p. 124). Por ejemplo: Tomás de Aquino argumentaba que estar enojado con el pecado sería una actitud benigna (Aquino, 2001, p. 96).

Sin embargo, en el caso del Arte de Bien Morir, la ira era la causa del pecado y, por tanto, se configuraba como una emoción negativa que podría manifestarse a través del corazón, de la boca y de las acciones. Según San Gregorio, seis vicios nacieron del pecado capital de la ira. Ellos son: la injuria, la blasfemia, la turbación de la mente, el clamor y la

indignación (Aquino, 2001, p. 99). En este sentido, el capítulo sobre la tentación de la impaciencia pretendía mostrar el peligro que provocaba la ira, uno de los errores más graves y habituales que cometen los cristianos en su vida cotidiana. Por lo tanto, el cristiano debe tratar de mantenerse tranquilo para morir según la ley de Dios porque hablar y actuar desordenadamente sería una indicación de la manifestación de la ira y de la mala acción.

5.6. Grabado 6. La buena inspiración por la paciencia

Después de la dañina tentación de la impaciencia, el ángel bueno volvió una vez más para ofrecer consuelo y consejo, diciéndole al hombre que sacara este mal de su corazón porque podría perder el alma. A diferencia de la paciencia que fue la razón de la salvación:

> Ombre, aparte tu coraçón de la impaciencia e ira, por la qual el diablo por sus mortíferas e malas temptaciones procura por dampñar a tu ánima; porque por la impaciencia e murmuración e saña se pierde la ánima, assí como se salva por la paciencia, segund lo dize Sant Gregorio:"El regno de los cielos non alcança ningund murmurador e impaciente (Anónimo, 1480, f. 12r).

La criatura angélica también asoció el dolor físico con los pecados cometidos y enseñó que estos tormentos eran equivalentes a los que serán sufridos en el Purgatorio, un lugar temporal de expiación de las almas. De este modo, el enfermo no debe afrontar las pruebas físicas con pesar, sino al contrario, debe afrontarlas con buen corazón, paciencia y gratitud. Como recordaba el ángel bueno citando a varias autoridades cristianas, no sólo se debe dar gracias por las cosas positivas, sino también por las que provocan reacciones negativas:

> Por ende, esta tu enfermedad que es leve por respeto de tus pecados, non te pese, ante la suffre con buen coraçón, ca sepas que es como e a manera de purgatorio, si ante de la muerte con buena paciencia se toma e es suffrida segund conviene de buena mente e con agradescimiento. Ca non solamente es necessario el agradescimiento en las cosas que son a consolación, mas aun en las cosas que son de enojo e afflición. Por quanto, como dize Sant Gregorio: "Misericoriamente Dios da la pena e tribulación temporal, por que non dé después la pena e vengança perdurable". E Sant Augustín rogava a Dios assí diziendo: "Señor, aquí me quema e fiere e tormenta, para que por siempre me perdones" (Anónimo, 1480, f. 12r).

El ángel de la guarda también resaltó que el enfermo no debe preocuparse por las tribulaciones terrenales, sino por lo que vendrá después de la muerte. Según san Agustín, los desafíos deben ser vistos como una oportunidad para acercar aún más al hombre a Dios, al Cristo y a los santos deben ser los escudos que ayuden al hombre al final de su camino terrenal:

> Pues, non te pertuben las tribulaciones de`este mundo, por quanto ellas muestran que Dios non te quiere desamparar, segund que pone Sant Augustín, que dize que: "Los males e adversidades que en este mundo nos persiguen nos lievan por fuerça para la gloria de Dios". Pues non stá en ellos la dapnación perdurable. Iten, quando el ombre es amado del mundo, e le corren sus fechos a su plazer. E en outra parte dize que: "Es marabilla cómo aun las piedras non se levantan en solaz e plazer a los que han de ser [...]condempnados; empero que más marabilla es cómo las piedras non se levantan en escándalo e peligro a los que han de ser salvos". Pues quita e aparta de ti la impaciencia e saña assí como pestilencia ponçoñosa, e toma en ti paciencia, que es escudo muy fuerte, con la qual todos los enemigos de la ánima ligeiramente son vencidos, e considera cómo Ihesu Christi e sus sanctos fueron muy pacientes hasta la muerte (Anónimo, 1480).

5.6.1. El Cristo Sufriente

La primera representación pictórica analizada en el grabado de la buena inspiración por la paciencia (Figura 47) presentaba una apropiación de temas bíblicos y una innovación iconográfica. En esta imagen, el Cristo sufriente lucía la corona de espinas[55], el bastón verde –que simboliza un cetro de ultraje– y una rama de palma mientras tenía los brazos cruzados sobre el torso desnudo. La novedad de este grabado reside en que no era común asociar, en las imágenes, el momento en que Jesús entraba en la ciudad de Jerusalén[56], encima de un burro, -mientras éste era aclamado por

55 La coronación de Jesús con espinas se menciona en: Mt 27, 27-31; Mc 15, 16-20; Jn 19, 2-3. El culto de esta sagrada reliquia se inició con el rey de Francia, Luis IX (1214-1270). En el año 1239, la corona de espinas, que se consideraba legítima, era guardada en la Saint-Chapelle. Véase Hall (1974, pp. 79-80).

56 La entrada de Cristo en Jerusalén es considerada la primera escena del ciclo de la Pasión y es mencionada por los cuatro evangelistas: Mt 21, 1-11; Mc 11, 1-10; Lc 19, 29-38 y Jn 12, 12-15. Este episodio se rememora en la fiesta litúrgica del "Domingo de Ramos".

la multitud que gritaba "Hosanna" y que sostenía ramas de palmas[57] - y los instrumentos posteriores empleados en el azote y escarnio de Cristo (la corona y el bastón) durante el Calvario.

De las consideraciones expuestas anteriormente, es posible suponer que la intención del grabador fue enfatizar la paciencia que el Mesías debía tener con la humanidad como se afirma en los Evangelios: el mismo Cristo que fue aclamado como rey por la multitud el domingo, fue crucificado a petición de la misma multitud el viernes. Y para conseguir transmitir este sentimiento, el grabador optó por unir dos atributos que caracterizan e identifican la entrada de Jesús en Jerusalén y el inicio del ciclo de la Pasión -simbolizado por la rama de palmera- y la corona de espinas y la caña verde que simbolizaban la flagelación sufrida por Jesús antes de su muerte.

¿Cómo podríamos identificar la figura de Jesús en el grabado de la buena inspiración por la paciencia (Figura 47)? En general, no sería correcto llamar a esta figura *Ecce Homo*, el Señor de los Dolores o incluso el Jesús de la Paciencia, a pesar de que estos tres temas iconográficos tienen algunas similitudes con la imagen de Zaragoza: todos presentan al Cristo herido después de su flagelo y portando el *Arma Christi*[58]. Sin embargo, es más probable afirmar que la intención del Maestro E.S en la primera xilografía del *Ars Moriendi* sobre el tema (Figura 48) -y que tenía el modelo compositivo seguido por Pablo Hurus (detalle, Figura 49)- era intentar sugerir la iconografía de la imagen devocional del *Ecce Homo* que también es conocido como el tema iconográfico del Jesús de la Caña Verde.

La expresión *Ecce Homo* es la versión latina del anuncio de Poncio Pilatos (Jn 19, 4-6). Según los Evangelios, estas palabras fueron pronunciadas por el gobernador romano de la Judea a los reunidos fuera de la sala del juicio después de que Cristo había sido golpeado, burlado y coronado por los soldados. Este episodio puede ser representado aisladamente como una imagen devocional (Figura 50) que podría presentar los *Arma Christi* o aparecer en un ciclo iconográfico funcionando dentro del relato de la Pasión (Figura 51).

Las primeras representaciones visuales del *Ecce Homo* aparecieron en el siglo IX (Zuffi, 2003, p. 278). En la Baja Edad Media, el cuerpo herido de Jesús enfatiza la brutalidad de su trato a través de los diversos rastros de sangre y de la pequeña prenda desgarrada. Cristo también comenzó

---

57 La rama de olivo era un antiguo símbolo romano de paz y victoria. Véase Hall (1974, p. 114).

58 Los *Arma Christi* son los instrumentos del flagelo de Cristo (los clavos, la corona de espinas, la cruz, la escalera, el látigo, entre otros).

Figura 48. Cristo sufriente (detalle). Buena inspiración a través de la paciencia. *Ars Moriendi*. Libro impreso en Colonia, 1450. Biblioteca Británica, Londres

Figura 49. Cristo sufriente (detalle). Buena inspiración a través de la paciencia. *Arte de Bien Morir*, 1480. Impreso en Zaragoza de Pablo Hurus. Monasterio de San Lorenzo Escorial

a ser representado llevando la corona de espinas y un cetro de ultraje. A partir del siglo XIII, la dramática Pasión de Cristo se convirtió en un tipo iconográfico muy popular y objeto de gran devoción, especialmente en los círculos franciscanos. Como nos recuerda Jacques Le Goff, el Dios de la Baja Edad Media era ambivalente: mientras se presentaba como un juez poderoso que juzgaba a todos sin excepción, era también el Dios crucificado, una figura más humana y accesible a los fieles (Le Goff, 2007, p. 38).

A pesar del probable intento del maestro grabador E.S. al tratar de representar visualmente el tema iconográfico del *Ecce Homo* o del Jesús de la Caña Verde (Figura 48), elegiré nombrar la figura de Jesús, en el Arte del Bien Morir (Figura 47) con el término genérico del Cristo Sufriente. El uso de esta expresión genérica sirve tanto para identificar que esta figura de Cristo recuerda enfáticamente el momento doloroso vivido por el Mesías en su Pasión como para salvaguardar posibles especificidades de los episodios del Calvario que puedan identificarse en futuras investigaciones.

Según Francis Rapp, la devoción al Cristo sufriente no sólo data de finales de la Edad Media, sino que toma prestados algunos elementos de la tradición patrística antes de ser ampliamente difundida en el siglo XIII: "La contemplation de Jésus crucifié n'avait pas pour unique origine la

Figura 50. El Señor de los Dolores al lado de la Virgen y San Juan con el *Arna Christi* (detalle). *Libro de Horas* 50, 0, 01. Siglo XV. Biblioteca Nacional de Río de Janeiro, Brasil

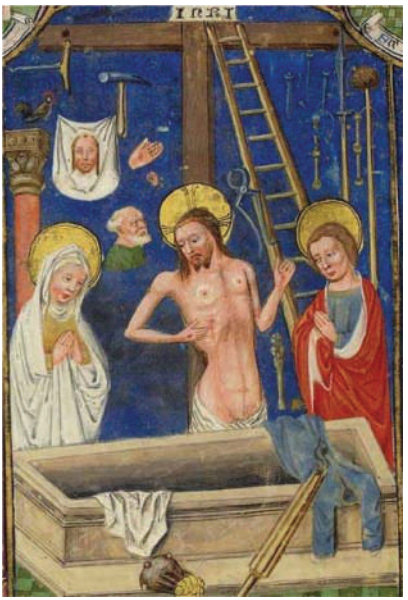


Figura 51. Alberto Durero. El Señor de los Dolores. Xilografia, 1499. 39 x 28 cm. Graphische Sammlung Albertina, Viena

complaisance morbide dans le spectacle de la douleu. Elle se nourrissait de la réflexion sur les sens profond de l'Incarnation" (Rapp, 1971, p. 147).

En efecto, el énfasis en la Encarnación y en la humanidad de Cristo, tan popular a partir del siglo XIII, se hizo necesario para recordar que la remisión de los pecados solo fue posible gracias al sacrificio de Dios Hijo. Este fue el encargado de reconciliar a la humanidad con Dios Padre, es decir, Jesús fue la mediación necesaria para restablecer la antigua alianza y permitir que los hombres pudieran salvarse de la muerte. Por tanto, el creyente debe recordar que, por esto, la muerte de Cristo fue uno de los acontecimientos fundamentales de la historia cristiana: mediante su muerte y resurrección se reparó el error de Adán. En este sentido, las representaciones pictóricas comenzaron a resaltar la infancia y la vulnerabilidad humana del Salvador, especialmente, en las imágenes que retratan la Pasión de Dios.

Así se convirtió no sólo en el Dios de los hombres, sino en el Dios que se hizo hombre (Le Goff, 2007, p. 38).

No por casualidad, el Cristo Sufriente fue representado con alguna de las *Arma Christi* que fue uno de los temas bíblicos más representados en el arte cristiano de la época y que también aparecía en el Arte del Bien Morir. En el grabado de la buena inspiración por la paciencia (Figura 48) se intentó crear no sólo una conexión emocional, sino también visual entre el hombre y Dios Hijo. Al momento de la muerte, ambos eran similares físicamente y sufrieron, ya sea por burla, dolor físico o tentación a pesar de sus naturalezas completamente diferentes. La asociación realizada en la imagen buscaba mostrar que, así como sucederá en un futuro cercano con el enfermo, también Cristo sufrió antes de su muerte. Por lo tanto, la memoria y el énfasis en este momento doloroso de la vida de Jesús debería inspirar al público durante las tentaciones: la visión del Dios que sufre, sangra y siente dolor fue la forma más impactante e inmediata de comunicación con el devoto.

La caridad y la compasión eran los sentimientos que deberían aflorar tras la contemplación y la reflexión sobre la trayectoria de la vida de Cristo, especialmente, en relación con los momentos de su agonía. Como señala Baschet (2006, p. 478), en la Edad Media, la *carita* era mucho más que ofrecer limosna a los pobres. Era un atributo esencial del mismo Dios, como recuerda el pasaje de Job: "Dios es caridad" (I Jb 4, 16) y que se asociaba de modo privilegiado al Espíritu Santo (Rom 5, 5). Así, la caridad era la virtud por excelencia, pues consistía en amar a Dios, al prójimo y construir una relación fraterna entre los hombres.

Así, es posible afirmar que la pedagogía propuesta por el *Ars Moriendi* formaba parte del contexto de la *devotio moderna*, práctica religiosa que entendía que el creyente debía imitar a Cristo en su amor e, incluso, en sus sufrimientos. Freedberg cita las "Meditaciones sobre la vida de Cristo" como una importante obra de difusión para la imitación de la vida santificada de Jesús y de su Pasión. Este texto habría sido escrito por San Buenaventura en el siglo XIII, pero actualmente se cree que fue escrito por un monje franciscano de la Toscana para Santa Clara de Asís, fundadora de la Orden de las Clarisas (Freedberg, 1992, pp. 203 -209).

Las principales características de esta nueva devoción eran su carácter místico y de prácticas realizadas en ambiente privado. Así, se entendía que las pruebas terrenales eran necesarias para alcanzar la salvación en el Más Allá, incluso porque el mismo Evangelio ya decía que los justos serían tentados y, posteriormente, salvados. Como Cristo, el hombre debe aprender a aceptar la voluntad de Dios con amor y humildad, estando preparado para soportar las pruebas y sin cuestionar los nombramientos celestiales.

5.6.2. Dios Padre, Señor del destino

La representación visual de Dios Padre también se destaca en el grabado de la buena inspiración contra la impaciencia (Figura 47). Mientras la primera persona de la Trinidad miraba directamente al moribundo en su lecho, éste le devolvía la mirada mientras tenía las manos cruzadas en estado de oración. Este significativo gesto parecía indicar una súplica de clemencia y misericordia.

En la imagen de la buena inspiración contra la impaciencia, Dios Padre sostenía una flecha y un flagelo que reposaban sobre el cuerpo del enfermo (detalle, Figura 52). La flecha podría ser una cristianización de la flecha del destino que figuraba en las imágenes paganas del dios Moros. En la mitología griega, Moros era el dios del destino, de la suerte y de la muerte. Era una deidad ciega que dictaba los acontecimientos. Ni siquiera Zeus pudo detenerlo. La tradición dice que Moros tomó tres flechas de Eros y les pasó parte de su energía y las escondió en el mundo de los mortales. Si estos fueran disparados al mismo tiempo, el mundo volvería a la época del caos. Por lo tanto, se les conoció como las flechas del destino.

Figura 52. Buena inspiración por la paciencia. En el sentido horario: el enfermo, Dios Hijo, Dios Padre y el ángel bueno. Detalle. f. 11v. *Arte de Bien Morir*, 1480. Impreso en Zaragoza por Pablo Hurus. Monasterio de San Lorenzo Escorial

Figura 53. La peste como castigo divino, 1424. Niedersächsisches Landesmuseum, Hannover, Alemania

No sería la primera ni la última vez que el Dios interviniente y enfurecido es representado portando flechas en la cultura cristiana (Delumeau, 2009, p. 113): el principal ejemplo se refiere al sermón escrito por Jacopo de Freedberg en el siglo XIII y que estaba dedicado a la vida de Domingo de Guzman, el fundador de la Orden Dominica, cuya fiesta litúrgica se celebra el 4 de agosto. En la Leyenda Áurea, el fraile menciona que San Domingo, en una visión, presenció un diálogo entre la Virgen y su hijo. Cristo sostuvo tres flechas y amenazó dispararlas, ya que la humanidad estaba siendo asolada por el pecado: "Como el mundo entero está lleno de tres vicios, soberbia, concupiscencia y avaricia, quiero destruirlo con estas tres lanzas" (Freedberg, 2003, p. 618).

Es muy probable que el autor del *Ars Moriendi* conociera la hagiografía de San Domingo y la asociación entre flechas/lanzas punitivas y el desagrado divino hacia la humanidad. Además, es importante recordar que muchos investigadores sostienen que el autor del *Ars Moriendi* perteneció a la orden de los dominicos. De hecho, la elección de representar a Dios Padre y no a Dios Hijo, como portador de la flecha del destino, puede ser otro indicio del origen del texto, ya que, como hemos visto, la religiosidad mendicante enfatizaba la piedad y la humanización de Cristo. Por tanto, tendría más sentido presentar la figura de Dios Padre como alguien más enérgico y punitivo y no a su hijo.

Es muy probable que el autor del *Ars Moriendi* conociera la hagiografía de San Domingo y la asociación entre flechas/lanzas punitivas y el desagrado divino hacia la humanidad. Además, es importante recordar que muchos investigadores sostienen que el autor del *Ars Moriendi* perteneció a la orden de los dominicos. De hecho, la elección de representar a Dios Padre y no a Dios Hijo, como portador de la flecha del destino, puede ser otro indicio del origen del texto, ya que, como hemos visto, la religiosidad mendicante enfatizaba la piedad y la humanización de Cristo. Por tanto, tendría más sentido presentar la figura de Dios Padre como alguien más enérgico y punitivo y no a su hijo.

Otro factor a considerar se refiere a la predicación y a la iconografía que también comenzaron a asociar los brotes de la Peste Bubónica con el cólera venido del Cielo a través de una lluvia de flechas (Figuras 53 a 55) (Delumeau, 2009, p. 113). En la iconografía cristiana, las flechas no sólo se representaban como armas, sino que simbolizaban la transmisión de las enfermedades, especialmente la Peste, al llevarla en sus puntas.

Como afirma el historiador Jacques Le Goff, en la Edad Media no hubo un tipo de enfermedad que no tuviera una interpretación simbólica: la corrupción física se entendía como parte visible de la enfermedad del alma (Le Goff y Truong, 2010, p. 107). Así, los predicadores y artistas

Figura 54. Gozzoli, Benozzo. Martirio de San Sebastián, 1465. Témpera sobre madera. 525 x 378 cm. Iglesia Colegiada, San Gimignano, Italia

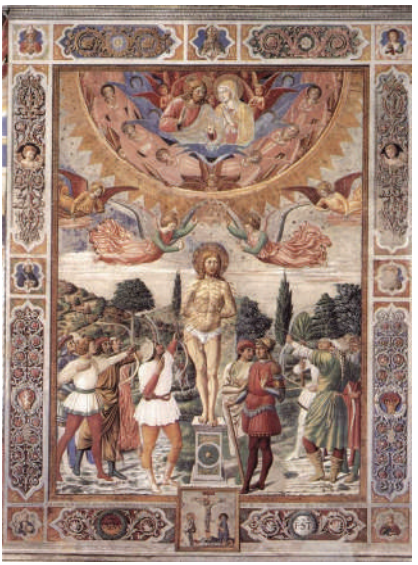


Figura 55. Gozzoli, Benozzo. San Sebastián intercessor. Dios Padre y ángeles con las flechas, 1464-65. Fresco, 527 x 248 cm. Iglesia de San Agustín, San Gimignano, Italia

intentaron subrayar el carácter punitivo e instantáneo de la pestilencia: todos, ricos y pobres, hombres y mujeres, niños y ancianos, laicos o clérigos serían afectados sin distinción. De esta manera, los brotes de la peste bubónica se convirtieron en un fenómeno ideológico y en un campo propicio para la expresión de las creencias y de los valores de la cultura cristiana.

En este sentido, la dialéctica castigo/redención se instauró en la interpretación cristiana de las pandemias bubónicas que diezmaron a la población europea. Las Letanías presentes en los Libros de Horas presentaban, por ejemplo, una oración que pedía una buena muerte, ya que la enfermedad puede si convertir en un catalizador del desorden social (Motta, 2009, p. 48). Muchos médicos y sacerdotes ni siquiera se acercaban a los enfermos por miedo al contagio. Por lo tanto, los últimos ritos a menudo se hacían con prisa o con descuido a pesar de la creencia en su importancia central para lograr la salvación eterna.

A pesar de no aparecer en el Arte de Bien Morir, San Sebastián fue el principal santo protector de la Peste Bubónica en la Edad Media, ya que la causa de su muerte se debió a una lluvia de flechas. En la Figura 55, el martirio de San Sebastián fue presenciado por Cristo, la Virgen y los ángeles que estaban en el Cielo y que también volaban sobre la tierra. En la Figura 56 tenemos la escena contraria: ahora el santo -que fue asesinado por el mismo instrumento que aflige a los demás- se encargó de interceder en favor de los hombres y de las mujeres que estaban reunidos a su alrededor y que realizaron un gesto de solidaridad colectiva. En la parte superior del fresco tenemos a Dios Padre disparando de nuevo una lluvia de flechas que extendieron la peste por todas las partes. La humanidad también tuvo dos intercesores importantes en esta imagen: el mismo Cristo que tocó una de sus llagas y la Virgen María.

Posteriormente, las imágenes que retrataban las escenas de la Peste comenzaron a representar a la propia Muerte con una gran lanza o varias de ellas que desparraman enfermedades y destrucción por todos los sitios. La muerte podría ser representada por una calavera o un esqueleto que podría aparecer cabalgando o, incluso, volando sobre los campos y las ciudades en busca de sus numerosas víctimas.

Después de presentar y discutir el significado de la creencia cristiana en las flechas que propagan la Peste y la muerte, es posible cuestionar si el hecho de que Dios Padre, señor del destino, aparezca en el grabado de la buena inspiración a través de la paciencia (Figura 47) ¿Podría significar otra mención implícita a la enfermedad que aquejaba a los moribundos en el Arte del Bien Morir? Recordemos que el grabado de la tentación por la fe (Figura 12) presentaba un flagelante como ejemplo negativo de reacción ante momentos de dudas y de enfermedad. Si tenemos en cuenta el período histórico en que se escribió el texto del Arte de Bien Morir (hacia 1415), es posible afirmar que la Peste podría ser la enfermedad -no mencionada en el texto- que afectó al protagonista de la historia. De hecho, tendría mucho sentido presentar una explicación moralizante de las innumerables muertes que azotaron a la Europa en ese momento, lo que ya se hizo ampliamente en otros tratados, sermones y homilías.

En el caso del Arte del Bien Morir y, especialmente, en el capítulo de la buena inspiración a través de la paciencia, se pretendía mostrar que las duras pruebas y el dolor físico sólo acontecen por designio divino y que grandes hombres y mujeres fueron capaces de a soportarlos porque tenían fe. Por lo tanto, en la narración el buen ángel advertía al lector/espectador que era mejor sufrir aquí que después en el Purgatorio. San Agustín fue una de las autoridades utilizadas para justificar y aceptar los tormentos físicos: "Señor, aquí me quemas y fiere e tormenta, para que por siempre me perdones" (Anónimo, 1480, f. 12r).

Como predicaba la Iglesia, ante tanta muerte y destrucción, los fieles necesitaban aferrarse a los santos patronos y suplicar ayuda. El Arte del Bien Morir presentó cuatro ejemplos de santos destacados por su paciencia a quienes se debe seguir en tiempos difíciles. Como vimos, en el grabado de la buena inspiración (Figura 48), el moribundo estaba rodeado de figuras celestiales que funcionaban como grandes ejemplos de la paciencia cristiana y que debían inspirar al enfermo. En sentido horario: Cristo, Dios Padre, San Lorenzo, Santa Catalina de Alejandría, Santa Bárbara y San Esteban. Los cuatro santos recordados en este grabado son ejemplos de mártires, un número simbólico que recuerda también a los cuatro evangelistas y, en consecuencia, a los cuatro Padres de la Iglesia. Los siguientes subtemas presentarán por separado el análisis de estas figuras.

5.6.3. San Lorenzo

El primer santo recordado y presente en la narrativa visual del Arte del Bien Morir fue San Lorenzo. Fue el séptimo diácono del Papa Sixto II (257-258) y se convirtió en un mártir cristiano tras la persecución llevada a cabo por Decio. Lorenzo nació en España y murió en Roma en el año 258. Prueba de su importancia es que su biografía fue escrita por el también santo Vicente de Zaragoza, así como por Prudencio, San Ambrosio y San Agustín.

Según la recopilación realizada por la Leyenda Áurea en el siglo XIII, Lorenzo fue detenido por haber repartido los tesoros dejados por Felipe, el Joven, hijo del ex emperador de Roma asesinado por Decio. Esta actitud se hizo a petición del Felipe y su mentor, el Beato Sixto, ya que ambos también fueron asesinados por la persecución iniciada por Decio. Como resultado, Lorenzo fue detenido y torturado. A pesar de las grandes pruebas, la hagiografía del santo enfatizó que él mantuvo su convicción y clamó a Dios por ayuda (Varazze, 2003, p. 643).

El santo se convirtió en el patrón de la ciudad de Florencia además de ser el patrón de los diáconos, de los cocineros, de los bomberos, de los bibliotecarios y de los pobres. Primero, su devoción se inició en el reino de Aragón y en Italia. En el siglo X, su culto se extendió a Germania y luego al resto de Europa. Su fiesta litúrgica se celebra el diez de agosto y sigue siendo uno de los santos más venerados en la cristiandad desde el siglo IV. Según la Leyenda Áurea, San Lorenzo tenía tres privilegios en relación con los demás mártires en la celebración del oficio litúrgico: era el único mártir que tenía vigilia; sólo él y San Esteban tenían una octava entre los confesores y, finalmente, la repetición de las antífonas que sólo

ocurrían en las fiestas de San Lorenzo y de San Pablo, este último por la excelencia de su predicación y el otro por la excelencia de su pasión (Varazze, 2003, p. 652).

En la iconografía, San Lorenzo solía ser representado como un joven vestido de diácono y sosteniendo parrillas, instrumentos de su martirio. También podría sostener el libro de los Salmos, la limosna de los pobres y una rama de palma, atributo de todos los mártires (Giorgi, 2011, pp. 208-213). El mensaje principal de la hagiografía del santo es su bondad y caridad hacia los pobres y su papel de convertidor de Lucilio, Hipólito y Romano.

5.6.4. Santa Catalina de Alejandría

La primera santa mencionada en este capítulo fue Santa Catalina de Alejandría quien, junto con Santa Bárbara, fue una de las santas más veneradas en la Baja Edad Media, después de la Virgen María. Cuenta la Leyenda Áurea que ella era hija del rey Costo y que se educó en todas las artes liberales en la ciudad de Alejandría, Egipto. A los dieciocho años, negó adorar ídolos -un tema iconográfico recordado como refuerzo negativo en el Arte del Bien Morir- y dijo que estaba casada con Cristo. El emperador Maxentius intentó sin éxito persuadirla. Después de derrotar a cincuenta filósofos en un debate sobre teología, fue arrestada y sometida a diversas torturas y, además, pasó doce días sin comer.

Durante su martirio, Catalina logró convertir a varias personas a su alrededor, incluida la esposa del emperador que también terminó muerta por convertirse a la fe de Cristo. Para la ejecución de Catalina, el emperador inventó un instrumento que estaba formado por cuatro ruedas con clavos de hierro, dos de las cuales se movían en posiciones opuestas para triturar y moler la carne. Después de pedir el fin de su martirio, Catalina finalmente fue decapitada. La leyenda informa que su cuerpo fue llevado por ángeles a un monasterio en el Monte Sinaí. Al final de su narración, Freedberg destacó cinco cualidades de la santa: su sabiduría, su elocuencia, su firmeza, su castidad y sus privilegios.

En la iconografía, el atributo especial de Catalina es la rueda que puede aparecer con clavos y estar entera o rota. Sus otros atributos son: la espada, símbolo de su ejecución, la palma de los mártires y el anillo de su matrimonio místico con Cristo. Ella puede usar una corona en referencia a su origen noble. Como patrona de la educación, a veces estaba rodeada de atributos de aprendizaje como instrumentos matemáticos, un globo terráqueo y libros abiertos. Su fiesta litúrgica se celebra el 25 de noviembre.

Santa Catalina de Alejandría fue también patrona de los filósofos, de los oradores y del escriba en la Edad Media (Giorgi, 2011, p. 76). Muchas hijas de artesanos recibieron el nombre de Catalina en la región de Germania en la Baja Edad Media, como atestigua una canción de la época (Pastoureau, 2013, pp 16-17). En las imágenes devocionales, su compañera más frecuente era Santa Bárbara –como también sucede en el Arte del Bien Morir-, algunas veces también la rodeaban santa María Magdalena, santa Catalina de Siena o santa Úrsula.

Los principales aprendizajes extraídos de la hagiografía de la santa son: desprenderse de las riquezas y de las glorias terrenales para vivir correctamente la doctrina cristiana; no doblegarse ante las situaciones difíciles y persistir en el camino de la salvación. Como se destaca en la *Legenda Aurea*, la santa, al igual que San Lorenzo, también oró por la ayuda de Cristo para soportar las pruebas. Así, tenemos dos modelos más de santos que son celebrados y recordados en la liturgia por su valentía y paciencia a la hora de la muerte. Vayamos al tercer ejemplo.

5.6.5. Santa Bárbara

Otra santa representada visualmente en el grabado de la buena inspiración por la paciencia fue Bárbara, oficialmente, una mártir y virgen. Según la Enciclopedia Católica, no hay referencia a Bárbara en las autoridades históricas de la antigüedad cristiana y su nombre no aparece en la recensión original del martirologio escrita por San Jerónimo (Kirsch, 1907). Sin embargo, la veneración a Santa Bárbara se hizo común a partir del siglo VII. Alrededor de esta fecha aparecieron leyendas de su martirio que estaban insertados en la colección de *Symeon Metaphrastes* y también fueron utilizadas por algunos autores como Ado y Usuardo, en los martirologios ampliados, compuestos durante el siglo IX en la Europa Occidental.

Según la tradición, Bárbara era hija de un rico pagano llamado Dióscoro. Habría vivido en la ciudad de Nicomedia, en Asia Menor, a finales del siglo III donde fue encarcelada por su padre que la mantuvo encerrada en una torre. Ella pidió la construcción de tres ventanas en su cautiverio, como símbolo de la Santísima Trinidad, en lugar de las dos originalmente previstas. Cuando su padre volvió a visitarla, ella se reconoció cristiana. Luego, fue golpeada por su padre y arrastrada ante el alcalde de la provincia, Martiniano, quien la torturó, arrancándole los senos y finalmente la condenó a muerte por decapitación, ya que no apostató. El propio padre ejecutó la sentencia y, en castigo, fue alcanzado por un rayo en el camino a casa y su cuerpo fue consumido según la leyenda.

De acuerdo con la Enciclopedia Católica, lo cierto es que, antes del siglo IX, Bárbara ya era muy popular y públicamente venerada tanto en Oriente como en Occidente. Un hecho en 1448 ayudó mucho a difundir la veneración de la santa: un hombre llamado Henry Kock casi muere quemado en un incendio en Gorkum (Kirsch, 1907). Pidió a gritos la ayuda de Santa Bárbara, a quien siempre había mostrado gran devoción. Así, logró escapar de la casa en llamas y se mantuvo con vida hasta que pudo recibir los últimos sacramentos, una preocupación que fue estimulada y extremadamente enfatizada por la lectura/escucha del Arte de Bien Morir. En los calendarios romano y griegos actuales, la fiesta de Santa Bárbara es el 4 de diciembre, mientras que, en los martirologios del siglo IX, con la excepción de *Rábano Mauro*, su celebración tenía lugar el 16 de diciembre.

En alusión a su cautiverio, el atributo especial de Bárbara es una torre generalmente con tres ventanas. En la iconografía, ella también podría sostener una pluma de pavo real, símbolo de la inmortalidad, o incluso un cáliz, que hace referencia a la celebración de la Eucaristía. En la Edad Media la santa fue patrona de los arquitectos y de los artilleros, además, se la invoca contra las tormentas, los truenos y la muerte súbita, lo que pudo motivar la elección del grabador para representarla como refuerzo positivo en el Arte del Bien Morir.

5.6.6. San Esteban

El último santo representado visualmente en el grabado de la buena inspiración por la paciencia fue San Esteban (Figura 49). Él fue uno de los primeros siete diáconos nombrados por los apóstoles y es considerado el primer mártir cristiano. Según la tradición, fue apedreado hasta la muerte tras provocar la furia del Sanedrín, el consejo legislativo de los judíos en Jerusalén, con su sermón descrito en Hch 7, 2-56.

En las imágenes, San Esteban aparecía habitualmente como un hombre joven, imberbe, de facciones apacibles, ataviado con la dalmática -la ropa específica de los diáconos- y la tonsura, como San Lorenzo (Giorgi, 2011, p. 338). Las piedras son su atributo especial, ya que recuerdan el instrumento de su martirio. También podría sostener la palma de los mártires y ocasionalmente un incensario.

Como figura de devoción, a menudo lo acompañaba San Lorenzo como ocurre en el grabado de la buena inspiración por la paciencia. San Esteban es el patrón de los diáconos, de los albañiles, de los constructores y de los trabajadores en general. Él era invocado para curar las migrañas y para clamar por una muerte tranquila, lo que podría explicar su presencia

en el Arte de Bien Morir. Su fiesta litúrgica se celebra el 26 de diciembre en Occidente y el 27 de diciembre en Oriente.

Tras analizar la importancia de los cuatro santos representados visualmente en el grabado de la buena inspiración por la paciencia (Figura 63), es posible argumentar que en el capítulo sexto del Arte de Bien Morir se pretendía asociar las parejas de santos que tenían un culto devocional en común y que ayudaron a "dinamizar" la iconografía del Arte del Bien Morir (como en el caso de: Santa Catarina y Santa Bárbara; San Esteban y San Lorenzo, y también, San Pedro y San Pablo, como vimos anteriormente).

Como hemos comentado hasta ahora, el objetivo de este capítulo era mostrar que la virtud de la paciencia era una de las más apreciadas, como recuerda la frase del rey Salomón (Prov 6, 32). De esta manera, la paciencia y la perseverancia eran virtudes sumamente necesarias para quienes deseaban conquistar su hogar en el Paraíso. Además, tanto Cristo como los cuatro santos recordados fueron víctimas de un martirio sumamente doloroso y prolongado, pero les fue necesario para reafirmar sus valores y su fe.

5.7. Grabado 7. La tentación por la vanagloria

El séptimo capítulo del Arte del Bien Morir comienza con el recuerdo de las tres tentaciones anteriores que sufrió el cristiano en su lecho de muerte (la tentación de la fe, de la desesperación y de la impaciencia) y con la advertencia del narrador sobre cómo el Diablo puede intentar convencer al moribundo a través de la autocomplacencia que sería una forma de arrogancia espiritual que perseguiría e afectaría, principalmente: "a los religiosos e varones perfectos" (Anónimo, 1480, f. 14r).

Esta fue la primera vez que la narrativa vinculó directamente un pecado a un tipo específico de pecador. En este caso, el religioso podría ser cualquier persona devota, pero este término parece hacer una referencia específica a los clérigos, ya que éstos podrían caer más fácilmente en la tentación de asumir que ya formarían parte del grupo de los elegidos. A continuación, se muestra un extracto del texto en que el Diablo, que una vez más hizo el papel de falso consejero, habló en primera persona al moribundo:

> O, cómo eres firme en la fe y fuerte en la esperança, e eres muy paciente con grand constancia en tu enfermedad; o, cómo has obrado muchas buenas cosas, mucho te deves gloriar porque non eres assí como los, que han fecho e cometido males más aun los semejantes a las vezes com un gemido se salvan. Pues, ¿por qué justicia o razon el regño de los cielos se puede a ti denegar? Por cierto por ninguna razon, por quanto tú has legitimamente peleado. Pues rescibe la corona a ti aparejada y avrás assentamiento e grado más excelente que los otros, pues más has trabajado que ellos (Anónimo, 1480, f. 14r).

Como se advierte y se enseña en el extracto destacado anteriormente, ningún hombre ni ninguna mujer deben asumir que ya fueron salvos porque el destino del alma solo se decidiría después de la muerte física y del juicio individual. Esta prerrogativa incluía a los clérigos y servía como instrumento de educación para todos independientemente de la jerarquía y división social. En el discurso resaltado anteriormente, el Diablo inflamó

el ego del enfermo con varios elogios sobre su conducta y su fe para que cayera en la trampa de considerarse mejor que los demás y perder la gloria del Paraíso.

Según el autor/narrador del Arte de Bien Morir, la soberbia tuvo tres consecuencias desastrosas principales: hizo al hombre semejante al diablo, que sólo por eso el pecado se convirtió en ángel caído; hizo que el hombre cometiera una blasfemia al presumir la voluntad divina y, finalmente, tanta autocomplacencia podría convertirse en motivo de condenación eterna. Dos autoridades teológicas fueron movilizadas para reafirmar este mensaje. El primero de ellos fue San Gregorio quien dijo: "En tanto que se acuerda el ombre del bien que ha fecho e por elle se alça, cahe cerca de Dios que es causador de todos nuestros bienes" (Anónimo, 1480) y por último San Agustín: "Si el ombre se justificare e de su justicia presumire, cahe" (Anónimo, 1480). En el Manual de la Confesión del Arte del Bien Morir se definido el orgullo y la forma de identificarlo:

> Primeiramente, si quiso sobrepujar e exceder los mayores e menospreciar los iguales e los más baxos de sí. Si fue vanaglorioso, diziendo que tenía muchas riquezas, las quales non tenía. Iten, si fue renzilloso e questionador, contradizindo la verdad por grandes bozes. Iten, si non quiso ser obediente a sua confessior ni a los mandamentos de la Santa Iglesia. Iten, si fue presuntuoso, creyendo que más sabía o valía do que lo sabía que valia. Iten si fuzo algunos bienes por que le alavassem. Iten, si fue ingrato, non queriendo dar gracias a Dios por los bienes que le ha fecho. Iten, si se alavó tener muchos bienes, amigos e parientes (Anónimo, 1480, f. 29r).

"Vanidad de vanidades, y todo es vanidad" (Ecl 1, 2). Durante la Edad Media, fue consenso entre varios teólogos que la soberbia era un pecado muy grave, si no el más grave y el origen de todos. En el sínodo de Ávila de 1384 fueron enumerados los siete pecados mortales y las siete virtudes contrarias en este orden jerárquico: soberbia y humildad; avaricia y generosidad; lujuria y castidad; ira y apacibilidad; gula y moderación; la envidia y la caridad y la pereza y el celo (Carrasco y Rábade, 2008, p. 45).

Según el texto del Arte del Bien Morir, los orgullosos eran aquellos que creían poder vencer por sus propios méritos y sin la ayuda de Dios. Eran también aquellos que amaban el reconocimiento público y que buscaban una falsa gloria. El mayor ejemplo de todos es la historia de cómo Lucifer dejó de ser un ángel de luz y se convirtió en el príncipe de este mundo, como escribe Freedberg en el sermón en honor a San Miguel (Varazze, 2003, p. 818). Y, como enseñó el autor del Arte del Bien Morir, era

necesario alejarse de todos los pensamientos y voluntades soberbias que transformaron a Lucifer, ángel de luz, en el Diablo:

> [...] aparta e arriedra la tu voluntad e todos tus pensamientos dela sobervia, la qual fizo e tornó a Lucifer, que era ángel muy excelente e fermoso, en diablo muy feo e torpe, e lo echó e abaxó de la altura de los cielos al abismo de los infermos. La qual soberbia fue aun causa de todos los males e pecados [...] (Anónimo, 1480, f. 15v).

El orgullo también caracterizó la actitud pecaminosa de Adán y Eva que marcó la primera "victoria" de Lucifer. Para el autor anónimo del Arte de Bien Morir, fue el intento de ser igual a Dios lo que hizo que los primeros hombres probaran el fruto prohibido (Gn, 3, 5). Para San Agustín en *De civitate Dei,* la soberbia era el "deseo distorsionado de la grandeza" y como Dios estaba por encima de todas las cosas, ésta pretendía imitar la excelencia, es decir, el mismo Dios (Aquino, 2001, pp. 80-81). San Isidoro de Sevilla, en el Libro de las Sentencias, consideraba que todo pecador era orgulloso, ya que pecar era un acto prohibido y contrario a Dios (Carrasco y Rábade, 2008, p. 284).

Tomás de Aquino, por ejemplo, entendía el orgullo tanto como un pecado específico que tiene su propia motivación como un pecado general que está presente en los demás y que puede tomar la forma de cualquiera. Es decir, se especifica por su objeto que se pervierte por error. Para el teólogo, la soberbia, como otros pecados, tiene un buen origen que se distorsiona por el mal uso de la razón. Según Tomás de Aquino, todo pecado se basa en algún deseo natural y, el hombre siguiendo este deseo, tiende a la semejanza divina, ya que todo bien tendría cierta semejanza con la bondad de Dios. Cuando este bien se desea mediante el recto uso de la razón, será recto y virtuoso, pero será pecaminoso si excede o no alcanza esta regla (Carrasco y Rábade, 2008, p. 80).

En el caso de la vanagloria, ésta nacería del deseo de superación que, hasta cierto límite, sería saludable. Sin embargo, cuando este sentimiento es adulterado, se convierte en un mal para el alma, una desviación dentro de la doctrina. Por ser tan amplio este "deseo de excelencia", la vanagloria acaba estando presente en la raíz de todos los demás pecados (Aquino, 2001, p. 72). Así, la soberbia es considerada como un pecado supra capital porque es la raíz de los demás.

En la figura 56, cuatro seres demoníacos eligieron el pecado capital de la vanagloria para probar y convencer al cristiano: las criaturas le ofrecieron coronas que son símbolos de la soberanía divina y terrestre (Hall, 1974, p. 79). Así como la corona sirve como símbolo de los logros y de las glorias

Figura 56. La tentación por la vanagloria. F. 13r. *Arte de Bien Morir*, 1480. Impreso en Zaragoza por Pablo Hurus. Monasterio de San Lorenzo Escorial

mundanas, también sirve como atributo de la vanidad, un sentimiento vacío y peligroso según la Iglesia. Por el contrario, el cristiano debería despojarse de los títulos, de los bienes y de las riquezas para seguir correctamente a Cristo, tal como lo describen los Evangelios (Mt 19, 29) y lo predica la Regla de los frailes mendicantes.

En el grabado de la tentación de la vanagloria (Figura 56), el enfermo olvida que el verdadero rey es Cristo y que la gloria excesiva puede

impedirle la salvación. Mientras Jesús, como se afirma en los Evangelios, recibió una corona de espinas, representando su abatimiento y humillación en el momento de su Pasión, el moribundo se sintió tentado a desear ser coronado y reconocido por todas sus conquistas terrenales.

5.7.1. El seno de Abraham, la antecámara del Paraíso

Delante del enfermo, tenemos la representación de Dios Padre que se distinguía por la aureola cruciforme y la gran barba. Esta vez presentó un rostro más amable y un gesto protector: sobre su manto protegió a dos pequeñas almas. Mediante el análisis de la imagen (Figura 57) y haciendo una comparación con la primera xilografía del *Ars Moriendi* realizada sobre el tema (Figura 58), es posible suponer que el gesto de Dios Padre que protege las almas sobre el manto, alude al Seno de Abraham, lugar de espera de las almas antes de llegar al Paraíso y donde permanecerán en espera hasta el Día del Juicio.

En una parábola presente en el Evangelio de Lucas, se menciona que las almas de los justos, como la del pobre Lázaro, serán recibidas en el "seno de Abraham" (Lc 16, 19-31), la antecámara del Paraíso. Según Jacques Le Goff, esta expresión es una metáfora que significa "estar en reposo con Abraham" o "ser recibido" por él (Le Goff, 2006, p. 24). Esta asociación se produjo porque Abraham es el mayor patriarca del Antiguo Testamento y el "padre de una multitud de naciones" (Gigot, 1907). Otra referencia, esta vez indirecta, al Seno de Abraham está presente en el Nuevo Testamento (Mt 8, 11).

En la xilografía de 1450 (Figuras 57 y 58), tres almas son acogidas por Dios Padre con las manos juntas en oración. En la Edad Media, el gesto vasallo de unir las manos se convirtió en un gesto de oración representado a menudo en la iconografía. En este sentido, hasta las almas eran ejemplares para el enfermo y por eso debían ser vistas por él, pues mostraban el refuerzo positivo de quienes ya se despidieron de esta vida y están en el Reino de los Cielos.

Las tres almas representadas visualmente en el detalle de la Figura 59 podrían simbolizar a los tres patriarcas del Antiguo Testamento -Abraham, Isaac y Jacob- que estaban bajo la protección del manto de Dios Padre en el Paraíso, mientras que en la imagen de 1480 (Figura 56), sólo dos almas fueron representados visualmente. La identificación de estas tres pequeñas almas se hace plausible si tenemos en cuenta que, inicialmente, el tema iconográfico del Seno de Abraham fue llamado también en la Edad Media como el "Seno de los Tres Patriarcas" o incluso el "Seno de Abraham, Isaac

Figura 57. La tentación de la vanagloria. *Ars Moriendi*, c. 1450. Libro xilográfico impreso en en Colonia. Biblioteca Británica, Londres

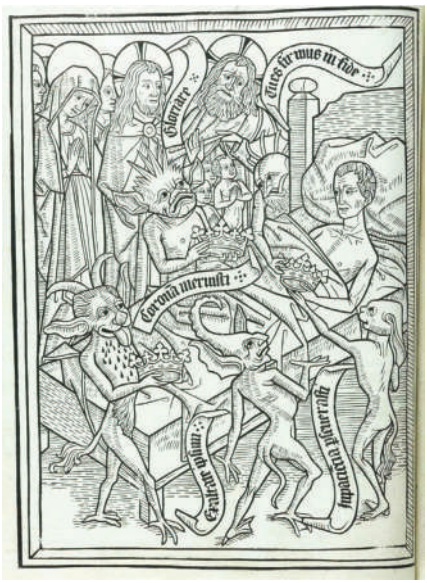


Figura 58. El seno de Abraham (detalle). *Ars Moriendi*, 1450. Libro xilográfico impreso Colonia. Biblioteca Británica, Londres

y Jacob", según Baschet (2000, p. 109). El objetivo de esta iconografía era demostrar a los fieles que las almas de los que alcanzaran el Cielo estarían junto a los tres patriarcas mostrando, así, la recompensa final que debe buscar todo cristiano.

La elección y omisión de la representación visual de un alma en el grabado realizado por Pablo Hurus se debió probablemente a la falta de espacio (Figura 56). Sin embargo, la modificación no interfirió directamente en la identificación de la escena, ya que en otras imágenes era común representar diferentes números de almas (Figuras 58 a 61). En todo caso, es fundamental señalar que la memoria visual del Seno de Abraham se asoció muchas veces a la parábola bíblica del rico y del pobre Lázaro. Mientras que los pobres y humildes, como el mendigo Lázaro, lograrían la recompensa por su buena conducta en el Cielo al revés de los orgullosos de

Figura 59. De la derecha a la izquierda: la muerte de Lázaro y su alma siendo llevada y acogida en el seno de Abraham (detalle). Escultura de piedra, 1120-1135. Saint-Pierre, Moissac Tarn-et-Garonne, Francia

Figura 60. El seno de Abraham. Capitel románico del priorato de Alspach, Alsacia. Museo Unterlinden, Colmar, Francia

Figura 61 El seno de Abraham. Detalle. Iluminación. Libro de Horas. Bruges. 1400-1415. Museo de Cluny, París

corazón que estarían destinados a los tormentos eternos, como le sucedió al rico de la parábola que se negó a ayudar al hambriento Lázaro, una de las siete obras de misericordia recordadas tanto por el Arte de Bien Morir como por el Breve Confesionario.

Para comprender el grabado de la tentación de la vanagloria (Figura 56) era importante recordar la creencia de que las riquezas de la tierra serían

pagadas en la eternidad y, por tanto, era mejor alejarse de los tesoros terrenales y buscar la verdadera recompensa en el Paraíso (Lc 16, 19-23) y que fue tallada en la abadía del monasterio de Saint-Pierre (Figura 59).

La iconografía del seno de Abraham surgió alrededor del año 1000 en Europa y se difundió, especialmente, a partir del siglo XII. Este tema que era muy común en el arte sepulcral también comenzó a aparecer tanto en libros litúrgicos y devocionales (Figura 61) como en los pórticos y en los capiteles (Figura 60) de las catedrales de Chartres, París, Amiens, Reims, Nuremberg, Florencia, entre otros.

Jérôme Baschet sostiene que el estudio de la iconografía del seno de Abraham o en la Edad Media contribuye a la construcción de la historia social europea, pensando, principalmente, en el mundo cristianismo medieval como una red de parentesco físico y espiritual (Baschet, 2000, p. 20). Para el autor, el seno de Abraham representó la inclusión de los fieles en la comunidad cristiana, lo que en el mundo terrenal implicó la realización de los sacramentos en las parroquias y la sepultura en los cementerios cristianos. Esta iconografía se convirtió así en un signo visible de la conexión entre el alma y el cuerpo, entre los fieles y la Iglesia. Además, también sirvió como alusión al lugar paradisíaco y, por tanto, es útil como fuente para el historiador que busca comprender el ideal de perfección y bienaventuranza que se atribuía a los fieles que alcanzaban el descanso eterno en el Cielo.

El medievalista también sostiene que el Seno de Abraham no era sólo una simplificación del Paraíso y la recompensa celestial, sino también una versión masculina y paternal de la iconografía de la Virgen con el niño[59]. Y si, entre los siglos XI y XIII, el Seno de Abraham pudo indicar con éxito la recompensa celestial -el fin último de todo cristiano- fue porque este tema iconográfico supo mostrar el encuentro celestial ideal que estaba relacionado con una figura paternal, dando formas pictóricas a lo que Baschet llamó una "necesidad de protección por parte del padre" (Baschet, 2000, pp. 139-150).

Es posible admitir que uno de los objetivos de apreciar el grabado de la tentación por vanagloria (Figura 56) presente en el Arte del Bien Morir era hacer con que el espectador/lector del libro reflexionara sobre la vida,

---

59 El autor analizó varias variantes iconográficas del Seno de Abraham, tales como: el Seno de ángeles, el Seno del Hijo; el Seno de la Iglesia; el Seno del Padre, la imagen trinitaria y, por último, un intento de explicar un posible vínculo tipológico con el tema iconográfico surgido en el siglo XIII: la Virgen de la Merced (Baschet, 2000, pp. 267-309).

de modo que fuera posible pensar: ¿Qué papel le gustaría representar en la historia: ser el hombre que optó por las glorias terrenales y las coronas ofrecidas por los demonios o él que eligió la bienaventuranza y será acogido en el Seno de Abraham? La xilografía de 1450 es aún más enfática en este aspecto: en la imagen (Figura 58), las almas pequeñas daban gloria al Reino de los Cielos, como se expresa en la filacteria que decía "gloriare" mientras Dios Padre ayudaba al enfermo a recuperar su confianza. Este gesto de protección de los elegidos, envía un mensaje a la audiencia del libro: sedes perseverantes en la fe como lo fueron los grandes patriarcas del Antiguo Testamento que ahora están en un lugar acogedor.

La idea del Seno de Abraham está relacionada con la creencia en un juicio individual, en el que los hombres serán separados según sus méritos y deméritos y donde esperan, en el caso de los justos, hasta recibir su destino definitivo en el Más Allá. En la exégesis bíblica y en las representaciones pictóricas, el Seno de Abraham se ha convertido a menudo en sinónimo de Cielo y lugar de consuelo y acogida del Padre. Sin embargo, los teólogos también lo identificaron como el limbo de los Antiguos Patriarcas, ya que el Paraíso había sido inaccesible desde la expulsión de Adán y Eva. Este solo sería reabierto después de la Resurrección de Cristo.

Mary O'Connor propuso otra interpretación para la aparición de las figuras celestiales en la imagen de la tentación de la vanagloria. Para la autora, la presencia de estos personajes junto al enfermo era una alucinación creada por los demonios para que el *moriens* creyera que ya estaba en reposo al lado de Dios (O'Connor, 1966, p 118). A pesar de la interesante sugerencia de O'Connor, no estoy de acuerdo con la hipótesis planteada por la investigadora.

En este sentido, creo que la interpretación más plausible es que las figuras celestes y demoníacas sirvieron para crear un contraste moral y visual en la imagen. En el caso del Arte del Bien Morir, se establecía un contrapunto inmediato entre la oferta diabólica y la divina: las coronas y glorias del mundo o la felicidad y el descanso celestial. Quizás por la gravedad del pecado, el grabador no esperó al siguiente capítulo para presentar el reverso de la tentación: el mismo grabado presenta y divide el espacio entre los demonios -figuras ajenas a la visión beatífica- que están en la parte inferior de la imagen y alrededor del lecho—y entre los elegidos que esperan las almas de los justos junto a Dios Padre, el Cristo y la Virgen.

Mary O'Connor también ofreció otra identificación para las tres almas que aparecen en el grabado latino de 1450. Para ella, estas almas simbolizan a los mártires inocentes menores de dos años que fueron ejecutados por orden de Herodes que pretendía asesinar a Jesús, según el Evangelio de

Mateo (Mt 2, 16-18). Para la autora, tendría sentido que en el *Ars Moriendi* fuese recordado a los niños inocentes -celebrados en la fiesta litúrgica del 28 de diciembre-, ya que esta devoción era muy popular en el siglo XV, especialmente en París (O'Connor, 1966, p 118).

Tras lanzar esta hipótesis, la autora no estableció una relación entre este culto y la aparición de los manuales de bien morir en el norte de Europa y su posterior circulación en otras ciudades. Si bien es importante recordar que las almas solían ser representadas visualmente como niños desnudos. Así, el hecho de que en el grabado aparecen "niños" o "pequeñas almas" no es suficiente para sostener que se refieren a la devoción de los mártires inocentes en la liturgia.

Allen Verhey, por su parte, creía que la presencia de las tres almas ayudaba al creyente a recordar las palabras de Cristo (Verhey, 2011, p. 127): "El que se humilla como este niño, será mayor en el Reino de los Cielos" (Mt 4). Sin duda, el mensaje de humildad es muy importante para revertir la vanagloria, sin embargo, en este caso, la mención de la frase de Jesús no es suficiente para explicar la escena. Por tanto, mantengo mi hipótesis de que Dios Padre y las almas que están sobre su manto simbolizan el Seno de Abraham. Además de él, otras figuras importantes fueron representadas visualmente en la impresión. Los intercesores que aparecen junto a Jesús en el espacio destinado al mundo celestial en el grabado parecen ser los mismos que estaban representados en la primera imagen del Arte del Bien Morir: de la tentación por la fe (Figura 12).

5.7.2. Cristo y los intercesores

Cristo y los santos intercesores -la Virgen, San Juan Evangelista y Santa María Magdalena- fueron nuevamente representados como refuerzo moral y visual. Fueron evocados para reafirmar el mensaje que se pretendía transmitir a través de la apreciación de la imagen (Figura 62). Como fue expresado en el Arte de Bien Morir, la corte celestial era espectadora de la batalla humana al tratar de resistir los pecados.

Todos los personajes bíblicos que aparecían en el grabado, con énfasis en Jesús, tuvieron que abandonar y negar las preocupaciones y ofertas mundanas para encontrar el camino al Cielo, tal como humildemente debe hacer el creyente. Por tanto, el cristiano debe inspirarse en estas figuras para poder resistir el deseo de la vanagloria y pedir ayuda, sobre todo, en el momento de la muerte. El hombre no debe asumir su salvación, como quería el Diablo en el texto, sino orar y esperarla con paciencia.

Figura 62. De la izquierda a la derecha: San Juan Evangelista, el Cristo, la Virgen y Santa María Magdalena. Detalle. La tentación de la vanagloria. *Arte de Bien Morir*, 1480. Impreso en Zaragoza por Pablo Hurus. Monasterio de San Lorenzo Escorial

5.8. Grabado 8. La buena inspiración contra la vanagloria

Contra la dañina tentación del orgullo, en el capítulo octavo del Arte de Bien Morir, el buen ángel advierte al moribundo y le ofrece inspiración diciéndole que el hombre no puede olvidar que todas sus acciones no son por mérito propio, sino por la gracia de Dios. Así ha dicho él ángel: "¡O ombre cuitado de ti! ¿Por qué te ensobervesces atribuyendo a ti mesmo la constancia en la fe, esperança y paciencia, la qual a Dios sólo se deve atribuir? Porque tú non podrías hacer cosa alguna meritoria e buena, salvo mediante y ayundante la su gracia [...]" (Anónimo, 1480, f. 14v).

Luego del discurso del ángel, el autor/narrador del Arte del Bien Morir continuó el texto evidenciando la importancia del mensaje de la criatura angelical. Así fueron citadas varias frases de Jesús contenidas en la Biblia y que sirvieron para corroborar y educar al público: "*Sin mí non podéis fazer cosa alguna*" (Jn 15, 5); "Aquel que se ensalça, será abaxado" (Mt 2, 12 y Lc 14, 11); "Si non fuerdes fechos humilde como un niño, non entraréis en el regno de los cielos" (Mt 18, 4).

El autor/narrador del Arte del Bien Morir siguió su explicación diciendo que era necesario alejarse de todo pensamiento soberbio porque fue la vanagloria la que transformó a Lucifer, que era un excelentísimo y hermoso ángel, en el Diablo, que era muy feo y torpe y que fue degradado del Cielo al abismo del Infierno. San Bernardo fue otra autoridad movilizada para reforzar la enseñanza de los males de la vanagloria y del orgullo: "El comienço de toda perdición es sobervia" (Anónimo, 1480, f. 15v). Otra afirmación suya fue: "Quita este pecado e sin trabajo todos los vicios son quitados e cortados" (Anónimo, 1480).

Finalmente, el autor/narrador del Arte de Bien Morir aconsejó que el moribundo, al darse cuenta de que estaba cayendo en la trampa de la soberbia, primero pensara que ella desagrada tanto a Dios que, sólo por eso, Lucifer y sus seguidores fueron expulsados del Cielo y condenados para siempre al fuego infernal. Después de eso, el hombre podría redimir sus pecados por la humildad en reconocerlos porque nadie sabe si es digno

del amor del Señor. Así como San Antonio y la Virgen María, ejemplos de humildad para la comunidad cristiana.

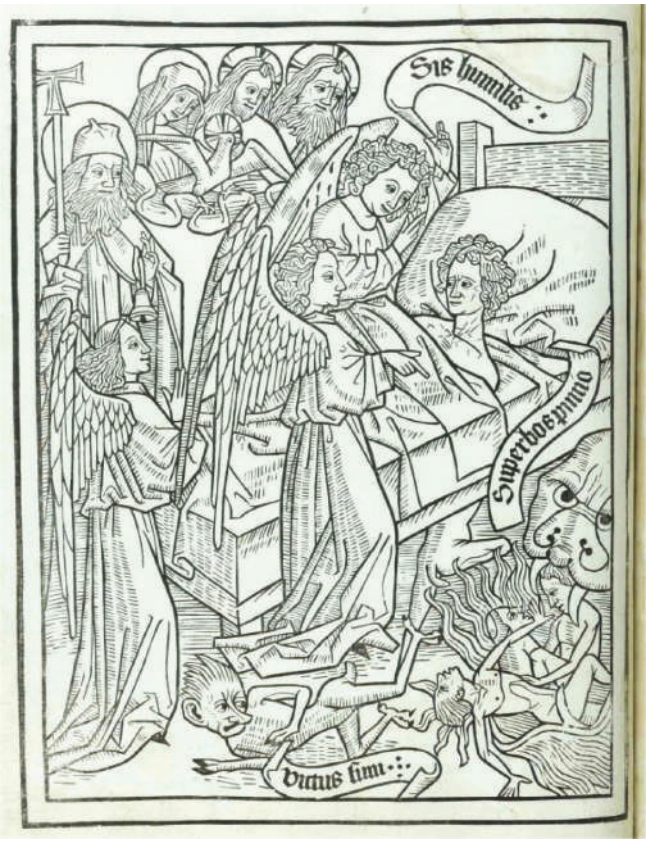
En el grabado que representa la buena inspiración por la humildad (Figura 63) tenemos el reverso de la tentación: por primera vez se necesitaban tres ángeles para reavivar la fe del moribundo. Quizás esto se explica por el hecho de que el orgullo era considerado un pecado tan grave que era necesario contar con la ayuda de un mayor número de ángeles para apaciguar el mal. El primero de ellos está muy cerca del moribundo -tal como lo ha estado el demonio en otras imágenes- y apunta hacia arriba donde sostiene, con la otra mano, una filacteria que no contenía palabras, pero que indicaba que había un diálogo entre los personajes. Así, Pablo Hurus optó por dejar la filacteria en la imagen incluso sin presentar nueva información, como ocurrió en la imagen en la tentación de la desesperación.

Figura 63. La Buena inspiración por la humildad. *Arte de Bien Morir*, f. 14r, 1480. Impreso en Zaragoza por Pablo Hurus. Monasterio de San Lorenzo Escorial

En la primera xilografía realizada sobre el tema (Figura 64), la criatura angelical -que ocupaba la misma posición que el ejemplar de Zaragoza- también sostenía un pergamino. Sin embargo, contenía el siguiente mensaje "Sis humilis". En el caso del Arte de Bien Morir, las filacterias no estaban escritas en latín porque la finalidad del libro, como se afirma en su prólogo, era ser accesible a todos los públicos por lo que no tenía sentido escribir estas "pequeñas leyendas" en otro idioma distinto al castellano. En cualquier caso, Pablo Hurus no realizó una traducción y las filacterias se presentaron con solo pequeños guiones para transmitir una idea de conversación.

El segundo ángel -que estaba frente a la cama y delante al moribundo- señaló a las honorables figuras celestiales que eran testigos de otra prueba

Figura 64. La buena inspiración a través de la humildad. *Ars Moriendi*, 1450. Libro xilográfico impreso en Colonia. Biblioteca Británica, Londres



superada por el enfermo. Ellos son: la Trinidad, la Virgen María y San Antonio. Por ahora, analizaremos los dos primeros casos.

5.8.1. La cuaternidad

Tal como se recuerda en el Arte del Bien Morir, la Virgen María se convirtió en el principal ejemplo de humildad para los cristianos al ser recordada como aquella que aceptó ser sierva del Señor y concebir al Hijo de Dios, como afirma el Evangelio de Lucas. Tal como fue interpretada por los Padres de la Iglesia y reafirmada por varios teólogos a lo largo de la Edad Media, como San Bernardo, la actitud de la Virgen fue entendida como un ejemplo de extraordinaria modestia y obediencia que la hizo merecedora de ser llamada Reina de los Ángeles, entre otros títulos. Por tanto, la figura de la Virgen siguió actuando como antítesis de la soberbia. Al igual que ella, que aceptó el designio divino y se entregó a su voluntad, el buen cristiano debe hacer lo mismo: tener fe y saber decir su propio "sí".

La primacía de la Virgen sobre el linaje humano y su papel destacado en la historia de la salvación le permitieron convertirse en una figura de suma importancia en las prácticas religiosas, a partir del siglo XIII, en Occidente. Se la invoca contra todos los tipos de peligros, de enfermedades y de aflicciones. Su protección e intercesión se consideraban infalibles y, por eso, son recordadas en las principales oraciones y antífonas marianas como el Ave María y la *Salve Regina* que podrían ser recitadas tanto en las celebraciones litúrgicas como en el ámbito privado. Por eso, las oraciones se dirigían, a menudo, primero a la Virgen y luego a su Hijo, ya que la figura materna representada por María era más accesible a muchos laicos y religiosos.

El grabado de la buena inspiración por la humildad ofrece un interesante testimonio del papel central de la Virgen en la religiosidad cristiana desde el siglo XII: en la imagen, María parecía formar parte de la misma sustancia que la Trinidad. Las cuatro figuras parecían no tener principio ni fin: formaban parte de un mismo cuerpo, incluida la paloma, que simboliza al Espíritu Santo, hasta el punto de que se puede hablar de una "cuaternidad". Este término fue designado por Jérôme Baschet para resaltar la casi igualdad asumida por la Virgen en algunas imágenes medievales, a pesar de que este concepto está lejos de ser justificado teológicamente (Baschet, 2006, p. 475). Siendo un parámetro para todas las acciones y pensamientos cristianos, la Virgen se transformó en el máximo ejemplo de la excelencia de la humanidad que le permitió tener una concepción, un embarazo y una muerte excepcionales.

También merece ser destacada la presencia de la Santísima Trinidad en la Figura 63. El dogma trinitario fue establecido en los primeros tiempos del cristianismo, más precisamente en el Concilio de Nicea en el año 325. En este concilio, el dogma de la Trinidad fue definido: Dios era uno en esencia y, al mismo tiempo, trino en las personas del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo.

Como defiende François Boespflug, a partir de la segunda mitad del siglo XIV fue producida una multiplicación de imágenes que vinculan la evocación de la muerte individual y la invocación de la Trinidad (Boespflug, 2001). Los principales ejemplos encontrados son tumbas, epitafios e imágenes de la buena muerte y del juicio privado, con destaque para la serie de grabados del *Ars Moriendi.* El autor indica que esta novedosa imaginería -que incluía la aparición del tema iconográfico del Trono de la Gracia- estuvo ligada a la proliferación de imágenes que vinculan la muerte de Cristo y la muerte del hombre, como también ocurría con el Arte de Bien Morir. Como ya se ha comentado en el tema de Cristo sufriente, la explicación del surgimiento y la popularización de esta iconografía está relacionada con el deseo de imitar la vida de Cristo, así como con el aumento del número de oraciones dirigidas a la Trinidad en la Baja Edad Media, sobre todo, para pedir una buena muerte (Boespflug, 2001, p. 21). Boespflug también señala que algunas oraciones dirigidas a la Trinidad comenzaron a formar parte del canon de la misa en este período.

Otro factor que merece ser destacado es que la iconografía de la Trinidad presente en el grabado de la buena inspiración por la humildad presenta una nueva faceta de Dios Padre: él no era sólo la deidad colérica o aterradora que lanzó la flecha del destino y posibles enfermedades a la humanidad por su descontento con ella, como muestra el grabado de la buena inspiración contra la impaciencia, pero también podía ser un Dios más cercano, justo y protector, atento a los pedidos de sus hijos e hijas así como las peticiones de intercesión que fueron mediadas por los santos, como el siguiente modelo de santidad que será analizado a continuación.

5.8.2. San Antonio, el abad

Antonio fue un santo cristiano que nació en Egipto y habría vivido entre 251-356. Su vida fue contada por san Atanasio y por san Jerónimo y, posteriormente, popularizada por la *Legenda Aurea* (Varazze, 2003, pp. 171-175). Según estas narraciones, a la edad de veinte años, Antonio decidió vender todo lo que tenía y repartir sus bienes entre los pobres y se retiró al desierto donde permaneció solo durante muchos años. En su camino, sufrió numerosas pruebas como: la tentación de la lujuria; fue golpeado tan

violentamente por una multitud de demonios mientras hacía penitencia cerca de una tumba que se le dio por muerto; fue mordido y desgarrado. Por su espíritu pionero, San Antonio es generalmente reconocido como el fundador del hermetismo. Sus seguidores, también llamados anacoretas, al vivir en aislamiento se diferenciaban de los cenobitas que se organizaban en comunidades monásticas.

En las imágenes, Antonio solía ser representado como un anciano barbudo que vestía una capa y una capucha de monje como ocurre en el Arte del Bien Morir. Generalmente, en las imágenes él sostenía un palo en forma de Tau (T) - que es la decimonovena letra del alfabeto griego - que le sirviera de bastón. El origen de su aplicación a la figura de Antonio es incierto. Tal vez sea simplemente un bastón, el atributo tradicional del monje medieval, cuya responsabilidad era ayudar a los inválidos y enfermos (Hall, 1974, pp. 21-22). Alternativamente, el Tau, también conocido como la cruz egipcia, era el símbolo de la inmortalidad en el antiguo Egipto que fue recreado y adoptado como símbolo por los cristianos de Alejandría para simbolizar la cruz. En la iconografía, Antonio también solía sostener una campana y podría ir acompañado de un cerdo, su atributo específico, que fue dejado por uno de sus compañeros en el desierto. El episodio de las tentaciones de San Antonio fue un tema muy apreciado en los siglos XV y XVI.

En la Edad Media, la protección de Antonio era invocada contra: el "mal del ardiente" (que es una especie de epilepsia); la plaga; la lepra; la sarna y las enfermedades venéreas. Su poder para sanar también alcanzaría a los animales y, en particular, a los cerdos y a los caballos. San Antonio es el patrón de los cesteros y de los ermitaños. Su fiesta litúrgica se celebra el 17 de enero.

Según su hagiografía, los demonios atacaran a San Antonio como fue mencionado en el Arte del Bien Morir: "O Antón, tú me venciste, porque como yo te quiero ensalçar, tú te abaxas; e como te procuro abaxar, tú te alças" (Anónimo, 1480, f. 16r). Según la leyenda, los demonios huyeron cuando apareció Cristo y alabó a Antonio por su humildad y valentía en el combate. Así, después de la Virgen María, el santo fue reconocido como uno de los mayores ejemplos de humildad y perseverancia en la fe dentro de la cristiandad. A través de la soledad y de aislamiento, Antonio pudo encontrar la manera de resistir a los pecados y encontrar la salvación como debe hacerlo todo buen cristiano, como dice la *Legenda Aurea* (Varazze, 2003, p. 172).

Lo que la hagiografía del santo pretendía demostrar era que la misericordia divina era capaz de borrar cada uno de los pecados siempre que el hombre fuera consciente de sus faltas y prometiera no volver a cometer los

mismos errores, como hizo Antonio y como la pedagogía propuesta por el Arte de Bien Morir enseñados. Sin embargo, si el cristiano no admitiera sus faltas y si no fuera a confesarlas, él podría encontrar la muerte estando en pecado y su destino ya estaría fijado: su alma sería llevada por los demonios a la morada de los condenados. El grabado de la buena inspiración por la humildad también proporcionó un ejemplo visual del castigo eterno: la boca de Leviatán.

5.8.3. La Boca de Leviatán

En la parte inferior de la imagen de la buena inspiración por la humildad -refiriéndose a la ubicación geográfica del Infierno- el demonio admitió su derrota y se tiró al suelo en señal de desesperación (Figura 63 a 67). El tercer ángel presente en la escena señalaba hacia abajo en dirección a la Boca del Leviatán que simbolizaba cómo los soberbios eran castigados: los condenados serían tragados por el monstruo marino para recibir sus castigos específicos en el Infierno.

En la xilografía de 1450, un monje tonsurado también estaba siendo masticado y castigado por el pecado de la vanagloria (Figura 65) junto a dos almas. Como advertía el séptimo capítulo del Arte del Bien Morir, las personas religiosas eran las más propensas a caer en esta tentación, incluidos los monjes. La filacteria que simbolizaba la charla angelical informaba e indicaba el castigo de los soberbios (*superbos punio*).

En el grabado de Zaragoza, en cambio, sólo se representa un alma dentro de la Boca de Leviatán (detalle, Figura 66). Lo interesante de este grabado es que la pequeña alma también se encuentra a la entrada del Infierno, pero tiene un rostro más apacible mientras hace un gesto de oración. Por lo tanto, el alma puede estar orando por el perdón de Dios y la liberación de sus tormentos, así como implorando la intercesión de los santos y de los vivos para poner fin a su período de sufrimiento. De esta forma, Pablo Hurus hizo un pequeño cambio en la estampa, pero eso fue suficiente para cambiar la comprensión de este episodio en particular.

La Boca de Leviatán fue interpretada en la Edad Media como una representación posible y simplificada del Infierno. Desde el siglo XII en adelante, la entrada al reino de las tormentas era representada como la boca abierta, retorcida y animalesca del Leviatán, dentro de la cual se podía ubicar un caldero (Baschet, 2006, p. 328). Esta asociación tiene su origen en los pasajes bíblicos de Job que mencionan directa e indirectamente al monstruo marino y mitológico de los fenicios que se representaba como un cocodrilo (Jb 3, 8; 26, 13; 40, 20). El capítulo 41 del

Figura 65. La Boca de Leviatán. Detalle. *Ars Moriendi,* 1450. Libro xilográfico impreso en Colonia. Biblioteca Británica, Londres

Figura 66. La Boca de Leviatán. Detalle, 1480. *Arte de Bien Morir y Breve Confesionario*. Impreso en Zaragoza por Pablo Hurus. Monasterio de San Lorenzo Escorial

libro de Job fue el que presentó las descripciones físicas y conductuales más completas sobre el monstruo: se le definió como un ser violento, aterrador, apestoso, extremadamente fuerte y resistente, además de ser el más orgulloso rey de los animales. De hecho, había una relación directa entre el Leviatán y la soberbia.

La asociación entre el *orgullo-pecado-diablo* formó una tríada peligrosa en la Edad Media y que había que combatir a toda costa. Como recuerdan las imágenes y las exégesis bíblicas, la garganta del monstruo, de la que salían llamas -como también fue representado en las imágenes del *Ars Moriendi-* representaba la entrada al Infierno. El calor y las llamas que formaban el espacio infernal tenían una función punitiva específica. Según Michel Pastoureau: "Las llamas del infierno, que tienen la particularidad

Figura 67. La tentación por la avaricia. F. 17r. *Arte de Bien Morir*, 1480. Impreso en Zaragoza por Pablo Hurus. Monasterio de San Lorenzo Escorial

de arder sin encender, no están destinadas a consumir los cuerpos de los suplicantes, sino que, al contrario, como la sal, tienen la función de preservarlos para que sufran el castigo eterno" (Pastoureau, 2011, p. 48). Esta era la réplica invertida del Paraíso: el primero era un lugar de hornos, tormentas y oscuridad mientras que el segundo era la morada de la paz y de la luz.

La visualización de la Boca de Leviatán como lugar de angustia y de sufrimiento en la imagen del Arte de Bien Morir no tenía un fin en sí mismo, sino que debía servir de advertencia e invitación al creyente a confesar sus faltas y a poder encontrar de nuevo el camino de la salvación, para no morir en el pecado. Así, el temor que debían tener los fieles de quemarse

eternamente y de sufrir las penas que estarían relacionadas con los pecados cometidos en vida no era la pena principal, sino la privación de Dios. No poder presenciar Su gloria y Su amor en el Cielo era el principal castigo del pecador según la Iglesia. De esta manera, la lección moral de esta imagen era clara: era necesario resistir con valentía las tentaciones para estar con Dios al final de los tiempos.

Por fin, aún después de la victoria del hombre que resistió la tentación de la vanagloria con la ayuda y el consejo de los tres ángeles, él será tentado por una última vez por el pecado que más preocupaba a la Iglesia desde el siglo XIII: la avaricia.

5.9. Grabado 9. La tentación de la avaricia

El pecado de la avaricia fue el último a ser mencionado en el Arte del Bien Morir. Este era el pecado mortal asociado directamente con los laicos porque, según el texto, ellos estaban muy preocupados por las personas terrenales -como los niños, los parientes y los amigos- y tenían demasiado amor por las riquezas materiales. Por eso, una vez más, los demonios fueron utilizados por el autor anónimo como agentes tentadores que buscaban engañar al creyente y desviarlo del camino de Dios:

> ¡O mezquino de ombre! Tú ya desamparas todos los bienes temporales que por muy grandes trabajos e cuidados has adquirido e ayuntado; e también dexas a tu muger e fijos, parientes e amigos muy amados, e todas las ottras cosas deletables e deseadas, en cuya compañía star et perseverar aun grand solaz e alegría te sería, e non menos a ellos grand bien se seguirá de tu presencia" (Anónimo, 1480, f. 17r).

Gostaríamos de resaltar en el fragmento anterior, las trampas creadas por el discurso del Diablo para convencer al moribundo: la primera de ellas indica que el hombre estaría abandonando a sus seres queridos y las posesiones que tanto luchó por conquistar. Y que sería genial poder permanecer en su presencia por más tiempo para poder disfrutarlos mejor. Así, una vez más, la mala acción demostró lo contrario de la doctrina.

A partir de este ejemplo, el autor/narrador informó que muchas formas de avaricia eran enseñadas por los demonios para que el apego a la vida terrenal interfiriera en el destino del alma en el *post mortem*, ya que el Diablo buscaba alejar al hombre del amor de Dios. Por lo tanto, el cristiano no debe reducir su memoria a la memoria de su esposa, hijos, amigos y bienes temporales, a menos que estos contribuyan a la salud del alma. En este caso, la memoria fue entendida como un recurso negativo y dañino para el hombre, pues distraía su concentración y su deseo de encontrar su hogar celestial.

La Baja Edad Media también ha inaugurado el amor por la vida terrenal con la conquista de los bienes materiales, el renacimiento de las ferias y del comercio en toda Europa, sobre todo, en el Mediterráneo. Al mismo tiempo, el amor a la vida también era expresado a través de la conexión con los familiares, los padres, los hijos, los vecinos y los amigos. Y es justamente sobre este amor demasiado a las cosas materiales que es hecha la última prueba del moribundo: ¿Él ama más las cosas del Cielo o de la Tierra? ¿Dónde prefiere dejar su atención y sus pensamientos? ¿A quién él escuchará: al cura o a sus parientes? ¿Cómo saber quién es un amigo verdadero y qué está preocupado con la salud de su alma y no con la herencia y con el testamento?

El enfermo representado visualmente en el grabado de la tentación de la avaricia podría ser un comerciante y del peor tipo: un usurero (Figura 68). En el caso específico de esta imagen, el hombre fue retratado como un avaro que, al final de su vida, no pudo desprenderse de las riquezas que amaba. Como recuerda el autor/narrador, era muy peligroso que el moribundo se preocupara por las cosas terrenales y temporales y olvidase la recompensa que le esperaba en el reino de los cielos. Esta fue precisamente la táctica que usaron los demonios para convencerlo en el grabado: las dos criaturas demoníacas señalaron los "puntos débiles" del enfermo.

El tentador indicaba los compañeros, los amigos y los familiares queridos incluido un niño que, probablemente, podría ser el hijo del enfermo. Por eso, recordar estas figuras podría desesperar al hombre y hacer con que el deseo por las alegrías terrenales fuera mayor que el deseo por las alegrías eternas. Así, el segundo diablo también mostró otros logros materiales: una finca con una torre y que contenía una bodega y un establo que albergaba un caballo. El recuerdo de estos preciosos bienes terrenales era la última jugada para convencer definitivamente al enfermo y llevarlo al Infierno.

Para comprender por qué la avaricia fue elegida como "la jugada final" para conducir al moribundo a la condenación eterna, es necesario recordar cómo se fue refinando la definición de este pecado a lo largo de la Edad Media. En primer lugar, es necesario recordar que el binomio *codicia* (deseo de adquirir) y *avaricia* (deseo de conservar lo adquirido) fue fuertemente condenado por el clero. La desaprobación de estas prácticas se remonta a los textos bíblicos.

San Pablo, por ejemplo, ya decía que los codiciosos no se salvarán y asociaba el pecado de la *codicia* a la idolatría (Ef 5, 5; Col 3, 5). En la primera carta a Corintios, una vez más la *codicia* fue definida como una de las causas de la condenación eterna (1 Cor 6, 10). San Agustín defendía que había dos tipos de avaricia: una genérica (el amor por las riquezas materiales) y otra específica (el amor por el dinero). Según Isidoro de Sevilla en

Figura 68. La buena inspiración contra la avaricia. F. 18r. Arte de Bien Morir, 1480. Impreso en Zaragoza por Pablo Hurus. Monasterio de San Lorenzo Escorial

el libro de las Etimologías, la palabra latina *avarus* es lo mismo que *avidus aeris* que significa "codicioso de dinero [cobre]", en consonancia con la palabra griega correspondiente, *filargina*, que es el "amor a la plata" (Aquino, 2001, p 100).

San Gregorio Magno llegó a decir en el *Corpus Christianorum* que la avaricia era el líder del ejército de los vicios y que a su mando estaban: la traición, la astucia, el fraude, el perjurio, la inquietud, la dureza de corazón y la violencia (Casagrande y Vecchio, 2003, p. 8; Carrasco y Rábade, 2008, p. 105). Tal como lo define San Tomás de Aquino en el segundo Libro de las Sentencias, el hombre era muy propenso a caer en el pecado de la avaricia, ya que su objeto era el dinero que prometía proveer al hombre de todas las cosas necesarias (Aquino, 2001, p. 127). Así, la avaricia esclavizó

el deseo del creyente que se convirtió en rehén de su codicia: por este pecado, el cristiano vendió su alma y su vida.

A pesar de ser criticada por el clero desde los inicios del cristianismo, la usura no fue condenada oficialmente hasta 1179 (Carrasco y Rábade, 2008, p. 197). Esta prohibición explica, en cierto modo, el papel de los judíos en la vida económica de Occidente, es decir, ellos eran los responsables por hacer los préstamos que fueron condenados por la institución eclesiástica. El manual de confesiones del Arte del Bien Morir definía la avaricia como: el deseo de adquirir, a toda costa, los honores y bienes de este mundo; el acto de guardar las riquezas con gran celo; simonía, el acto de comprar o vender cosas espirituales; el robo y, finalmente, la venta de dinero, trigo o cualquier otra cosa y recibir a cambio un excedente excesivo e ilícito, es decir, obtener lucro (Gago, 1999, p. 35).

El énfasis en combatir el pecado de la avaricia puede asociarse con el crecimiento del mundo urbano y mercantil, en el que el dinero comenzó a moldear las relaciones comerciales y sociales. Como apunta Jacques Le Goff, la usura se convirtió en un problema a partir del siglo XIII porque ella establecía una tensión entre la "economía" y la religión, entre el dinero y la salvación, hasta el punto de que la avaricia destronó a la *superbia* (soberbia) –un pecado feudal– como la reina del septenario de los pecados capitales (Le Goff, 2004, p. 6). Así, el usurero -el especialista en prestar dinero a los intereses- se convirtió en un personaje social y religioso que, a la vez, era tanto necesario como odiado y, al mismo tiempo, poderoso y frágil. De hecho, la usura se convirtió en un pecado "profesional" a partir de una clase emergente de banqueros (Casagrande y Vecchio, 2003, p. 349).

A pesar de la lucha moral, varios cristianos eran usureros, y por lo tanto, muchos ejemplos mostraban el daño de esta conducta. En las historias edificantes, los malos ricos eran condenados por la injusticia cometida con los pobres, ya que para los frailes mendicantes la ganancia era entendida como un pecado o como una debilidad humana (Le Goff, 2015, pp. 233-234). En las narraciones moralizantes, la avaricia tenía una particularidad: era un pecado que casi siempre se realizaba sin interrupción, pues el usurero se beneficiaba constantemente de sus ganancias. No había descanso para la *codicia*. Los frailes predicadores contaron en algunos de sus sermones que mientras el usurero dormía, comía y bebía, su dinero crecía a costa del trabajo de los demás. Este fue otro punto muy condenado en la Edad Media: obtener dinero sin trabajo, sólo era necesario esperar a que pasara el tiempo, pues se entendía que el usurero también robaba el tiempo que era un bien de todas las criaturas (Carrasco y Rábade, 2008, pp. 197-198).

El pecado de la avaricia podría ser representado en el arte pictórico a través de alegorías, como la de una mujer que podría tener los ojos vendados y sostener una bolsa de monedas o bien por una arpía, un monstruo con una cabeza, pechos de mujer y garras, así como a través de escenas narrativas, como es el caso de Arte de Bien Morir. La actividad del usurero, así como su muerte y castigos en "el Más Allá", se convirtieron en temas muy populares a partir del siglo XIII: este tema podría aparecer tanto en los ciclos de las virtudes y de los vicios de la escultura gótica, en las representaciones del Juicio Final y en las miniaturas, los grabados, los frescos y las pinturas que retrataban los pecados capitales.

Como hemos visto, la elección de la última tentación en el Arte del Bien Morir fue significativa, ya que la avaricia fue el pecado más combatido en la Baja Edad Media y que representaba lo contrario de las virtudes de la justicia y de la generosidad, además de la falta de desapego de los bienes físicos. Se entendía que la *codicia* descontrolada hacía que el hombre no se preocupara por su destino en el más allá, siendo mayor el amor por las riquezas terrenales. El siguiente tema abordará las herramientas necesarias para resistir la última prueba antes de la muerte.

5.10. Grabado 10. La buena inspiración contra la avaricia

El décimo capítulo del Arte de Bien Morir comenzaba con el último consejo angélico necesario para que el hombre escapara de las tentaciones: el buen ángel, una vez más, ofrecía inspiración y consejo diciendo que era necesario apartarse por completo de las asechanzas del Diablo y borrar los recuerdos terrenales. Escuchar los consejos demoníacos sería el equivalente a tener una ceguera física que dificultará encontrar el largo y tortuoso camino hacia la salvación. También se movilizaron varias frases del Cristo presente en los Evangelios para reafirmar la veracidad y urgencia del mensaje angélico. Así, dice el ángel:

> ¡O ombre, aparta tus orejas de las falsas e mortíferas sugestiones e consejos del diablo, con que te piensa e procura engañar e cegar! E ante, todas cosas olvida e pospone todos los bienes e cosas temporales del todo, cuya memoria, por cierto, ninguna cosa de salud te puede causar e dar, mas antes muy grand impedimento e estorvo de tu salud spiritual. E deves te acordar de las palabras del Redemptor Nuestro Señor Ihesu Cristo que dize assí a los que se alegan a las cosas mundanas: "Si alguno non renunciare a todas las cosas que possee, non puede ser mi discípulo". E en outra parte dize: "Si alguno viene a mí e non aborresce a su padre e madre e a su muger e fijos e hermanos e hermanas, aun non puede ser mi discípulo". E a aquellos que renuncian a estas cosas dize: "E todo aquel que dexare o desamparare casa o hermanos o hermanas o padre o madre o la muger o fijos o campos e heredades por el mi nombre, rescibirá ciento e más por uno, e vida perdurable poseerá (Anónimo, 1480, f. 17v).

El ángel prosiguió su enseñanza y pidió al enfermo que optara por la pobreza voluntaria -tal como hacen los hermanos mendicantes al adoptar la *Regula*-, porque ella agradaría mucho a Dios. Además, la criatura angélica también pidió que el cristiano recordase la Pasión de Cristo, sobre todo, el amor de Jesús crucificado por la humanidad. Además, las

otras figuras que merecieron ser mencionadas fueron la Virgen y San Juan Evangelista, ejemplos de comportamiento y de apoyo voluntario en la hora más crítica de la Crucifixión. También era necesario considerar a los santos que despreciaron las cosas materiales y siguieron el camino de la cruz.

La idea de abandonar las riquezas y la vida material fue una nueva forma de pobreza que surgió con las órdenes mendicantes en el siglo XIII: los franciscanos y los dominicos, sobre todo, la orden de San Francisco de Asís. La nueva riqueza que surgía de los intercambios comerciales se oponía a la pobreza voluntaria: ya no era fruto del Pecado Original o de la miseria sufrida por Job, sino de una pobreza valorada que estaba conectada al cambio de la imagen de Jesús en la espiritualidad cristiana (Le Goff, 2015, p. 133). Esta nueva concepción de abandonar el mundo material fue el resultado de un esfuerzo, de una elección. Por eso, el buen ángel advirtió a los fieles sobre la necesidad de abandonar las cosas transitorias y poner su confianza solo en Jesús.

Finalmente, el autor/narrador ofrecía la información sobre cómo ayudar a las personas que estaban siendo tentadas por la avaricia: primero, era necesario recordar que el amor a las cosas terrenales alejaba al hombre de Dios, como decía San Gregorio: "En tanto es cada uno de Dios apartado quanto aquí baxo en las creaturas se deleita" (Anónimo, 1480, f. 19r). Y, en segundo lugar, era necesario considerar que la pobreza voluntaria hacía bienaventurado al hombre y lo llevaría al Cielo, como dijo Jesús "Los pobres de spíritu son bienaventurados, por quanto d'ellos es el regno de los cielos" (Anónimo, 1480).

Es interesante notar que la pobreza voluntaria fue la última cualidad a ser exaltada y fue el último consejo dado al enfermo antes del final de su vida terrenal. Esta elección narrativa fue bastante significativa, ya que se refiere a los orígenes del texto del *Ars Moriendi*: la mayoría de los investigadores están de acuerdo que el libro tiene orígenes dominicanos, ya que el objetivo de esta orden era, inicialmente, combatir las herejías, sobre todo, los cátaros y propagar la fe cristiana en un nuevo escenario urbano. El estilo de vida mendicante era una oposición al mundo material y la acumulación de riquezas. El voto de pobreza fue una de las características más importantes y distintivas de estos hermanos: el deseo de volver a la pobreza evangélica y la sencillez de los apóstoles hacía con que estos hombres renunciasen al dinero y al lujo.

La ciudad, sobre todo, mostraba el mundo corrompido por los deseos carnales y los bienes temporales. Por lo tanto, era necesario intervenir y predicar por el desapego de los bienes materiales. Según San Tomás de Aquino, el hombre debe recordar que Cristo es el verdadero tesoro que

todo cristiano recibe durante el sacramento de la Comunión (Aquino, 2001, p 130).

La urgencia de abandonar los bienes materiales y los deseos personales para tener una buena muerte será el tema del próximo grabado a ser analizado. En el grabado de la buena inspiración contra la avaricia, la misión de los dos ángeles era mantener al enfermo en el camino hacia el Paraíso (Figura 69). En el caso del Arte del Bien Morir, el pecado de la avaricia no sólo estaba relacionado con los bienes materiales, sino también con el apego a los seres queridos que podrían ser utilizados por los demonios como instrumentos de tentación. Para alcanzar la salvación personal, el cristiano

Figura 69. La buena muerte. Arte de Bien Morir, 1480. Impreso en Zaragoza por Pablo Hurus. Monasterio de San Lorenzo Escorial

debería aprender a abrir su corazón y dirigir su mente a las cosas celestiales, especialmente, al Cristo penitente y a la Virgen María.

La insistencia en recordar el momento de la Pasión era una prerrogativa muy popular en la *devotio moderna* que ofrecía al creyente una experiencia religiosa más íntima y personal con lo divino. No por casualidad, en la imagen, el primer ángel, que está de cara al lecho, señalaba hacia arriba, hacia Jesús crucificado y su madre. De este gesto se trazó un paralelo entre el momento de agonía del hombre y los últimos momentos de Dios encarnado en la tierra. Tanto la criatura como el creador se hicieron iguales en el dolor y el sufrimiento para probar su fe.

La reflexión sobre la trayectoria de la vida de Cristo y sobre los desafíos que enfrentó el moribundo debería servir de ejemplo para los lectores/espectadores/oyentes del libro. No solo el personaje del grabado debería volver sus pensamientos a Jesús, sino toda la audiencia de este mensaje edificante, ya que se predicó que no había tiempo ni lugar para la muerte venidera. Por lo tanto, tantos hombres como mujeres deben estar preparados para ello. Y la mejor manera de lograr una buena muerte era considerar las enseñanzas contenidas en el Arte del Bien Morir.

El segundo ejemplo ofrecido por la imagen trataba sobre la importancia de los compañeros del yacente para el éxito o el fracaso de su fin terrenal. Mientras María fue nuevamente utilizada como modelo de comportamiento y fortaleza, el moribundo tuvo menos éxito con sus familiares y amigos. Según la actitud del ángel, era necesario quitar por completo del campo de visión cualquier recuerdo terrenal que no favorece la salud espiritual. Esto incluía eliminar la presencia o la memoria de la esposa, de los hijos, de los colegas y, hasta mismo, de los animales. Era necesario aprender a despedirse y, para ello, se volvió a utilizar el recurso visual de ocultar las figuras con un paño –tal como lo había hecho el demonio en el primer grabado de esta serie de imágenes que componen el códice (Figura 12).

Los otros acompañantes recordados (el hombre del bastón, la mujer y algunas otras personas no identificables) también sirvieron como refuerzo de la idea de despedida: a pesar de ser muy doloroso, el creyente necesitaba comprender que, a partir de entonces, tendría que seguir el camino solo y, por lo tanto, el recuerdo y el apego excesivo a los familiares, los amigos y los vecinos podría convertirse en algo nocivo. Finalmente, los dos demonios fueron vencidos e intentaron esconderse de las criaturas angelicales. Ahora, ya no parecían ser tan poderosos y aterradores.

De hecho, el principal aprendizaje extraído de este capítulo del Arte de Bien Morir fue que sólo a través del arrepentimiento sincero, el hombre

puede salvarse a sí mismo. Si el recuerdo de la vida terrenal y el deseo de vivir y disfrutar de los bienes materiales fueran más fuertes en su corazón, el creyente perdería definitivamente la oportunidad de escapar de la condenación. El siguiente tema mostrará si el *moriens* logró resistir a las tentaciones y si alcanzó su objetivo final.

5.11. Grabado 11. La buena muerte

El último capítulo del Arte del Bien Morir comienza con el último y esencial consejo para los cristianos -sanos y enfermos- para lograr una buena muerte. Esta vez, los *exempla* ya no fueron utilizados como una forma de enseñar la doctrina, ya que la intención era presentar sugerencias más directas y concretas tanto para el paciente como para sus acompañantes. Había un papel importante para todos, clérigos y laicos, que estarían en la cama o alrededor del enfermo.

Según la narración, lo primero que había que hacer, si el hombre o la mujer todavía estaba consciente y podía hablar, debería hacer las oraciones de encomendación del alma. Por tanto, primero, el creyente tendría que clamar a Dios para que su alma fuera recibida por Él. En segundo lugar, era necesario invocar la intercesión de la Virgen María y luego la de todos los ángeles, especialmente, el ángel de la guardia. En cuarto lugar, en la jerarquía venían: los apóstoles, los mártires, los confesores y las vírgenes. Sin embargo, se debe orar especialmente por la mediación de los santos y las santas de devoción, los cuales, el cristiano aún vivo y saludable, amó, honró y poseyó imágenes devocionales. Estas, junto con el crucifijo, deberían ser presentados al enfermo para fortalecer su fe en los últimos minutos de su vida terrenal.

El autor/narrador también ha dicho que un familiar o un conocido podría pronunciar estos versos en voz alta y tres veces seguidas "Dirupisti domine vincula mea, tibi sacrificabo hostiam laudi" que fueron interpretados por Casiodoro como una forma de confesión, ya que su mensaje decía que, debido a la gran virtud divina, los hombres serían perdonados. Esta oración también puede ser recitado así:

> La paz de Nuestro Señor Ihesu Cristo e la virtud de la su Passión, e la señal de la Santa Cruz e la integridad de la Señora Virgen Santa María, e la bendición de todos los santos e santas, la guarda de los ángeles e las ayudas de todos los escogidos sean entre mí e entre todos los mis enemigos, visible e non visibles, en esta hora de la mi muerte. Amén (Anónimo, 1480, f. 20r).

Y finalmente se debe decir: "*En las tus manos, Señor, encomiendo el mi spíritu*" (Anónimo, 1480). El mismo discurso atribuido a Jesús antes de su muerte (Lc 23, 46). En el caso de que el moribundo desconociera estas oraciones, él podría rezar otras, según su entendimiento, siempre que "las hiciera con corazón puro y con todo su deseo" (Anónimo, 1480, f. 20r). Además, los acompañantes del enfermo también deben asumir la responsabilidad de asistir al cristiano en el desempeño de estas tareas. Las oraciones mencionadas anteriormente pueden ser dichas en voz alta y en buen tono por quienes rodean a la persona enferma. Estos también podrían contar historias edificantes y piadosas de los santos de devoción.

La advertencia final del Arte de Bien Morir estaba dirigida a todos. Según la narración, cuando los hombres y las mujeres se encuentran en mala salud, deben, con gran diligencia y cuidado, tener un amigo o un compañero devoto. Éste debe ser idóneo y fiel para aconsejarle y consolarse en la permanencia de la fe; para incitar y provocar a la paciencia, devoción, confianza, caridad y perseverancia en todas las buenas obras, dándole valor y fuerza para la agonía y para la batalla final, además de decir algunas oraciones devotas.

Básicamente, el buen compañero debe realizar las mismas funciones que se esperan de la lectura/escucha del Arte del Bien Morir. Sin embargo, el autor/narrador continuó diciendo que muchas almas se perdieron porque el *moriens* no se molestó en seguir este consejo y escuchó a todos los interesados que se presentaron en el último momento y, entre lágrimas, le pidieron más bienes y herencias. Algunos todavía no dejaban que las mujeres devotas ayudasen al moribundo, temerosos de que le hicieran cambiar el testamento. Por tanto, era necesario que cada uno conociera en vida el camino para alcanzar una buena muerte y la salvación eterna.

5.11.1. El tiempo de transitus: la separación entre cuerpo y alma

El grabado que cierra el ciclo iconográfico del Arte de Bien Morir representa visualmente el momento exacto del triunfo sobre la tentación y el momento del *transitus*: el momento de la muerte en que el alma sale de la boca del difunto (Figura 69). Después de la muerte física, se produce inmediatamente la separación entre el cuerpo y el alma que sólo volverán a estar juntos en el día de la resurrección de los muertos y del Juicio Final, como consta en el *Credo in Deum*, oración instituida desde el siglo IV.

Para el cristianismo, la muerte física significa un nacimiento a la vida eterna: mientras el cuerpo perecedero permanece sepultado, después de haber recibido los últimos ritos cristianos, el alma inmortal prosigue su

viaje hacia uno de los tres posibles destinos en el Más Allá: el Infierno, el Purgatorio o el Paraíso.

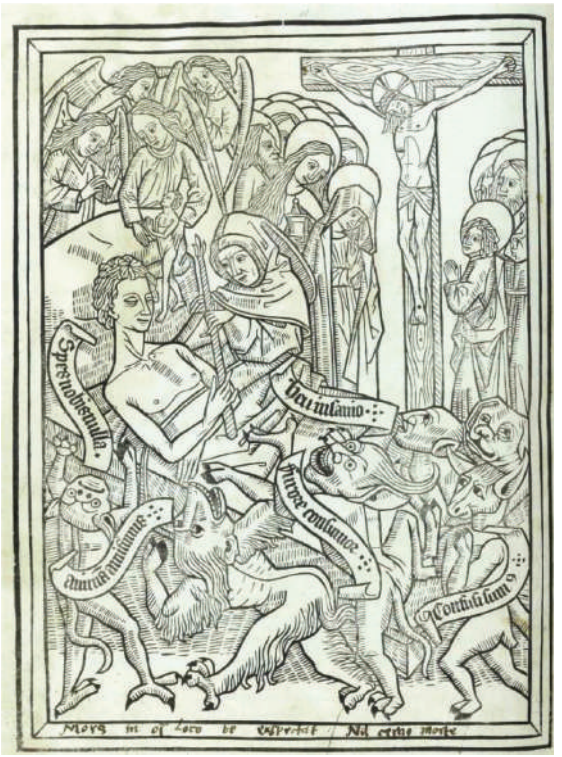
Para evitar el riesgo del dualismo, la Iglesia buscó enfatizar la unión del cuerpo y del alma que deben salvarse juntos, ya que esta concepción no dual pero unificada constituía la persona cristiana. Es posible extraer una definición común del alma cristiana (*anima, psyche*) entre los diversos teólogos medievales: se trataba de un principio vital que animaba el cuerpo y un espíritu racional que vinculaba al hombre a Dios. Abarcaba todo el cuerpo y especialmente la cabeza y el corazón de los hombres. Aunque el alma sea "espiritual", ella puede ser torturada en el Infierno o el Purgatorio por el fuego o el frío. Como señaló Jean-Claude Schmitt al analizar las descripciones de estos castigos en la literatura moralizante, las historias eran tan detalladas y vívidas que las almas parecían ser "corporales" (Schmitt, 1999, pp. 217-218).

La preocupación con la corporeidad del alma fue enfatizada en el último grabado del Arte del Bien Morir (Figura 70): en esta imagen el alma parecía tener peso, lo que también explica la necesidad de la ayuda de los ángeles psicopompos para elevarla al Paraíso. Esta aparente dificultad para ascender, expresada por el doblamiento de las piernas del cuerpo-alma, subraya que no es tan fácil abandonar la forma física para entrar en el reino de los Cielos.

En la iconografía, la necesidad de imaginar lo invisible siempre ha presentado grandes desafíos y no fue diferente con la representación visual del alma. En el arte paleocristiano, el elemento alma podía representarse como una línea que simbolizaba el soplo de vida transmitido por Dios Padre al hombre. Otra forma posible era la de una figura femenina alada, tomada de las imágenes de Cupido con alas más anchas y emplumadas como las de un pájaro o más pequeñas y más parecidas a las de los insectos y las mariposas y que pertenecían a la psique griega, que se encuentra a menudo en los espacios funerarios, como en sarcófagos y tumbas. Esta forma de representación persistió más tiempo en el arte bizantino (Roque, 2014, pp. 200-201).

El ave era otro recurso utilizado para representar las almas cristianas en las catacumbas, especialmente la paloma porque ella era signo de ligereza y símbolo del espíritu (Schmitt, 2006, p. 256). Posteriormente se estableció que las almas eran representadas, generalmente, en forma de un niño desnudo, pero sin rasgos sexuales y que salía de la boca del moribundo con los brazos extendidos o en señal de oración formando, así, una imagen transpuesta del parto: morir cristianamente era nacer para la vida eterna (Howarth y Leaman, 2004, p. 343). Este tipo figurativo se refería a la encarnación del alma, concepto aristotélico de su semejanza con el cuerpo que anima (Roque, 2014, p. 202).

Figura 70. La buena muerte. *Ars Moriendi,* 1450. Libro xilográfico impreso en Colonia. Biblioteca Británica, Londres



En las imágenes, las almas generalmente se encontraban desnudas porque solo los que ya estaban salvados en el Paraíso recibían ropa (Roque, 2014). Estos se referían a las vestiduras blancas mencionadas en el Apocalipsis que simbolizaban el cuerpo glorioso de los elegidos y que caracterizaban su absoluta obediencia a Dios (Ap 7, 9).

5.11.2. La muerte en ambiente privado

En el grabado que cierra la serie de imágenes presentes en el Arte de Bien Morir (Figura 69), somos testigos del momento exacto de la buena muerte. En ese sentido, el último grabado del Arte de Bien Morir presenta la hora exacta del *transitus* del alma y la esperanza en resurgir en un Paraíso o, por lo menos, pasar una breve estadía en el Purgatorio. De hecho, la imagen

ofrecía una oportunidad de visualizar el momento en que el alma y el cuerpo se separaron: el difunto aún sostenía la vela, con la ayuda del monje, cuando su alma ya salía del cuerpo para ser acogida por los ángeles psicopompos que estaban detrás de la cabecera de la cama. Uno de estos ángeles ya estaba recibiendo el alma con sus manos. Los demonios, en la parte inferior de la imagen, mostraban gestos de confusión por no aceptar la derrota del destino del alma en "el Más Allá".

El mensaje más importante del grabado y del capítulo once del Arte de Bien Morir es que la buena muerte pasó a ser de responsabilidad del individuo. Esto significaba que no debería pensarse en la muerte cuando ella llegase, más sí durante toda la vida, a cada paso de la existencia personal. Así sería posible recibirla de forma más tranquila y estando consciente de las actitudes tomadas a lo largo de la vida.

El *memento mori* debería ayudar a la comunidad cristiana a reflexionar sobre su propia existencia y sobre el efímero humano. Así, pensar sobre la muerte se ha transformado en el objetivo de una vida consistente con las directrices espirituales, sobre todo, de los mendicantes. Fue en esta época que el hombre ha conquistado la conciencia sobre su propia finitud, sobre la responsabilidad que tenía como protagonista en la historia de su salvación y sobre el confronto sobre su propia eternidad en el Más Allá[60].

El modelo compositivo de la imagen de la buena muerte presente en el Arte del Bien Morir (figura 69) parecía guardar similitudes con la iconografía de la Dormición de la Virgen[61], especialmente, de las pinturas y de los grabados del norte de Europa que pretendían retratar el lecho de muerte de María como una típica habitación medieval (Figura 70). A partir del siglo XIII, la *Legenda Aurea* proporcionó diversas subvenciones para que los fieles pudiesen conocer los detalles de la vida mariana, que incluían su muerte y asunción. En el siglo XV el arte flamenco se interesó especialmente por este último episodio de la vida de María.

---

60 Sobre el concepto de la "muerte de sí", véase Ariès (2012); Ariès (2014); Rodrigues (2006, pp. 118-119).

61 El Nuevo Testamento no informa sobre la muerte de María, estos relatos se restringieron a textos apócrifos como el *Transitus B. Mariae*, del Pseudo-Joseph de Arimatea, y la versión latina *Aprocrifum de supositione Virgini* del texto griego atribuido a San Juan el evangelista. Según James Hall, la Iglesia Católica Romana tradujo la palabra *Koimêsis* como *Dormitio*. Así, algunos teólogos insistieron en que la muerte de la Virgen debe entenderse como una forma profunda de dormir. Este tema iconográfico estuvo representado tanto en la Iglesia latina como en la griega. Véase Hall (1974, pp. 94-95).

En cuanto a la similitud entre la iconografía de la Dormición de la Virgen y la buena muerte presente en el Arte del Bien Morir, es que en ambos casos se esperaba la muerte ideal sobre el lecho que debía estar rodeado de devotos. En el el primer caso fueron los apóstoles quienes, a su vez, debían ayudar al moribundo a prepararse para el fallecimiento de su alma, lo que incluía ayudarlo a sostener una vela. Al comparar las impresiones (Figuras 69 a 71) es posible notar que en la composición de las imágenes se siguió la imaginería sobre el ideal de una buena muerte cristiana. En ambos casos, el destino del alma era encontrar su hogar celestial.

En un período de muertes inminentes provocadas, sobre todo, por la peste bubónica, las imágenes de la Dormición de la Virgen sirvieron de refuerzo positivo para el creyente que debía reflejarse en el sereno y apacible fin terrenal de la madre de Dios que, inicialmente, fue entendida como

Figura 71. Martín Schongauer. Dormición de la Virgen, 1470. Grabado. Museo Británico, Londres

una forma profunda de dormir. Mediante el ejemplo mariano y la visualización de la última etapa de su existencia corporal, los cristianos deben buscar el refuerzo de su fe y creer que también ellos pueden alcanzar la salvación eterna.

De hecho, tendría sentido que el Maestro E.S. - al realizar la primera xilografía conocida sobre el tema de la buena muerte presente en el *Ars Moriendi* (Figura 70)- evocó algunas referencias de la escena de la Dormición mariana que estaban de moda en el siglo XV y que también fueron representados, por ejemplo, en el grabado realizado por Martin Schongauer en 1470 (Figura 71). En ambos casos, la buena muerte ocurrió en un ambiente privado, en el lecho de muerte de la habitación, y el moribundo era ayudado por compañeros -y en el caso de la Virgen, los apóstoles- que rezaban a favor del alma.

También hay que destacar una diferencia esencial en los grabados (Figuras 69 a 71). Mientras que en el grabado de Schongauer solo se ve la cruz procesional sostenida por uno de los apóstoles, en primer plano a la izquierda del espectador (Figura 71), en las imágenes del *Ars Moriendi* la muerte del hombre compartía el espacio de composición con la muerte del Cristo (Figuras 69 y 70). En este caso, la intención del grabador podría ser de crear un vínculo emocional y visual inmediato entre Dios Hijo y el espectador del códice.

5.11.3. Los ángeles psicopompos: los guías del paraíso

Después de sufrir sus últimas tentaciones y de haber sido inspirado por los ángeles buenos para continuar en la fe, el alma del difunto será ahora conducida al Paraíso por los dos ángeles psicopompos[62] que se encuentran sobre su cabeza (Figura 70). La recompensa de una buena muerte era un lugar marcado por la alegría y la paz eterna. En él, las almas no sentían ni hambre ni sed. El camino hacia la felicidad eterna y la contemplación del rostro de Dios fue guiado por los ángeles psicopompos que absorbieron el antiguo papel de los conductores de almas atribuido a dioses paganos como Hermes, por ejemplo.

Según Pseudo-Dionisio Areopagita, los ángeles estaban separados según una jerarquía celestial que variaba en función de su capacidad y de la exigencia e importancia de su misión (Areopagita, s.f, p. 13). De esta forma,

---

62 La palabra proviene de la expresión griega "psychopompos" que se compone de *psyche* (alma) y *pompos* (el que guía o conduce).

ellos están divididos en tres órdenes y tienen nueve nombres. Dentro de esta jerarquía, los ángeles son los responsables del contacto más directo e inmediato con los hombres. Por conocer el camino que conduce al Cielo, correspondía a las criaturas angélicas guiar el camino de los hombres hacia la salvación, como dice la parábola de Lázaro (Lc 16, 22).

La idea de un ángel acompañando al alma en su peregrinaje en el otro mundo era consoladora, aunque todavía necesitaba pasar por etapas de purificación. En los primeros siglos del cristianismo, San Miguel era considerado el excelente introductor de las almas en la morada de Dios. A partir del siglo X, algunas funciones atribuidas al arcángel, como la de guía espiritual y de conductor entre el Aquí y el Más Allá, sufrieron una "particularización" y fueron distribuidas a otras criaturas angélicas con menor importancia en la jerarquía (Faure, 2006, p. 74).

Uno de los primeros testimonios sobre la creencia cristiana en los ángeles que transportaban las almas hacia el Paraíso se encuentra en los actos del martirio de Perpetua, Felicidad y sus compañeras en el año 430. Este texto menciona la visión de Saturus, uno de los candidatos al martirio: "[...] Habíamos ya – dijo – sufrido el martirio y habíamos salido de la carne, y cuatro ángeles nos transportaban en dirección de oriente, sin que sus manos nos tocaran" (Pons, 2003, p. 114). Otra fuente interesante sobre el tema proviene del sermón de Andrés de Creta, escrito en 1283, que tenía como tema la vida humana y los muertos:

> Tened un poco de sosiego, hermanos, y pretad atención a lo que digo. Traquilizaos y consolaos, y no os inquieteis por un difunto. Ángeles resplandecientes, poderosos, impressionantes, bajan del cielo; van vestidos de blanco y forman nutridos coros; su aspecto es singularmente luminoso; [...], demuesntran un gran celo, y rodeando el cuerpo del difunto [...] (Pons, 2003).

Como símbolo de la presencia angelical en el momento de la muerte, diversas imágenes de ángeles, ministros ordinarios de la divina providencia, comenzaron a aparecer en los espacios de cementerios e iglesias para recordar que ellos mantenían una relación de amistad y protección con el difunto. Los conductores del alma también ganaron protagonismo en el género de la literatura de viajes, en el que se destacó la relación de fraternidad y amistad entre el hombre y su fiel guía espiritual.

Era tan fuerte la tradición iconográfica de representar a los ángeles psicopompos en el momento de la muerte que estos personajes aparecían en el grabado de la buena muerte del Arte del Bien Morir, incluso sin

mención alguna de ellos en el texto que acompañaba a la imagen. Esto prueba que, en la Edad Media, tanto en imágenes materiales como en la imaginaria, la buena muerte cristiana estaba necesariamente asociada a la presencia de los ángeles que guían el *transitus* del alma.

Los seres de luz fueron representados como criaturas jóvenes, aladas, con rasgos ligeros y vistiendo una túnica sencilla. Su papel era acoger en sus brazos al nuevo habitante del cielo. La presencia de estas criaturas establecía un refuerzo visual de que el difunto había alcanzado la salvación eterna, pues los ángeles psicopompos ya portaban el alma elegida y los demonios ya habían sido derrotados. La lucha escatológica del cristiano finalmente llegó a su fin, mientras que el cuerpo perecedero aún necesitaba los últimos cuidados y debía ser entregado a la Iglesia.

5.11.4. El monje y la vela: las luces de Cristo en el mundo

En el plano terrestre, un monje ayudaba al enfermo a sostener una vela encendida hasta que se extinguiera el último soplo de vida (detalles en las Figuras 72 y 73). Esta práctica hacía referencia a una antigua costumbre de colocar una vela encendida en las manos de un moribundo, ya que la luz es símbolo de la fe cristiana y del mismo Cristo. Esta sirviría, simbólicamente, para iluminar y guiar los pasos que habían de venir después de la muerte y para fortalecer la fe. Mientras el enfermo sostiene la vela, los acompañantes deben realizar las oraciones de encomendación del alma (*commendationis animae*) para pedir que él escape de los ataques demoníacos y que sea aceptado en el reino celestial.

No estoy de acuerdo con la explicación de Laura Ward y Will Steeds sobre el décimo primero grabado del *Ars Moriendi* (Figura 72). Para estos autores, el monje no ayudaba al enfermo a sostener una vela en el momento de la muerte, sino sujetaba un bastón de peregrino que aludiría al estado transitorio de la vida humana en el mundo terrenal (Ward y Steeds, 2006, p. 242). Los argumentos que contradicen esta hipótesis ya han sido citados en el párrafo anterior. Además, las características del objeto en cuestión no se asemejan a un bastón. Tampoco existe una tradición iconográfica que sustente esta hipótesis y atribución. Por tanto, mantengo la identificación del objeto como una vela.

Después de la muerte, el cuerpo necesitaba pasar por una serie de ritos funerarios. A lo largo de la Edad Media, los monjes se especializaron en el cuidado de los muertos y el mantenimiento de sus recuerdos. Era la segunda vez que las imágenes del códice mostraban y recordaban el papel de

Figura 72. La Buena Muerte (detalle). *Ars Moriendi*. 1450. Xilografía impresa en Colonia. Museo Británico, Londres

Figura 73. La Buena Muerte (detalle). Arte de Bien Morir, 1484. Grabado impreso en Zaragoza por Pablo Hurus. Monasterio de San Lorenzo Escorial

los clérigos en la ayuda a la comunidad y en los asuntos mortuorios[63]. Así, desde el último suspiro, el cuidado de los muertos ya no era de sus pares o familiares, sino de la Iglesia. A partir del siglo XIII, este papel se fue repartiendo paulatinamente con las cofradías, asociaciones de ayuda mutua cuyo objetivo era el cuidado de sus difuntos.

5.11.5. El recuerdo de la Pasión: la muerte de Dios y la muerte del hombre

Como fue posible percibir con el análisis de las imágenes presentes en el Arte del Bien Morir, el destino del alma fue decidido en el momento de la muerte. El lecho del yacente adquiere un nuevo significado en esta iconografía, ya que es allí donde el cristiano es tentado por la última vez y donde se recuerda su vida, poniendo en entredicho todas sus pasiones y acciones. En este sentido, el Arte del Bien Morir asociaba el momento de la muerte con el momento de decisión del destino individual.

---

63 La primera referencia visual ocurrió en el quinto grabado del Arte de Bien Morir que tiene como tema la tentación de la impaciencia.

Otro punto que merece ser destacado es que el recuerdo y la presencia de la escena de la Crucifixión -que apareció dos veces seguidas (el décimo y el undécimo grabado)- en la serie de imágenes del Arte de Bien Morir. Esta composición escénica buscaba crear una conexión visual y emocional entre los lectores/espectadores del códice y lo divino, entre el creyente y Jesús. La imagen también pudo, como el texto, enseñar y demostrar cuál era la recompensa por persistir en las enseñanzas de la Iglesia: el camino al Paraíso. Aunque los pasos finales fueron dolorosos, como lo fueron los de Cristo, la buena muerte vino a coronar a los que negaron las tentaciones hasta el final.

Si la muerte de los santos fue un modelo anhelado, si la muerte de la Virgen fue el ejemplo admirado, la muerte de Cristo fue la culminación. Él era el ideal a alcanzar, incluso en la hora de la muerte. Por tanto, es posible afirmar que la buena muerte cristiana del siglo XV pretendía ser semejante a la muerte de Dios Hijo en relación a la resistencia a las tentaciones, la observancia de las enseñanzas de la doctrina, la aceptación del dolor, la la entrega a la voluntad de Dios Padre, la humildad y el desapego de las vanidades terrenales. En este sentido, es importante subrayar que el momento final de la vida también se convirtió en una oportunidad para experimentar la *imitatio Christi*.

La celebración de la memoria de la Pasión es, aún hoy, la fiesta litúrgica más importante de la cristiandad. Año tras año, los cristianos recuerdan la muerte y resurrección de Jesús durante la Pascua. El énfasis en la agonía de Cristo en la cruz se hizo más intenso a partir del siglo XIII porque el Dios de la Baja Edad Media se transformó en la figura ambivalente del Jesús doloroso y el Señor juez. La exaltación del dolor se destacó en las predicaciones, las homilías y las iconografías que buscaban enfatizar el aspecto humano de Dios Hijo y su papel como salvador de la humanidad. En este sentido, la estigmatización de San Francisco de Asís es crucial, ya que fue el primer santo a recibir las llagas de Cristo.

En la imagen del Arte del Bien Morir (Figura 70), el recuerdo del episodio de la Crucifixión estaba completo: en la escena -que se encuentra en la parte superior de la imagen- tenemos al Cristo muerto en el centro. Del lado izquierdo de la cruz se encuentra la Virgen; San Pablo, con su espada y Santa María Magdalena, con el cántaro. En el lado opuesto estaban San Juan Evangelista, el discípulo más joven y otros dos santos no identificables.

Recordar esta escena ayudaría también al creyente a recapitular la historia sagrada y, preferentemente, relacionarla con su destino personal. Esta secuencia narrativa presente en la misma imagen de la muerte del hombre también recordaba, una vez más, la misión de Cristo en la tierra:

su humillación y muerte permitieron la redención de más un pecador. La vida y la muerte se convirtieron, así, en un medio para alcanzar la morada gloriosa en el Cielo. Por tanto, es posible argumentar que la evocación de la memoria de la muerte de Cristo sirvió de modelo para la buena muerte del hombre.

CAPÍTULO 6

La imagen y el sagrado

"Luego de crear el mundo, 'formó al hombre del polvo de la tierra' (Gén 2, 7),
y después, a partir de una costilla de Adán, dio forma a Eva;
Dios fue el artista primigenio"

Hebert Kessler

La imagen no existe sin el hombre y su historia es inseparable de la historia de la humanidad. De hecho, el vínculo entre la imagen y el sagrado parece acompañar la historia humana desde sus orígenes, así como la relación entre el mundo natural y sobrenatural. En la Edad Media no fue distinto, ya que la vida material estaba impregnada de imágenes religiosas que celebraban, al mismo tiempo, el paradigma de la ausencia y de la presencia.

En el mundo cristiano medieval, las representaciones pictóricas ayudaban la experiencia de los fieles con el sagrado y su eficacia residía en los efectos que ellas podrían producir en el espectador. Además, hablar del uso y de la manipulación de las imágenes no es sólo una cuestión teórica, sino también una preocupación por sus modos de funcionamiento y de recepción en la sociedad.

En efecto, la Baja Edad Media fue un período en que la Iglesia estimuló con entusiasmo un diálogo entre el creyente y las imágenes. Al mismo tiempo, ellas se multiplicaron en diferentes soportes e invadieron el ambiente doméstico además de formar parte de las prácticas religiosas. Así, iniciaremos este capítulo haciendo un análisis sobre la importancia de la imagen como medio de expresión, comunicación y mecanismo estético

para la humanidad. En un segundo momento, haremos una revisión sobre el concepto de la imagen en la Edad Media para que sea posible comprender el papel decisivo de articulación entre los textos y las imágenes para el éxito de la pedagogía del bien morir a finales del siglo XV. Por último, iremos reflexionar sobre las particularidades de los usos de los grabados en la experiencia religiosa medieval.

6.1. La imagen y el *antropos*

La necesidad de producción de imágenes acompaña el ser humano desde la prehistoria. Los primeros humanos de nuestra especie tuvieron la necesidad de expresarse artísticamente sea por motivos de protección, devoción, comunicación o vigilancia. Así, cada obra tenía un significado específico, cumplía su función social además de ser una demanda primaria de expresión.

En este sentido, la necesidad de comunicación y expresión a través de las artes pictóricas fue una característica de las primeras sociedades que fueron anteriores al surgimiento del alfabeto y de la escritura en diferentes continentes. Así lo atestiguan las pinturas rupestres que podemos encontrar en varios puntos del planeta. Entonces, podemos decir que la necesidad de expresión visual es inherente al hombre y que ayudó a transformarlo en un ser social y cultural. Además, para las culturas que eran en gran parte analfabetas, la memoria y la imaginación jugaban un papel importante en las actividades de la vida diaria.

Sin la acción y la intervención del *antropos*, la imagen carece de sentido. Carece de existencia. Así que la acción creadora humana forma parte de la cultura y permite su localización en un contexto singular además de transformar las imágenes en testigos e instrumentos de los actos sociales. Es a partir de un lugar específico (el espacio social) que el ser humano interacciona con una imagen: primeramente, por medio del objeto físico - el medio - y, después, a través de su significado que cambia a lo largo del tiempo por causa de su espectador. En las palabras de Belting, todas las imágenes - tanto como concepción como producto - conllevan una forma temporal, pero:

> [...] también acarrean en si mismas interrogantes intemporales, para los cuales los seres humanos han concebido imágenes desde siempre, incluso cuando se busca la historicidad de las imágenes en el imaginario colectivo, el interrogante antropológico con relación a la imagen permanece abierto (Belting, 2007, p. 70).

Según Hans Belting, el culto a los muertos habría sido la motivación primaria de la *praxis* de la imagen, o sea, la imagen sería el medio para la ausencia física que se haría nuevamente presente a través del ritual. De hecho, la producción de imágenes es también un acto simbólico. Así, el difunto intercambiaría su cuerpo perdido por una imagen, por medio de la cual él permanecería entre los vivos y formaría parte nuevamente del cuerpo social (Belting, 2007, p. 38). Para él autor, comprender la relación intrínseca entre *imagen-medio-espectador* es fundamental para el análisis antropológico:

> En el culto a los muertos una imagen funge como medio para el cuerpo ausente, y con ello, entra en juego un concepto de medios completamente distinto al que la ciencia mediática emplea en la actualidad, es decir, el concepto del medio portador en sentido físico. Igualmente, en ese caso el concepto de cuerpo no puede separarse del concepto de imagen, ya que la imagen del difunto, no sólo representaba un cuerpo ausente, sino también el modelo de cuerpo establecido por determinada cultura (Belting, 2007, p. 8).

Para que sea posible reflexionar sobre el papel de las imágenes en la Edad Media, primeramente, debemos preguntarnos sobre el propósito mismo de ella, si hay alguno o no, si él debería existir o, simplemente, si deberíamos contentarnos con la apreciación estética de una obra. Sobre esta pregunta inicial, Joaquín Yarza Luaces en su libro "Formas artísticas de lo imaginario" (Luaces, 1987) afirmaba que cada individuo es un agente activo en las manifestaciones técnicas y lingüísticas con las que se expresa. Por eso, sería posible hablar de una palabra plástica, o sea, sobre un conjunto de acciones y materias que deben ser entendidos en un amplio sentido estético.

Para comprender el sentido de la expresión "palabra plástica" debemos recorrer a tres formas distintas (pero complementarias) de análisis: el conocimiento sobre las materias y las técnicas utilizadas en la confección de la obra; la historización (del tiempo y del espacio) de los objetos producidos y, por último, la interpretación y la valoración de las ideas que estos objetos transmiten siendo ellos síntomas de la comunidad que los realizó.

Según la tradición cristiana, las imágenes nunca podrán reemplazar a su prototipo que es el objeto de homenaje o de veneración. Al mismo tiempo que eran recordatorios de lo divino, las imágenes sagradas permitían que los hombres estuviesen - por un período determinado de tiempo - más cerca del mundo celestial, siempre que este vínculo no se convirtiera en idolatría. Otro punto importante es que en la producción artística de la época

era común el uso de modelos que solían ser copiados o manipulados, pues la originalidad, en principio, no era una distinción deseable y necesaria sea para la apreciación estética de la obra o para su función y usos.

En la producción artística medieval hubo un predominio de representar materialmente lo que suele ser inmaterial. Se pretendía, entonces, materializar el mundo invisible y tornar el mundo divino factible y accesible dentro de una lógica específica del sagrado y en contraposición al profano. De hecho, hubo una mezcolanza entre lo atractivo de lo incierto y la búsqueda de lo que no es habitual, o sea, de una realidad aparentemente invisible, pero que, en ciertas circunstancias, podría hacerse aparente.

Las imágenes y los textos se han convertido en un doble código comunicativo y complementar que es capaz de captar la atención del público de forma única. De hecho, debemos recordar que el arte no es un fenómeno aislado, sino que se integra a diferentes formas de exhibición visual y que se asocia con numerosos aspectos del comportamiento cultural, de las costumbres y de la comunicación.

Como nos recuerda Verónica Sekules, las artes visuales tuvieron un papel distintivo en la historia intelectual de la Edad Media, no sólo como un medio para demostrar la formación de ideas, sino también para resaltar las conexiones entre las diferentes ramas del saber (Sekuler, 2001, p. 119). Así, a través de los medios visuales, una persona o una cultura podría demostrar su poder, sus ideologías, sus costumbres, sus valores y sus creencias:

> Through visual means a person or culture could display an interest in learning, and there were a number of available strategies for ostentatious demonstration ranging beyond well-stocked library shelves through public schemes of decoration and adornment, tapestries, and the development of professional dress (Sekuler, 2001, pp. 119-120).

Las imágenes cristianas están concebidas para hacer parte de la experiencia religiosa. Y continúan siendo objeto de disputas y de legitimidad que impregnan la historia de la Iglesia Católica tanto en Occidente como en Oriente[64]. En este sentido, es importante recordar que este tipo de objetos fueron hechos para un destinatario específico: los devotos. De hecho,

---

64 Recordemos, por ejemplo, la querella iconoclasta que fue un movimiento de carácter político y religioso que dividió a la Iglesia, sobre todo en Oriente, durante los siglos VIII y IX entre los pros y la oposición a la devoción a los iconos y a las imágenes religiosas. Sobre este tema, véase Belting (2010).

la producción de los objetos visuales está relacionada con la experiencia religiosa que cambia, exponencialmente según la sociedad y la época.

En 1908, el historiador del arte Émile Mâle (1862-1954), por ejemplo, fue uno de los primeros en estudiar las representaciones visuales del *transitus* cristiano que fueron producidos en Francia durante la Edad Media (Mâle, 1908). Sin embargo, las explicaciones de Mâle ya no son satisfactorias, pues el autor había asociado las "evoluciones" artísticas a la cultura letrada además de entender la imagen medieval como una "biblia de los analfabetos", es decir, los fieles que no sabían leer un texto podrían "leer" las imágenes. Por otro lado, la historiografía del arte actual busca rechazar la expresión "lectura de imágenes", ya que esta, incluso cuando participa en un texto, nunca es un texto a ser leído.

Al enfatizar el impacto de las imágenes, sobre todo, en el público laico, no se pretende reducir su complejidad ni definirlas como la "Biblia de los analfabetos" como proponía Émile Mâle al simplificar el significado de las cartas enviadas por Gregorio Magno al obispo Serenus, en el siglo VII. De esta forma, las imágenes medievales no pueden ser entendidas como meras ilustraciones de los textos y no se limitaban a la función de catequizar a los analfabetos, ya que durante mucho tiempo la historiografía del arte tradicional optó por clasificar de esta manera estos objetos visuales. Por lo tanto, nuevas publicaciones demuestran que tal definición es insuficiente para explicar la complejidad de las imágenes existentes en el período como veremos a continuación.

6.2. El *imago* medieval

En primer lugar, es necesario considerar que es correcto hablar de imágenes y no de obras de arte en la Edad Media, ya que el origen de esta palabra proviene del latín *imago* y es capaz de expresar todas las acepciones de este término a lo largo del medievo. Historiadores como Freedberg (1992, pp. 195-228) y Jean-Claude Schmitt[65] destacan la importancia de utilizar el término histórico para una interpretación correcta y más precisa de estos objetos visuales. También se convierte en una forma de evitar términos anacrónicos como "arte" y "obra de arte".

Para Hans Belting, es posible distinguir entre una era de la imagen y una era del arte (Belting, 2010, p. 12). Para el autor, la imagen medieval estuvo muchas veces marcada por sus usos rituales y religiosos, además de tener un significado simbólico que debe aprenderse de la relación entre el mundo sensible y el Más Allá. Esta característica fundamental la diferenciaba, por ejemplo, de la pintura de caballete que comenzó a desarrollarse a partir del Renacimiento en la Península Itálica y en Flandes y que, paulatinamente, llegó a tener un estatus y un valor de mercado que no se restringía a su tema o su apoyo a las prácticas devocionales, sino a la calidad técnica del artista y de la obra.

Es importante discutir el significado del término *imago* en la Edad Media. Esta palabra tuvo un rico y variado valor semántico, además de ser el fundamento de la antropología cristiana, pues remite a las palabras del Génesis: "El hombre está hecho a imagen y semejanza de Dios" (Gn 1, 26). Es la Encarnación de Cristo y su entrada en la historia que legitimó, para muchos teólogos, la representación de lo divino y la producción de imágenes. Fueron utilizados varios pasajes bíblicos para justificar este fin: "Somos transformados en la imagen misma del Señor" (2 Cor 3, 18);

65 Para Schmitt, la función del *imago* es dar sentido al drama escatológico de la salvación. Véase Schmitt (2007, p. 14).

"Quién ha visto a mí [Jesús], ha visto al Padre" (Jn 14, 9) y "[Cristo es] la imagen del Dios invisible" (Col 1, 15).

Fue, sólo, a partir del siglo IX que empezó a ocurrir una creciente expansión de la producción de imágenes en la Europa occidental hasta el punto de ser uno de los elementos constitutivos del sistema eclesial. La cuestión es que, durante este período, la imagen cristiana experimentó un gran desarrollo, tanto en las reflexiones teóricas que legitimaban su significado y su función, como en su producción e innovación iconográfica. De hecho, fue con el neoplatonismo del abad Suger de Saint-Denis en el siglo XII que la imagen adquirió el estatuto de instrumento de contemplación de Dios en los reinos latino: a partir de entonces, ella debía favorecer al *transitus* entre Dios y los hombres. Así, la imagen pasó a ser concebida como una forma de acceso a la esfera divina.

Pero, fue solamente con la Escolástica y, sobre todo, con Santo Tomás de Aquino, que la imagen obtuvo su plena justificación teológica en el Occidente: el culto a ellas era legítimo, ya que Dios sería su único beneficiario (Schmitt, 2007, p. 85). Por lo tanto, se quedó establecido que el imago tenía un carácter de mediación y de *transitus*, o sea, ella favorecía a una trascendencia de lo material a lo espiritual. Su papel era instar a las almas a liberarse de las "ataduras del mundo". Entonces, las imágenes cristianas deberían establecer una conexión entre las figuras representadas y el creyente, favoreciendo la comunicación con el otro mundo y una aproximación, haciendo visible la figura de Jesús, de su madre, de los santos o de la Jerusalén celestial.

A partir del siglo XIII diferentes tipos de representación pictóricas fueron utilizadas como un medio para narrar la historia sagrada de la forma más conmovedora posible. La intención no era solo representar, sino transmitir un mensaje de consuelo y de edificación a los fieles. Por lo tanto, se volvió importante resaltar los posibles sentimientos de las figuras que eran objetos de culto y veneración para ayudar en el proceso de identificación entre el devoto y la figura de devoción, entre el presente y el pasado, entre la historia de la humanidad y la historia escatológica.

A partir de este período y, sobre todo, con la *devotio moderna*, las imágenes fueron utilizadas como mecanismos de combate a una postura pasiva de los fieles en búsqueda de la salvación. Así, ellas sirvieron como soporte para prácticas devocionales y, a menudo, fueron asociadas con la lectura de los textos edificantes. De modo que, la narrativa, sea ella visual o textual, no sólo debería describir el acontecimiento, sino animar a los personajes dotándolos de rasgos más realistas, personales y de emociones aparentes.

6.3. Las imágenes y la historiografía

La Historia del Arte en el siglo XX fue permeada por obras de grandes autores y en intersección con las Humanidades. Dentro ellos, merece especial mención el pioneirismo de Erwin Panofsky además de los trabajos de Fritz Saxl, Edgar Wind, Julius von Schlosser y Max Dvorak, para las primeras décadas, Enrico Castelnuovo, Roland Recht y el historiador Michel Pastoureau en los años posteriores.

De hecho, a principios del siglo XX, la historia de las imágenes empezó a ser analizada desde el punto de vista sociocultural. En este sentido, la obra del historiador del arte Aby Warburg merece atención privilegiada en nuestra investigación (Warburg, 2013, pp. 123-140). Para él, era necesario considerar la relación íntima entre el creador y el objeto creado, entre el continente (el exterior) y el artista, es decir, sería necesario pensar la imagen insertada en el mundo del cual ella fue concebida. En efecto, sería imprescindible hacer cuestionamientos de origen histórico-culturales, es decir, sería crucial considerar la imagen en su tiempo de producción y sus posibles reminiscencias.

Siguiendo la lógica de las reminiscencias, Warburg defendía que el arte producido durante el Renacimiento italiano, por ejemplo, era formado por objetos de diferentes tiempos, o sea, una mezcla social de paradigmas y creencias y no un arte, simplemente, que copiaba modelos de la Antigüedad greco-romana. Así, el investigador debería estar atento a la supervivencia del pasado en las imágenes, o sea, debería prestar atención en la transmisión de las creencias, de los valores, de los gustos, de las costumbres y de la estética como en el caso del paganismo presente en el arte cristiano del *cinquecento*, por ejemplo. Para el autor, este anacronismo aparente sería positivo, pues permitiría reflexionar sobre los diferentes tiempos históricos que habitan una imagen, que habitan la cultura y que se renuevan.

A partir de los textos pioneros de Aby Warburg y de su método de análisis llamado *Atlas Mnemosyne*, el estudio de las imágenes tuvo un nuevo desafío y desarrollo. Así, también resaltamos las contribuciones de pensadores como Georges Didi-Huberman que siguen actualizando el método

y las indagaciones inauguradas por Warburg. Para los dos autores, al estar delante de una imagen sería necesario reconocer las intersecciones entre los recuerdos individuales (la memoria) y las distintas temporalidades superpuestas. Por lo tanto, para el filósofo francés, así como para Warburg, la idea de anacronismo no debería ser borrada de la práctica historiográfica, al contrario, debería ser debatida y utilizada. En otras palabras: es necesario reconocer tanto un pasado como un presente anacrónico que se abren ante una imagen (Didi-Huberman, 1990, p. 54).

Para Vera Pugliese, fue a partir de la "experiencia estética del historiador" que Didi-Huberman inició la formulación de un proyecto y de una "antropología de la imagen" que pretendía definir conceptos críticos para la *praxis* historiográfica (Pugliese, 2011, p. 14). Así, el anacronismo sería una apertura a la problematización del tiempo y de la memoria tanto en el campo de la Historia como en la Historia del Arte. Tal como lo define Pugliese, la negación del tiempo anacrónico provocaría, en última instancia, una ceguera funcional y un rechazo de la psique y de la cultura en la Historia (Pugliese, 2011, p. 15). Por esta razón, sería a través del concepto de montaje –o superposición de tiempos y espacios– tomado de la Psicoanálisis que sería posible entender la imagen como una paradoja que involucra no sólo al objeto, sino también al entorno del sujeto mismo.

El concepto de montaje - utilizado tanto por Warburg como por Didi-Huberman - sería una alternativa al proceso de nombrar e, incluso, comprender el tiempo para la práctica historiográfica: negar las supervivencias presentes en cada objeto, especialmente en las imágenes, sería como borrar la trayectoria de lo que está siendo estudiado. Por el contrario, para el filósofo habría que trabajar con la idea de contradicción, de lo incompleto y de lo heterogéneo

Didi-Huberman también propone una ampliación de los "modos de ver" en el campo epistemológico de la Historia del Arte. Al cuestionar las certezas que reinan en la disciplina y el predominio de la infalibilidad, el filósofo llama la atención sobre la fragilidad inherente a todo el proceso de verificación. La búsqueda de convertirse en una ciencia fundamentada y respetada habría llevado a la disciplina a establecer respuestas cerradas y asfixiantes: los objetos figurativos serían aprehendidos y perfectamente explicados a partir de una simple codificación. Todo sería visible y legible para cualquiera que lograra descifrar el simbolismo presente en algunas imágenes. Solo sería necesario prestar atención a las huellas dejadas.

El principio de certeza sólo serviría para camuflar y distorsionar el análisis de las imágenes, ya que ellas nunca podrían ser "traducidas" por medio de conceptos ni serían representaciones de la realidad. La búsqueda de certezas cerraría la comprensión del visible sobre el legible y convertiría las

imágenes en simples "espejos" del real. Así, el historiador sólo necesitaría nombrar lo que ve. Al adoptar una forma específica del discurso, se corre el riesgo de crear fronteras artificiales para el objeto mismo y, al mismo tiempo, despojarlo de sus propios desarrollos únicos.

Siendo el historiador un *fictor*, es decir, un artífice o un creador del pasado, no sería posible aprehender el pasado, pero solo acércate a él (Didi-Huberman, 1990, pp. 10–11). Esta reflexión es una de las mayores aportaciones del filósofo a la práctica historiográfica porque la búsqueda de la suficiencia metodológica y el estrechamiento de los campos de la Historia y la Historia del Arte necesitan ser repensados y cuestionados constantemente. Comparando el trabajo del artista con el del historiador, el filósofo sostiene que este último necesita buscar los restos de las llamas, es decir, de los síntomas producidos por las imágenes. El autor también alerta sobre las imágenes que necesitan ser vistas como lugares de dolor, de repulsión y de conmoción.

Didi-Huberman concluyó que, muchas veces, lo que se buscaba en el arte eran las respuestas ya dadas por la problemática del discurso (Didi-Huberman, 1990, p. 13). Por eso, también sería necesario reformular las preguntas planteadas, así como los presupuestos metodológicos. Y cada objeto tendría que ser estudiado en función de su especificidad. De esta manera, el autor presenta inquietudes teóricas que afectan, en profundidad, la forma en que las imágenes son vistas, recibidas y estudiadas hoy en día.

Según esta perspectiva es preciso estar atento a las imágenes guardadas en la memoria - las imágenes del pensamiento – que, al mismo tiempo, son recuerdos y proyecciones del sujeto sobre el pasado y la realidad. Además, como define el autor, estar delante de una imagen sería como estar frente al tiempo. Si es así, el ejercicio de la mirada provocaría una apertura, una cisión: la evocación de la memoria y de un síntoma. En este sentido, el papel de la memoria en la apreciación y recepción de las fuentes visuales "sintomáticas" tiene un carácter fundamental (Didi-Huberman, 1990, p. 15).

La eficacia de las imágenes no deriva sólo de la transmisión de los conocimientos visibles o legibles, pero su poder también reside en los desplazamientos del no-saber que se producen al observarlas. Ellas exigen una mirada que no busca solo nombrar o reconocer – acciones características de la iconografía – pero, una observación más cuidadosa y única que permitiría, así, la observación de varias dimensiones y que no estarían ansiosas por concluir. Esta sería la propuesta de la fenomenología de la mirada, según Alfredo Bosi: una instancia perpetua de transferencia y transformación (Bosi, 1988, p. 62). Habría que despegarse del saber delante de una

imagen y dejarse cautivar por ella. De esta forma, sería necesario buscar lo diferente, lo que destaca y lo que surge en la imagen y no el "real". Por esta razón, no debemos pensar la imagen como un espejo de la sociedad o de la realidad, pero preocúpese por los efectos que ellas suscitan en las personas.

Al hacer una historia del paradigma visual es necesario estar atento a las miradas y a los intercambios que envuelven la memoria que, muchas veces, no se manifiestan conscientemente. Por lo tanto, es necesario considerar la mirada del espectador de la imagen que también ayuda a construirla, ya que el ejercicio de la mirada siempre está cargado de recuerdos y de experiencias personales del espectador. De manera que, al contemplar una imagen material, el espectador se ve afectado por recuerdos afectivos, que le impactan y ayudan a su experiencia con el objeto figurativo. Esto es lo que Bosi llama la mirada receptiva: el momento en que el acto de ver trasciende el ojo humano (Bosi, 1988, pp. 67-68). De esta forma, es necesario percibir el objeto a través de su propia inteligibilidad y, al mismo tiempo, con una mirada distanciada, es decir, se requiere pensar la dialéctica de la imagen y desde la imagen.

6.4. Estudiar la sociedad cristiana a partir de las imágenes

Para el medievalista Jérôme Baschet, no sería posible comprender el Occidente medieval sin considerar la relación entre los hombres y las imágenes: sus usos y sus funciones se convirtieron en una de las características distintivas de la sociedad cristiana, como atestigua la importancia de los grabados para el éxito del *Ars Moriendi*, ya que ellos conservaban un poder de fascinación que no dependía, necesariamente, de su relación con el texto (Baschet, 2006, p. 481). Así, podemos decir que la apreciación de los grabados del Arte del Bien Morir también podría ser utilizada como una puerta de entrada al sagrado, pues al mismo tiempo que estos grabados deberían evocar la memoria y la meditación sobre el papel ejemplar de las figuras positivas del cristianismo también deberían hacer tangible lo invisible.

Sobre el papel de las imágenes en la época medieval, Hans Belting ha dicho que la imagen era la representación o el símbolo de algo que, en el presente, solamente podría ser experimentado indirectamente (como la presencia de Dios, por ejemplo) (Belting, 2010, p. 12). Por eso, la imagen compartía con su admirador un presente en que solamente un poco de la actividad divina era visible y pasible de experimentación. En este sentido, las imágenes medievales no deberían referirse sólo a textos sino, sobre todo, a otras imágenes e ideas que formaban parte de un repertorio de imágenes común a los cristianos. Dado que formaban parte de una tradición, las imágenes materiales también deberían establecer vínculos con las "imágenes mentales" (Schmitt, 2007, p. 14).

"El significado" de la imagen debe ser buscado siempre más allá de lo que ella parece "representar" o "ilustrar", pues en la mayoría de las veces, las imágenes presentaban vários sentidos simultáneamente, ya que no se trataba de una sencilla representación, sino de una presentificación de otra realidad como fue bien definido por Jean-Claude Schmitt (Schmitt, 2007).

El concepto de presentificación elaborado por Schmitt también sirve para analizar la utilización de las figuras más importantes del cristianismo en la narrativa del Arte de Bien Morir, pues ellas tienen una función de epifanía y de desvelar la naturaleza - celestial o bestial - de los personajes

en el mundo terrenal ante los ojos de los hombres. La misma idea estaba presente en los grabados del Arte de Bien Morir, ya que las criaturas y el Creador aparecían al moribundo en su lecho de muerte, es decir, se hacían presentes, tangibles y más accesibles para el protagonista de la narrativa y para el espectador del códice. De esta forma, los grabados del Arte de Bien Morir son también un ejemplo de la función epifánica atribuida a las imágenes cristianas en el medievo.

Los grabados realizados por Pablo Hurus fueron basados en una tradición iconográfica ya utilizada por otros grabadores y tipógrafos Así, al comparar estos grabados con los otros presentes en los incunables del *Ars Moriendi*, percibimos la opción unánime de representar en un mismo y único espacio - el lecho de muerte - la proyección de todo un imaginario, común a la época, que presentaba los posibles miedos y angustias de los últimos minutos terrenales (Figuras 74 y 75). En los once grabados

Figura 74. La tentación de la fe. *Ars Moriendi*, 1450. *Editio princeps.* Libro en bloques de madera impreso en Londres. Biblioteca Británica, Londres

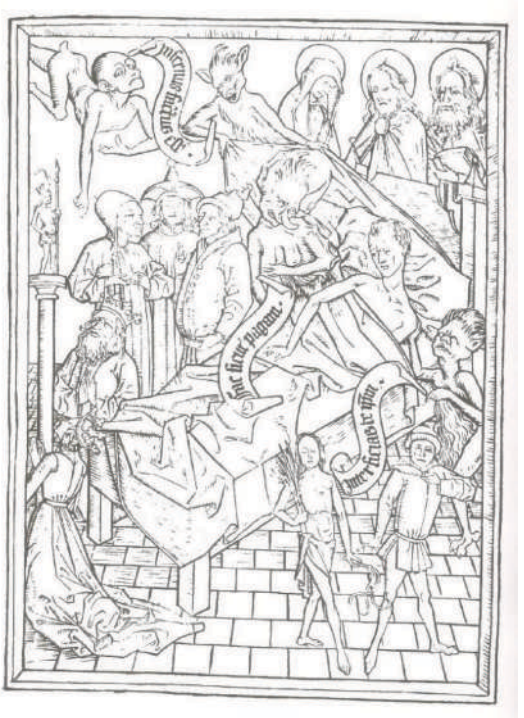
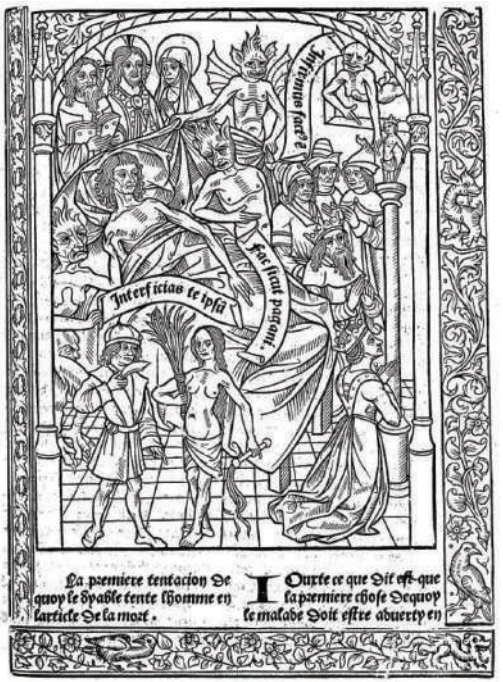


Figura 75. La tentación de la fe. *L'art de bien mourir*, 1496. En francés. Impreso en París. RES-D-852. Biblioteca Nacional de Francia



que fueron analizados en el capítulo anterior, tuvimos la oportunidad de mirar y de conocer los personajes que - según la pedagogía del bien morir - podrían estar presentes en la hora *mortis*.

En el Arte de Bien Morir, los personajes celestiales que rondaban al enfermo en los grabados se convertían en la presencia de una realidad invisible. Es interesante resaltar la importancia que se le da a lo que el moribundo puede o no ver en su lecho de muerte. En los grabados, las cortinas fueron un recurso utilizado dos veces para enfatizar esta inquietud. En ambos casos, la representación del paño que separaba las figuras del campo de visión del moribundo buscaba evocar una experiencia física y emocional para los lectores del libro, quienes debían tanto recordar su camino de vida antes del momento de la muerte -principalmente en relación con los pecados mortales cometidos- como el recuerdo de ejemplos positivos de las historias de los santos, de la Virgen y del Cristo.

Según David Freedberg, debemos destacar el aspecto subjetivo de la recepción de la imagen: la experiencia del espectador interfiere en su forma

de entender y relacionarse con la obra (Freedberg, 1992, p. 14) así como también fue defendido por Warburg y Didi-Huberman. Esta afirmación es válida también para los grabados del Arte del Bien Morir: el impacto o el poder de los grabados también está relacionado con las formas del espectador "ver" la imagen. De hecho, la presencia constante de los grabados en las ediciones en vernáculo del *Ars Moriendi* pone de relieve la gran importancia dada a la imagen para el desarrollo y el éxito de la pedagogía del bien morir en el siglo XV.

Los grabados del Arte del Bien Morir podrían ayudar en la persuasión y el convencimiento del cristiano además de servir como ejemplos visuales de la mala conducta de los pecadores y de las consecuencias de desobedecer los preceptos de la Iglesia. Así, la iconografía presente en el Arte del Bien Morir estaba formada por un hilo narrativo que destacaba la tensión existente entre las tentaciones y las buenas inspiraciones, entre los demonios y los ángeles, entre el hombre y el Diablo, entre el hombre y Dios, entre el camino de la muerte espiritual y resurrección gloriosa y, finalmente, entre la salvación o la condenación personal y eterna.

6.5. El grabado en la era de la imagen privada

Los grabados se convirtieron, a partir del siglo XV, en un nuevo medio de soporte de imágenes cristianas que podrían ser utilizadas tanto en un ámbito privado como público. Ellos fueron un medio de expresión artística singular e innovador, ya que preferentemente tendrían un tamaño reducido y podrían ser más fácilmente reproducidos, adquiridos y transportados. Sin embargo, hay que recordar que los grabados trajeron una innovación técnica, pero el contenido temático muchas veces era el mismo que el de las iluminaciones, por ejemplo.

Cabe señalar que, en gran medida, los usos de los grabados trascendían la jerarquía social -era común que fueran adquiridos tanto por los más pobres como por los más ricos- y podrían ser comercializados en regiones periféricas, no sólo en los principales centros políticos y comerciales. De este modo, el arte de grabar imágenes pronto se convirtió en una oportunidad para que los artistas demostrasen un nuevo y desafiante virtuosismo técnico más allá de la oportunidad para experimentar la representación de nuevos temas. Gradualmente, el grabado desarrolló su propia personalidad y "estilo". De esta forma, el grabado no debe ser clasificado como una copia o un derivado simplificado de otro medio visual (como las iluminaciones, por ejemplo), sino como una nueva y sofisticada alternativa.

Líneas flexibles y fluidas ayudaban a demostrar un gran dominio técnico en el arte del grabado. La relación de las figuras con el fondo y la sensación de figuración del peso de los cuerpos también fue un gran desafío para el grabador, sobre todo, si tenemos en cuenta el tamaño del molde y los finos y pequeños instrumentos para incidir la tinta. La invención de los tipos móviles y de los grabados ayudó a crear un nuevo mecanismo visual y literario. Jan Bialostocki sostiene que la "revolución de la xilografía de Durero" supuso una mejora técnica decisiva para el arte de imprimir imágenes, ya que ningún otro artista fue capaz de aportar tanta innovación, calidad y respeto a los grabados como Alberto Durero (Bialostocki, 1993, p. 203).

Con la invención de la tipografía y la popularización de las xilografías y, posteriormente de los grabados, la imagen perdió su carácter individual o su "aura", según Walter Benjamín, y comenzó su multiplicación en distintos soportes (Benjamin, 2012, p. 13). Esto significa decir que, por primera vez en la historia, sería posible producir diversos ejemplares de un mismo objeto artístico a la vez. De hecho, la idea de exclusividad empezó a dividir espacio con la idea de copia en larga escala y de reproducción.

Pero, la idea de reproducción presente en la Edad Media no es la misma que tenemos hoy. Para David Aeroford, es necesario estar atento a la noción de reproducción en la Edad Media. Entonces, para el autor, las xilografías podrían tener diferentes funciones y una de ellas era la de multiplicar el sagrado: ellas podrían reproducir el poder milagroso asociado a algunas imágenes y perpetuar su valor de culto (Aeroford, 2009, p. 121). Así, la imagen privada traía una nueva posibilidad de acceso a lo divino y podría favorecer las experiencias de milagros asociados a algunos santos, como la Virgen María. De esta manera, la imagen en un nuevo soporte técnico asumió antiguas funciones devocionales.

Las nuevas técnicas de reproducción han facilitado la adquisición de imágenes devocionales a un costo relativamente más bajo. Así, los grabados podrían ser colgados en las paredes y en las puertas de las casas, y hasta mismo, en la ropa con el objetivo de garantizar bendiciones y protección para su dueño.

El siguiente tema irá a destacar el papel que juegan los colores en el proceso de apreciación y persuasión del espectador al ver imágenes producidas en el medievo.

6.6. Los grabados y los colores blanco y negro

El color es un elemento importante en la apreciación estética de la imagen. De hecho, el impacto de la recepción de los colores también debe ser entendido no sólo como un fenómeno físico y sensible de la visión, sino también como una construcción social compleja.

Las imágenes grabadas no basaban su efecto visual únicamente en el uso del color, sino en la densidad, el brillo, la textura, el contraste, el ritmo, las líneas finas o gruesas, los contornos, las sombras, las líneas rectas, las curvas y en una gran variedad de soluciones creativas. En este sentido, Pablo Hurus tuvo que utilizar un juego de líneas, formas y curvas para lograr un efecto pictórico que no fuera evocado por el contraste entre las tintas coloreadas, como ocurría con las iluminaciones de los manuscritos. Así, los efectos cromáticos de los grabados serían más sutiles, pero tendrían tanto impacto en el espectador como los que ocurrían con la apreciación de las imágenes coloreadas.

Como señaló Michel Pastoureau, a partir de la segunda mitad del siglo XV, el color negro entró en una nueva fase de su historia (Pastoureau, 2011, pp. 112-119). Al igual que el blanco -al que en adelante se asocia-, el negro adquirió, en el orden cromático, un estatus particular que lo llevó a dejar de ser considerado un verdadero color. Esta lenta mutación comenzó con la aparición de la prensa en la década de 1450 y fue continuada por profundas transformaciones provocadas por la nueva moral religiosa predicada por la Reforma protestante (1517) hasta alcanzar su punto de ruptura en 1665-1666 con el físico Isaac Newton y el estudio del prisma de color.

El inicio del largo proceso de mutación en la comprensión del color negro estuvo motivado por la difusión del libro impreso y, principalmente, del grabado. A partir del uso expresivo de xilografías y grabados, inicialmente sobre pergamino y luego sobre papel, el Occidente presenció a una revolución cromática con amplias repercusiones culturales y estéticas con impactos significativos hasta los días actuales:

> Mais que as preocupações dos moralistas, mais que as criações dos artistas, mais que as pesquisas dos sábios, foi a difusão do livro impresso e da imagem gravada que constituiu o principal vetor dessas mutações [cromáticas] e fez com que o preto e o branco se tornassem cores "à parte". E, mais ainda que o próprio livro, foi provavelmente a imagem gravada e impressa – com tinta preta sobre o papel branco – que desempenhou o papel principal. Todas as imagens medievais, ou quase, eram imagem policromáticas. A maior parte das imagens da época moderna que circulam pelo livro e fora do livro são imagens em preto e branco. Trata-se de uma revolução cultural de uma amplitude considerável, não sólo no dominio dos conhecimentos, mas também no das sensibilidades (Pastoureau, 2011, p. 112).

Fue con la aparición y difusión del libro xilográfico y posteriormente con la tipografía que empezaron a ser producidos textos más uniformes, lo que fue un avance decisivo en el mercado editorial. También fue a partir de este período que pudo desarrollarse un imaginario "en blanco y negro" que afectó no solo al libro, sino, sobre todo, al grabado. A partir de entonces, muchos de los objetos de lectura estarían formados por el contraste de las letras negras sobre el papel blanco. Como nos recuerda Elizabeth Eisenstein, el éxito del libro impreso construyó una nueva cultura visual, que también pasó, a través de su asociación con imágenes grabadas, a un nuevo y sofisticado soporte artístico (Eisenstein, 2005, pp. 3-11).

A partir de la segunda mitad del siglo XV, muchas imágenes -hasta entonces exclusivamente policromadas- empezaron a ser en blanco y negro. Esta transición de la policromía a una sola tinta negra sobre un soporte blanco no fue instantánea, ya que muchos libros grabados en madera tenían la madera lavada o coloreada para parecerse a los códices iluminados, al menos, hasta las décadas de 1520 y 1530. Esta práctica se justificaba porque el valor de mercado de una tabla de color era muchas veces mayor que el de la madera sin teñir.

Con el inicio de la tipografía, la tinta se convirtió en el producto negro por excelencia, lo que motivó incluso el uso de la expresión: "negro como tinta" (Pastoureau, 2011, p. 113). La fabricación de esta tinta específica y su uso en materiales técnicos tuvo varios desarrollos en la vida social, entre ellos el surgimiento de una interpretación simbólica: la tipografía y los trabajadores del taller tipográfico fueron asociados con el Diablo, el príncipe de las tinieblas y con sus criaturas, ya que la oficina tipográfica era sucia y muchas veces oscura además de tener mal olor. Por eso, ella sería parecida con la "cueva infernal" (Pastoureau, 2011).

La exclusividad de utilizar el color negro fue un reto para los grabadores que necesitaban producir imágenes para un público que estaba acostumbrado a la policromía y no fue diferente con las imágenes impresas en Zaragoza. A pesar de no tener el recurso del fuerte impacto provocado por el uso de colores como el rojo, el azul, el verde y el amarillo, el tipógrafo Pablo Hurus tuvo que buscar otros artificios para componer sus grabados. Así, una de las soluciones encontradas fue impactar al espectador a través de las formas, tamaños, anatomía y postura de los personajes. Las diferentes líneas negras ayudaban a separar e identificar a las figuras además de dar una idea de volumen y textura. A continuación, volveremos a hablar con detalles de las imágenes del Arte de Bien Morir.

6.7. La buena muerte en los grabados

Ante una imagen devocional, el cristiano - sea en la Edad Media o en la actualidad-, además de entrar en contacto con la figurabilidad del objeto también se ocuparía de lo invisible que se impone a sus imágenes. Las imágenes cristianas operarían su síntoma, su mutación que iría más allá de lo legible/visible. La mirada ante la imagen debería ser modificada y actualizada en vista del pasado latente y revestida de la memoria de los ritos, de la misa, de las oraciones, de la audición de los sermones, del teatro religioso y de las procesiones. Así, para poder ver una imagen material, el sujeto proyectaría otras imágenes mentales de su memoria cubriendo así el presente de reminiscencias y del pasado, como argumenta Didi-Huberman (1990, p. 68).

Al permitir una apertura y un terreno de incertezas, el enfermo representado en los grabados del Arte de Bien Morir trae a la superficie la brevedad de la vida y el miedo en relación con la muerte y con el destino más allá de la tumba. Mirar e imaginar el final de la vida puede convertirse en un signo de duda y conflicto, ya que cuestiona y molesta al sujeto que lo observa. La imagen, en este caso, causa preocupación precisamente porque es ambivalente, como defiende Didi-Huberman.

Frente al escenario de la muerte, se destaca la proximidad entre el destino del cuerpo de quien lo mira y de aquel que es observado. Es posible mirar al moribundo con los ojos de una angustia cercana e ineludible. Todavía, el destino del cristiano no había sido escrito. Al contrario, al mirar los grabados del Arte de Bien Morir se establece una invitación que permite una reinvención y una ruptura. Estaría ahí la paradoja, la ruptura del ver: mirar la imagen y, al mismo tiempo, dejar ser observado y tocado por ella. A partir de ahí habría que experimentar lo que no se ve. Por lo tanto, es necesario buscar el pasado que vive en la imagen y cómo él nos afecta, ya que el presente del observador sólo tiene sentido porque él está formado por recuerdos y huellas del pasado.

En este sentido, los recuerdos y las marcas de los pecados también pueden dejar huellas tanto en los grabados del Arte de Bien Morir como en el

observador porque ellos funcionan como síntomas de una creencia basada en la dobles: pecado y virtud, muerte y vida, cuerpo y alma, condenación y salvación. El cuerpo resucitado podría servir, así como síntoma máximo de lo divino.

De hecho, los grabados del Arte de Bien Morir tenían una fuerte visibilidad y apelaban a los sentidos, además de contribuir a la formación de un imaginario sobre el momento de la muerte y sobre las pruebas y tentaciones que podrían ocurrir en el momento de la agonía. Un ejemplo importante del impacto visual de los grabados impresos por Pablo Hurus y presentes en un códice catalán de la versión corta del *Ars Moriendi,* es que conocemos un caso de iconoclasia, es decir, un testimonio material de un devoto que no quería ser mirado por los demonios presentes en la imagen.

El espectador se sintió tan incómodo con los grabados que en cinco de las once imágenes (Figuras 76 a 78) fueron borradas diez caras de los demonios, especialmente, sus ojos. Estas marcas de intervención ayudan al historiador a comprender los usos de este incunable. Con base en esta interferencia, probablemente hecha por el dueño del libro, es posible afirmar que la mera presencia de los agentes demoníacos en los folios interfiere completamente en el uso de este manual, al punto que la visualización de estas figuras era tan incómoda que tuvieron que ser removidas.

Estar delante de grabados con "marcas de utilización" es un ejercicio de observación interesante para el historiador, ya que plantea diferentes interrogantes. En primer lugar, estos grabados demuestran, en su materialidad, el paso del tiempo, en este caso, intencionalmente porque es posible sostener que las caras de los demonios fueron borrados o rayados por un cristiano que no quería ser mirado por los ojos maléficos y, quién sabe, podría escapar de los trucos y de las tentaciones. En vista de ello, tal como lo propone Didi-Huberman, estos grabados deberían ser entendidos como una forma de apertura al conocimiento y al mundo porque no solo deben ser percibidos como una conclusión o como una tentativa de aprehender la realidad. Y sí como una oportunidad para descubrir nuevas relaciones entre el objeto y el sujeto.

Otro punto relevante es la reflexión sobre los usos del grabado que se muestra como un objeto dinámico y vivo, es decir, que fue transformado durante el uso del manual de bien morir. Aquí tenemos un reemplazo de lugares. Este tipo de profanación invierte la lógica de la imagen misma: ella ya no podría mirar al devoto, no en su totalidad, como si fuera posible distanciar los cuerpos híbridos y animalescos de los agentes de Lucifer del cuerpo del espectador que mira el grabado.

Estos grabados son un recuerdo del poder que las imágenes tienen en conmover a sus espectadores, incluso en el caso de quienes no

Figura 76. La buena inspiración contra la desesperación y la tentación de la impaciencia. *Arte de Be Morir*, 1493. Impreso por Pablo Hurus en Zaragoza. En catalán 11-VI-41. Biblioteca de Cataluña, Barcelona

forman parte del público prioritario para el cual fueron creadas. En este sentido, es posible afirmar que la misma imagen es percibida de diferentes formas por varios agentes, ya que su alcance está asociado a los diferentes tiempos y espacios que atraviesan los valores y las expectativas de su observador.

Sabemos que, en la Edad Media, los cristianos creían estar sujetos al poder de fuerzas invisibles -mucho más poderosas que las tangibles- y estas, a su vez, podrían estar presentes, es decir, visible en las imágenes, como recuerda Mattoso (2013, p. 1). En efecto, los grabados del *Ars*

Figura 77. La buena inspiración contra la impaciencia y la tentación de la vanagloria. *Arte de Be Morir,* f. 1493. Impreso por Pablo Hurus en Zaragoza. En catalán. 11-VI-41. Biblioteca de Cataluña

Moriendi pretendían tener un impacto inmediato en el espectador, confrontando las memorias de su propia trayectoria de vida y sus elecciones individuales que podrían estar motivadas por ángeles buenos o malos. Por eso, la evidencia visual de la presencia de los demonios en la vida cotidiana provocaba tanta antipatía como malestar en el espectador: mostraban y reforzaban un imaginario en el que la acción y la presencia de las criaturas malignas eran incesantes en la vida terrenal aún en el momento de la muerte, como lo atestigua la oración de encomendación del alma que se citará a continuación y que fue tomada del último capítulo del Arte del Bien Morir. Esta oración expresaba la creencia en los enemigos visibles e invisibles que rondaban a los cristianos, especialmente cerca del momento del fallecimiento:

Figura 78. La buena inspiración contra la vanagloria. *Arte de Be Morir*, f. 1493. Impreso por Pablo Hurus en Zaragoza. En catalán. 11-VI-41. Biblioteca de Cataluña

> La paz de Nuestro Señor Ihesu Cristo e la virtud de la su Pasión, e la señal de la Santa Cruz e la integridad de la Señora Virgen Santa María, e la bendición de todos los santos y santas, la guarda de los ángeles e las ayudas de todos los escogidos sean entre mi y entre todos los mis enemigos, visible e non visibles, en esta hora de la mi muerte. Amén (Anónimo, 1480, f. 14r).

Binski (1996, p. 39), Tenenti (1952, p. 58) y Ariès (1983, p. 56) ya destacaron el aspecto teatral de las xilografías en la versión latina del *Ars Moriendi*. Más recientemente, Rebeca Sanmartín utilizó las herramientas teóricas de la performatividad o teatralidad textual para realizar una

relectura alegórica del Arte del Bien Morir (Sanmartín, 2004, pp. 42- 58). Sin embargo, aunque no estemos de acuerdo con el sesgo alegórico propuesto por la filóloga, es muy pertinente destacar su estudio comparativo entre el teatro y los grabados que representaban visualmente el momento de la muerte en el siglo XV.

Para Sanmartín, el soporte teórico de la performatividad ayuda a explicar el papel de los gestos, de la voz, del cuerpo y de la mirada dentro de la composición y construcción de las imágenes del *Ars Moriendi*. A partir de esta elección metodológica, la autora ha clasificado los personajes presentes en los grabados como actores que hacían una función. De forma que el moribundo - protagonista de la puesta en escena - realizaba sus acciones bajo la mirada de los demás personajes y sólo la representación del primero cobraba sentido a través de ellos. Al mismo tiempo que el paciente actuaba, él también contemplaba, desde su cama, el espectáculo formado por las acciones angelicales y demoníacas.

La asociación del grabado con el teatro es una clave interesante para pensar el papel que también jugaron las obras medievales en la construcción de un imaginario sobre la buena muerte y el Más Allá. No debemos olvidar que el teatro religioso fue también un gran instrumento para la enseñanza y edificación de los fieles de acuerdo con Michael Baxandall al analizar las prácticas culturales de la Península Itálica en el *trecento* y el *quattrocento* (Baxandall, 1980, pp. 71-78).

De hecho, debemos recordar que la recepción de la obra es fundamental para la atribución del valor de la misma en la sociedad. Las teorías de la recepción tuvieron origen en Aristóteles y, para él, la respuesta de un auditorio puede ser definida de modo colectivo, pero solamente experimentada de forma personal (Zilberman, 2008, p. 86). Además, la recepción supone tanto aspectos materiales - de orden sensorial - como de aspecto emocional. En este proceso, el público tiene un papel activo en la circulación social de la obra y en los usos de ella. Así que la extensión de alcance del uso de imágenes religiosas en el seno de la sociedad y en la imaginaría no debe ser ignorado: ellas también fueron capaces de intervenir en las "formas cristianas de morir".

Los grabados del *Ars Moriendi* fueron una novedosa y singular iconografía surgida en el círculo cultural y religioso del siglo XV. En efecto, el *ritmo de interiorización* de las prácticas religiosas - para usar el término creado por Jean-Claude Schmitt - fomentaron el clima de introspección y de preocupación prioritaria con la muerte individual y con el destino del alma en un contexto de contacto diario - y muchas veces complicado y traumático - con el fin de la vida terrenal (Schmitt, 2016). El desarrollo y la popularización de otras iconografías sobre el tema, como Las Danzas

Macabras, son testigos de este fenómeno incluso en España con la publicación de *La Danza de la Muerte* de Hans Holbein, el joven, en 1523 (Holbein, 2016).

Destacamos la complejidad estética e intelectual de los temas representados en los grabados del Arte de Bien Morir - que fueron presentados de forma secuencial y dependiente - así como su fuerte impacto visual en presentar los minutos finales de un enfermo cristiano que estaba casi a morir. Así como la necesidad de demostrar la intromisión constante de los seres del otro mundo en el cotidiano, ya que ambos dividen el mismo espacio, no cualquiera, más el lecho en ambiente privado. En efecto, las fronteras físicas entre los dos mundos no parecían bien establecidas más, al revés, diferentes apariciones transmitían la idea de que la conexión entre las dos realidades no era así tan distante o inaccesible.

La inevitabilidad de la muerte - consecuencia del Pecado original - ronda el ciclo de imágenes, pero no de forma asustadora, más sí en señal de advertencia y de alerta delante del tiempo fugaz. El espectador del códice sería el testigo de las acciones humanas en una narrativa que fue construida para hacer el cristiano creer en la idea de una buena muerte, o sea, de presenciar cómo el personaje ha reaccionado delante de las tentaciones, de los ángeles y de la muerte inminente. En el imaginario, esta podría significar tanto el miedo de los futuros castigos infernales como la posibilidad de consuelo y de descanso eterno tras abandonar un mundo lleno de enfermedades, guerras, hambrunas y desigualdades además de encontrar el confort y la recompensa por una vida segundo los preceptos de la Iglesia.

Consideraciones finales

La transversalidad y la interdisciplinariedad del tema de la muerte llama la atención, pues es un tópico de interés universal. Así que reflexionar sobre este tema es tarea de los expertos preocupados en descifrar cómo las sociedades humanas viven, manipulan, interpretan, resignifican y representan el complejo acto de morir.

Durante muchos años la historiografía ignoró el tema de la muerte como un objeto histórico de primera grandeza a pesar de, hoy en día, ser raro pensar que los significados sociales atribuidos a la muerte no han cambiado a lo largo de los siglos y que, hasta el siglo XX, no habían despertado un gran interés de investigación por parte de la historiografía. El interés intelectual sólo cambió, considerablemente, con las investigaciones sobre el prisma de la historia de las mentalidades en Francia. A partir de entonces, publicaciones de impacto surgieron para popularizar, definitivamente, las investigaciones históricas sobre el tema de la muerte y del morir en diferentes países como hemos visto en el capítulo uno.

En los días actuales, el enfoque son los estudios de caso con temática sobre la muerte y el morir a partir de la contribución de los aportes de la Antropología Histórica y de la Historia Cultural con el énfasis en los aspectos culturales y las dimensiones simbólicas del morir. En síntesis, los estudios actuales demuestran que el tema no se agotó, más sí que, cada vez más, surgen nuevos problemas y cuestiones acerca de los agentes, de las prácticas, de los ritos y de las imágenes sobre el tema.

El Arte de Bien Morir se constituye como una fuente importante para los expertos que se proponen investigar las prácticas, los ritos, los sacramentos y los imaginarios que están relacionados con la vivencia de la muerte en la sociedad cristiana europea del siglo XV. Otra cuestión fundamental es que el desarrollo del género literario de las "artes del morir" ocurrió en paralelo con los cambios en la historia del libro, del surgimiento

de la imprenta y de la popularización de las xilografías y de los grabados en Europa, particularmente, en la Península Ibérica.

La complejidad del objeto *libro* se manifiesta tanto en relación a su materialidad y a su proceso de fabricación/impresión como a las prácticas de lectura, meditación y oración asociadas a él que se despliegan en diferentes funciones y posibles usos a lo largo del tiempo. A partir del siglo XIII, las prácticas de escuchar/leer y meditar sobre la historia sagrada se hicieron necesarias para los laicos que querían aspirar a una vida más santificada. Además, la lectura en público y en voz alta se convirtió, paulatinamente, en un proceso murmurado o silencioso y privado, ya que se creía que la lectura individual favorecía la meditación y un mejor aprendizaje (Cavallo y Chartier, 1998, p. 17). Por lo tanto, el acto de leer fue asociado con el acto de memorizar.

La pedagogía del bien morir propuesta por el *Ars Moriendi* fue construida a partir de la inseparable relación entre el texto y la imagen. Incluso hoy en día cuando el libro está, en principio, al alcance de todos, la imagen conserva una fascinación inmediata que el texto no tiene. Podemos decir que, si el códice del Arte de Bien Morir no tuviera imágenes, la comprensión y la recepción del contenido del libro sería diferente, ya que el códice fue diseñado tanto para ser leído como para ser visto. De hecho, el gran éxito de difusión del libro por toda Europa puede estar relacionado con la cantidad y expresividad de las imágenes presentes en los incunables.

La ausencia de un duodécimo grabado en las ediciones impresas del *Ars Moriendi* - con la representación visual de la mala muerte y de los castigos infernales - indica el grado de inefabilidad que se esperaba de la pedagogía del bien morir. En este sentido, es posible explicar por qué no era necesario mostrar un ejemplo negativo, una mala muerte, en la serie de grabados: según la lógica narrativa del libro, si el creyente seguía las múltiples recomendaciones contenidas en el texto y que también fueron ejemplificados en las imágenes habría un solo destino posible: el reposo del alma en el Paraíso.

La aparente pasividad del moribundo tanto en el texto como en los grabados se justifica, ya que el objetivo del libro era preocuparse por la salvación del alma y no por la muerte física. Esta posible inercia también se explica en las imágenes porque la lucha que aqueja al moribundo es mucho más interna que externa: su conciencia era la responsable por elegir el camino del bien o el camino del mal.

Uno de los objetivos de este adoctrinamiento era hacer creer que cada cristiano era responsable por su destino después de la muerte. Si la vida terrenal era "invadida" por ángeles y demonios en una lucha escatológica

constante, correspondía al cristiano decidir el desenlace de su historia. De esta forma, el Arte de Bien Morir buscaba enfatizar que el acto de pecar era una elección consciente y que tenía graves consecuencias para la salud del alma.

La elección de las actitudes consideradas correctas o pecaminosas en el Arte de Bien Morir no se hizo de manera inocente y arbitraria. Cada opción siempre tuvo como objetivo brindar un modelo ideal o su contrapunto. Estos servían, por tanto, para describir, condenar o reafirmar una categoría específica de comportamiento. De esta forma, el objetivo didáctico del manual fue basado en la construcción de una narración sencilla, directa y llena de ejemplos que mostraban los diálogos entre los demonios y los ángeles con el moribundo y que, a su vez, presentaba una lección moral para el autor/oyente de la obra. Una vez más, es necesario enfatizar que el objetivo del libro sólo podría lograrse a partir de la asociación entre leer/escuchar el texto y ver las imágenes.

Para comprender el propósito del autor anónimo al condenar ciertas actitudes consideradas como vicios y pecados en el Arte de Bien Morir, es necesario recordar que el discurso sobre los pecadores también fue una manifestación de la preocupación de la Iglesia por mantener el orden social. La concepción y ordenación del mundo cristiano medieval mostró una constante aprehensión con la presencia entendida como real y continua del Diablo y su séquito de seguidores en la vida cotidiana que, según la interpretación católica, pretendía romper con el pacto social y provocar una ruptura.

De los dos pecados recordados en el Arte de Bien Morir -la vanagloria y la avaricia respectivamente- cabe señalar la notable evolución de la promoción de este último pecado que, a partir del siglo XII, comenzó a competir con el orgullo por la primacía del septenario de pecados. Tal como enseña el Arte de Bien Morir, la vanagloria era el pecado que estaba más asociado a los clérigos lo que podría, por extensión, referirse a todos los dominantes, es decir, aquellos que tenían un papel social destacado. Por lo tanto, ellos podrían ser más fácilmente tentados por un deseo excesivo de elevación, gloria y reconocimiento. Por estas razones, la soberbia era considerada un pecado feudal y clerical, ya que ella rompía el pacto entre el señor y el servo (en alusión a los papeles protagonizados por Dios Padre y Lucifer en el inicio de los tiempos) así como interferir en la dinámica de la jerarquía social ya establecida (Baschet, 2006, p. 379).

Fue en la Baja Edad Media que la avaricia comenzó a asumir una mayor prominencia en los tratados teológicos a medida que el dinero pasó a tener una importancia creciente en la vida cotidiana. Como ya fue mencionado, el carácter sospechoso del avaro fue recurrente en los sermones y en los

exempla que pretendían desvalorizar la profesión de los comerciantes y, sobre todo, de los banqueros que realizaban préstamos a interés. De modo que el pecado de la avaricia fue una manifestación de la preocupación excesiva por los bienes materiales y por las personas, como también fue representado en los grabados del Arte de Bien Morir.

El discurso sobre los vicios y los pecados fue un instrumento notable a través del cual la Iglesia difundió sus valores dentro de la sociedad y aumentó su poder de control sobre ella. Así, la institución eclesiástica indicaba los pecados y los vicios que debían ser evitados y tenía el "monopolio" del perdón y de la absolución de estos porque sería la única institución autorizada a manipular los ritos capaces de neutralizar la enfermedad espiritual mediante la realización de los sacramentos. Al mismo tiempo que la predicación pastoral en la Baja Edad Media buscaba crear un ambiente de culpabilización de los fieles, también valoraba los medios para alcanzar la salvación que ofrecía el clero.

A partir del análisis de la acción demoníaca en el Arte del Bien Morir, es posible concluir que para el autor del libro -y probablemente reflejando un consenso en la época- las tentaciones terrenales eran entendidas como un mal necesario y temporal para poner a prueba la fe y convicción de cada cristiano. Es decir, a pesar del discurso amenazante, los demonios actuaron, en la narración, con el permiso de Dios al mismo tiempo que también eran ofrecidos consejos angelicales al enfermo. Un contrapunto necesario para aligerar la historia y brindar esperanza y aliento a los lectores/oyentes.

La figura del Diablo representaba el reverso de la doctrina y encarnaba el mundo del caos *versus* el orden hermosamente expresado por el Paraíso – en el mundo celestial – y por la Iglesia – en el espacio terrenal. Por tanto, ocuparse de los pecados y más concretamente del éxito del septenario en la teología medieval significa destacar que la institución eclesiástica pretendía sostener un discurso sobre el buen orden de la sociedad al mismo tiempo que mostraba una notable capacidad de reinvención.

De hecho, también es necesario destacar el papel crucial del lector/oyente del libro para el éxito de la pedagogía del bien morir y para la popularización de las versiones vernáculas del *Ars Moriendi*, pues la recepción literaria - y su supervivencia y reinvención a lo largo de los siglos - nos indica que los sentidos del texto fueron adaptados a cada contexto social y religioso específico. Además, la subjetividad del lector es un factor de extrema importancia para comprender los usos de la narrativa y su impacto en las prácticas sociales y culturales. Así, el público es el responsable por actualizar la obra en el seno social y por proporcionar un nuevo sentido a ella, mismo que el tema del libro sea la preparación ideal para el bien morir.

Desde la Antigüedad tardía hasta el siglo XVIII, la iglesia fue la principal institución responsable por organizar y controlar tanto los rituales fúnebres como la memoria de los muertos en el Occidente cristiano a partir de la utilización de una pedagogía del bien morir, o sea, de una justificativa teológica y de un método específico que era capaz de enseñar y hacer aprender a cómo comportarse delante de la muerte con el objetivo último de conquistar la salvación del alma. Así que, durante siglos, fue extremamente importante prepararse espiritual y socialmente para el fin de la vida terrenal.

En el capítulo tres vimos que la buena muerte era nada más que la construcción de un discurso y de un sistema de creencias que pretendía unificar los ritos cristianos, las actitudes y los pensamientos alrededor del tema del fin terrenal con la propagación de las ediciones manuscritas, impresas, en latín o en vernáculo del *Ars Moriendi*. De hecho, la intención era convencer a todos que era mejor estar preparado para la muerte con antelación. O sea, la popularización de los manuales de bien morir en los reinos cristianos ayudó a crear un tipo ideal de muerte, al cual todos los cristianos deberían aceptar su destino con paciencia y sin resignación, ya que este habría sido elegido por Dios. La buena muerte, por fin, significaba la recompensa positiva por seguir los enseñamientos de la Iglesia y por mantener el sistema de creencias en funcionamiento, así como la lógica del orden social vigente.

En el capítulo cuatro se ha remarcado la importancia de la imprenta y de los incunables para la popularización de la pedagogía del bien morir en Europa y, especialmente, en el reino de Aragón con Pablo Hurus, impresor, comerciante y vendedor de libros de la época. El humanismo y la difusión de los libros en vernáculos también formaron parte del contexto cultural y social que permitió el éxito de las ediciones del *Ars Moriendi* en la Península Ibérica y en los demás reinos cristianos.

Con el análisis de las imágenes y de las prácticas en el capítulo cinco, hemos visto que algunos de los requisitos para lograr una buena muerte era tener la ayuda colectiva. Aunque la muerte sea individual - así como el juicio que tiene lugar inmediatamente después del fin terrenal - las imágenes analizadas refuerzan la idea de que morir solo no era una buena idea porque, al final de la vida, el cristiano sería tentado y su fe sería puesta a prueba. Además, el cuerpo físico es frágil y necesita apoyo, incluso emocional, de los seres queridos y, sobre todo, de la figura del sacerdote o de los monjes.

También vimos que era necesario ocurrir algunos rituales específicos para garantizar una buena muerte: el examen de conciencia, la confesión y el arrepentimiento de los pecados, ritos que estaban basados en la creencia

de la misericordia divina. Esta tríada de ritos era esencial para escapar de las llamas eternas conforme fue definido en el IV Concilio de Letrán. Leer extractos de los textos sagrados o de la vida de los santos de devoción también fue altamente recomendado, ya que estas historias ayudaban a calmar al creyente. Funcionaban como un recordatorio positivo y necesario más allá de la entonación de oraciones por la misericordia divina y de las oraciones de encomendación del alma. La vela era otro símbolo recurrente, así como la representación del momento de la muerte que se esperaba en la cama.

La pedagogía propuesta por el Arte de Bien Morir implicaba la movilización de los sentidos. Desde el atractivo visual, provocado principalmente por el impacto de las imágenes llenas de demonios, ángeles y santos, el espectador enfrentaba, delante de sus ojos, las tentaciones y las posibles dudas delante del inminente fin. Los oídos participaban en el proceso de aprendizaje, ya que el contenido del códice también podría ser transmitido oralmente.

La boca era el principal instrumento que permitía la verbalización de los pecados y la última confesión. Así, el discurso tanto del moribundo -que confesaba sus pecados- como del sacerdote que los escuchaba y perdonaba- eran necesarios para lograr el perdón de las culpas y la posibilidad de una buena muerte. La recitación de oraciones en voz alta, especialmente el *Credo in Deum*, también sería muy útil, ya que se creía que esta oración era eficaz para ahuyentar a los demonios. También se requeriría tacto, ya que el clero debería incentivar a los fieles a sostener imágenes devotas, un crucifijo o una vela que también simboliza a Cristo, la luz del mundo.

En el capítulo sexto hemos visto el poder de las imágenes en la historia de la humanidad y, en especial, en la cultura cristiana y su impacto tanto en la construcción y renovación tanto de la imaginaría como de las prácticas. En resumen, nuestra intención en este libro fue demostrar cómo las imágenes cristianas podrían hacer creer y ayudar a resignificar la pedagogía de la buena muerte en la Baja Edad Media, así como demostrar de qué forma estas imágenes estaban cargadas de valores simbólicos y de idealizaciones. Fue reflexionar sobre su poder, sus modos de manipulación y de interacción tanto en el seno social como en las prácticas espirituales.

ÍNDICE DE FIGURAS Y TABLAS

Figura 1. Detalle. *Memento Homo* (El recuerdo del hombre). Libro de Horas, 1465. Francia. MS. M.161 f. 97v. The Morgan Library.

Figura 2. Michael Wolgemut. La Danza de la Muerte. Grabado en madera de Las Crónicas de Nuremberg de Hartmann Schedel, 1493.

Figura 3. Mestre francés. *Danse Macabre*. La muerte invita a los impresores y a los libreros para su danza, 1499, París, Biblioteca Nacional de Francia.

Figura 4. Mestre de Coëtivy. Celebración de la misa de cuerpo presente mientras el alma es rescatada del Purgatorio. Libro de horas, f. 118. Francia, 1460. MS W. 274. Walters Art Museum, Baltimore.

Figura 5. Mestre Echevinage de Rouen. Entierro y juicio individual. Libro de Horas 50, 1, 022. c. 1460-1470. Uso de Rouen, 132 f. Pergamino. En francés y en latín. Biblioteca Nacional de Río de Janeiro.

Figura 6. Dedicatoria y Prólogo del Arte del Bien Morir, c. 1480. En castellano. Impreso en Zaragoza por Pablo Hurus. Monasterio de San Lorenzo Escorial.

Figura 7. Emblema del taller de Pablo Hurus.

Figura 8. Escudo de Aragón. Crónica de Aragón. f. 1r. Incunable impreso en Zaragoza por Pablo Hurus, 1499. 180f. INC/2258. Biblioteca Nacional de España.

Figura 9. Emblema del taller de Pablo Hurus, 1499. 180f. INC/2258. Biblioteca Nacional de España.

Figura 10. La tentación de la fe. *Ars Moriendi*. c. 1450. En latín. Libro xilográfico impreso en Colonia. Biblioteca Británica, Londres.

Figura 11. La tentación de la fe. *L'art de bien mourir*, 1496. En francés. Incunable impreso en Paris. RES-D-852. Biblioteca Nacional de Francia.

Figura 12. La tentación de la fe. F. 3v. Arte de Bien Morir, 1480. Impreso en Zaragoza por Pablo Hurus. Monasterio de San Lorenzo Escorial, España.

Figura 13. Maestro de Hausbuch. La idolatría del rey Salomón, 1480. Grabado 145 mm. Museo Británico, Londres.

Figura 14. Maestro MZ. La idolatría del rey Salomón, 1501. Grabado. 181 x 155 mm. Museo Británico, Londres.

Figura 15. Lucas van Leyden. La idolatría del rey Salomón, 1514. Grabado. 168 x 27 mm. Museo Británico, Londres.

Figura 16. Hans Thoman. La idolatría del rey Salomón, 1525-1530. Tallado en madera. 37 x 35,5 cm. Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg.

Figura 17. Ídolo pagano (detalle). *Ars Moriendi*, 1450. Impreso en Colónia. Biblioteca Británica, Londres.

Figura 18. Ídolo pagano (detalle). Arte de Bien Morir, 1480. Impreso en Zaragoza. Monasterio de San Lorenzo Escorial.

Figura 19. Ídolo pagano (detalle). *L'art de bien mourir,* 1496. Biblioteca Nacional de Francia, París.

Figura 20. Incrédulos. Detalle. F. 3v. Arte de Bien Morir, 1480. Impreso en Zaragoza por Pablo Hurus. Monasterio de San Lorenzo Escorial.

Figura 21. Incrédulos (detalle). *Ars Moriendi*, 1450. Impreso en Colonia. Biblioteca Británica, Londres.

Figura 22. Incrédulos (detalle). *Ars Moriendi*, 1470. Cota 4-5-10 (3). Impreso en Augsburgo. Biblioteca Colombina de Sevilla.

Figura 23. Trovador judío. Códice Manesse, 1310-40. 355 x 250 mm. Universitätsbibliothek, Heidelberg.

Figura 24. Judíos siendo quemados – e identificados – en el caldero infernal. Detalle de la iluminación del Juicio Final, 1180. Biblioteca Nacional de París.

Figura 25. Destrucción de la ciudad de Sodoma mientras Lot, ataviado con el sombrero cónico de judíos, se lleva a sus hijas. Su mujer, llena de curiosidad, mira hacia atrás y se transforma en una estatua de sal. F. 9v. Salterio de San Luis, 1260. Ms. lat. 10525. 210 x 145 mm. Biblioteca Nacional de París.

Figura 26. Maestro Honoré. Moisés recibiendo los Diez Mandamientos (arriba) y algunos los judíos adorando al becerro de oro (abajo). La Somme le Roy f. 5v. París. Ms. 54180. 185 x 120 mm. Biblioteca Británica, Londres.

Figura 27. Un autoflagelante y un suicida. Detalle. *Ars Moriendi*, 1450. En latín. Libro xilográfico impreso en Colonia. Biblioteca Británica, Londres.

Figura 28. Un autoflagelante y un suicida. Detalle. f. 3v. Arte de Bien Morir, 1480. Monasterio de San Lorenzo Escorial.

Figura 29. Hermanos Limbourg. Procesión de los Flagelantes. f.74v. Las Bellas Horas de Jean de Berry. París, 1405-1409, Tinta, témpera y oro sobre pergamino; 9 3/8 x 6 5/8 pulg. (23,8 x 16,8 cm). The Cloisters Collection. Museo Metropolitano de Arte, Nueva York.

Figura 30. Procesión de flagelantes. Miniatura de la Crónica de Aegidius Li Muisis, 1349. Biblioteca de Bruselas.

Figura 31. Wolgemuth, Michel. Flagelantes. f. 215. Liber Chronicarum cum figuris et (...) 1493. Grabado. Nuremberg. Biblioteca BIU Santé, Universidad de Paris.

Figura 32. La Virgen, Cristo y Dios Padre. Detalle. *Ars Moriendi*, 1450. Libro xilográfico impreso en Colonia. Biblioteca Británica, Londres.

Figura 33. La Virgen, una santa, Cristo y San Juan Evangelista. Detalle. La tentación de la fe. F. 3v. Arte de Bien Morir, 1480. Impreso en Zaragoza Monasterio de San Lorenzo Escorial.

Figura 34. La Virgen, Cristo y Dios Padre. Detalle. *L'art de bien mourir*, 1497. Impreso en Paris. RES-D-852. Biblioteca Nacional da Francia.

Figura 35. La Virgen, Cristo y San Juan. Detalhe. *Ars Moriendi*, 1470. Cota 4-5-10(3). Impreso en Augsburgo. Biblioteca Colombina de Sevilla.

Figura 36. La buena inspiración por la fe. F. 6v. Arte de Bien Morir, 1480. Impreso en Zaragoza por Pablo Hurus. Monasterio de San Lorenzo Escorial.

Figura 37. Moisés predicando al pueblo hebreo. Biblia francesa de Hamburgo, 1300-1320. Biblioteca Episcopal.

Figura 38. Miguel Ángel. Moisés (detalle). Tumba de Julio II, 1505-1545. Iglesia de San Pedro en Vincoli.

Figura 39. La Virgen, la Santísima Trinidad, Moisés y el grupo de los elegidos. Detalle. *Ars Moriendi*, 1450. En latín. Libro xilográfico impreso en Colonia. Biblioteca Británica, Londres.

Figura 40. La tentación por la desesperación. F. 5r. Arte de Bien Morir, 1480. Impreso en Zaragoza por Pablo Hurus. Monasterio de San Lorenzo Escorial, España.

Figura 41. La tentación por la desesperación. *Ars Moriendi,* 1450. Libro xilográfico impreso en Colonia. Biblioteca Británica, Londres.

Figura 42. Las víctimas del perjurio y la lujuria. La tentación por la desesperación. Detalle. *Ars Moriendi*, 1450. Libro xilográfico impreso en Colonia. Biblioteca Británica, Londres.

Figura 43. La Buena inspiración contra la desesperación. F. 8v. Arte de Bien Morir, 1480. Impreso en Zaragoza por Pablo Hurus. Monasterio de San Lorenzo Escorial.

Figura 44. María Magdalena. Detalle. La buena inspiración contra el desespero. *Ars Moriendi*, 1450. Libro impreso en Colonia. Biblioteca Británica, Londres.

Figura 45. María Magdalena. Detalle. La buena inspiración contra el desespero. Arte de Bien Morir, 1480. Impreso en Zaragoza. Biblioteca del Real de San Lorenzo Escorial.

Figura 46. La tentación de la impaciencia. F. 10r. Arte de Bien Morir, 1480. Impreso en Zaragoza por Pablo Hurus. Monasterio de San Lorenzo Escorial.

Figura 47. La buena inspiración por la paciencia. f. 11v. Arte de Bien Morir, 1480. Impreso en Zaragoza por Pablo Hurus. Monasterio de San Lorenzo Escorial.

Figura 48. Cristo sufriente (detalle). Buena inspiración a través de la paciencia. *Ars Moriendi*. Libro impreso en Colonia, 1450. Biblioteca Británica, Londres.

Figura 49. Cristo sufriente (detalle). Buena inspiración a través de la paciencia. Arte de Bien Morir, 1480. Impreso en Zaragoza de Pablo Hurus. Monasterio de San Lorenzo Escorial.

Figura 50. El Señor de los Dolores al lado de la Virgen y San Juan con el *Arna Christi* (detalle). Libro de Horas 50, 0, 01. Siglo XV. Biblioteca Nacional de Río de Janeiro, Brasil.

Figura 51. Alberto Durero. El Señor de los Dolores. Xilografia, 1499. 39 x 28 cm. Graphische Sammlung Albertina, Viena.

Figura 52. Buena inspiración por la paciencia. En el sentido horario: el enfermo, Dios Hijo, Dios Padre y el ángel bueno. Detalle. f. 11v. Arte de Bien Morir, 1480. Impreso en Zaragoza por Pablo Hurus. Monasterio de San Lorenzo Escorial.

Figura 53. La peste como castigo divino, 1424. Niedersächsisches Landesmuseum, Hannover, Alemania.

Figura 54. Gozzoli, Benozzo. Martirio de San Sebastián, 1465. Témpera sobre madera. 525 x 378 cm. Iglesia Colegiada, San Gimignano.

Figura 55. Gozzoli, Benozzo. San Sebastián intercessor. Dios Padre y ángeles con las flechas, 1464-1465. Fresco, 527 x 248 cm. Iglesia de San Agustín, San Gimignano, Itália.

Figura 56. La tentación por la vanagloria. F. 13r. Arte de Bien Morir, 1480. Impreso en Zaragoza por Pablo Hurus. Monasterio de San Lorenzo Escorial.

Figura 57. La tentación de la vanagloria. *Ars Moriendi*, c. 1450. Libro xilográfico impreso en Colonia. Biblioteca Británica, Londres.

Figura 58. El seno de Abraham (detalle). *Ars Moriendi*, 1450. Libro xilográfico impreso en Colonia. Biblioteca Británica, Londres.

Figura 59. De la derecha a la izquierda: la muerte de Lázaro y su alma siendo llevada y acogida en el seno de Abraham (detalle). Escultura de piedra, 1120-1135. Saint-Pierre, Moissac Tarn-et-Garonne, Francia.

Figura 60. El seno de Abraham. Capitel románico del priorato de Alspach, Alsacia. Museo Unterlinden, Colmar, Francia.

Figura 61. El seno de Abraham. Detalle. Iluminación. Libro de Horas. Bruges. 1400-1415. Museo de Cluny, París.

Figura 62. De la izquierda a la derecha: San Juan Evangelista, el Cristo, la Virgen y Santa María Magdalena. Detalle. La tentación de la vanagloria. Arte de Bien Morir, 1480. Impreso en Zaragoza por Pablo Hurus. Monasterio de San Lorenzo Escorial.

Figura 63. La Buena inspiración por la humildad. Arte de Bien Morir, f.14r, 1480. Impreso en Zaragoza por Pablo Hurus. Monasterio de San Lorenzo Escorial.

Figura 64. La buena inspiración a través de la humildad. *Ars Moriendi*, 1450. Libro xilográfico impreso en Colonia. Biblioteca Británica, Londres.

Figura 65. La Boca de Leviatán. Detalle. *Ars Moriendi,* 1450. Libro xilográfico impreso en Colonia. Biblioteca Británica, Londres.

Figura 66. La Boca de Leviatán. Detalle, 1480. *Arte de Bien Morir y Breve Confesionario*. Impreso en Zaragoza por Pablo Hurus. Monasterio de San Lorenzo Escorial.

Figura 67. La tentación por la avaricia. F. 17r. Arte de Bien Morir, 1480. Impreso en Zaragoza por Pablo Hurus. Monasterio de San Lorenzo Escorial.

Figura 68. La buena inspiración contra la avaricia. F. 18r. Arte de Bien Morir, 1480. Impreso en Zaragoza por Pablo Hurus. Monasterio de San Lorenzo Escorial.

Figura 69. La buena muerte. Arte de Bien Morir, 1480. Impreso en Zaragoza por Pablo Hurus. Monasterio de San Lorenzo Escorial.

Figura 70. La buena muerte. *Ars Moriendi,* 1450. Libro xilográfico impreso en Colonia. Biblioteca Británica, Londres.

Figura 71. Martín Schongauer. Dormición de la Virgen, 1470. Grabado. Museo Británico, Londres.

Figura 72. La Buena Muerte (detalle). *Ars Moriendi*, 1450. Xilografía impresa en Colonia. Museo Británico, Londres.

Figura 73. La Buena Muerte (detalle). Arte de Bien Morir, 1484. Grabado impreso en Zaragoza por Pablo Hurus. Monasterio de San Lorenzo Escorial.

Figura 74. La tentación de la fe. *Ars Moriendi*. 1450. *Editio princeps.* Libro en bloques de madera impreso en Londres. Biblioteca Británica, Londres.

Figura 75. La tentación de la fe. *L'art de bien mourir*. 1496. En francés. Impreso en París. RES-D-852. Biblioteca Nacional de Francia.

Figura 76. La buena inspiración contra la desesperación y la tentación de la impaciencia. Arte de Be Morir, 1493. Impreso por Pablo Hurus en Zaragoza. En catalán 11-VI-41. Biblioteca de Cataluña, Barcelona.

Figura 77. La buena inspiración contra la impaciencia y la tentación de la vanagloria. Arte de Be Morir, f. 1493. Impreso por Pablo Hurus en Zaragoza. En catalán. 11-VI-41. Biblioteca de Cataluña, Barcelona.

Figura 78. La buena inspiración contra la vanagloria. Arte de Be Morir, f. 1493. Impreso por Pablo Hurus en Zaragoza. En catalán. 11-VI-41. Biblioteca de Cataluña, Barcelona.

Tabla 1. La estructura de la versión larga del *Ars Moriendi.*

Tabla 2. Las cinco tentaciones y las cinco buenas inspiraciones presentes en el Arte del Bien Morir.

Tabla 3. La estructura del códice del Arte de Bien Morir.

Tabla 4. El incunable de la versión larga del *Ars Moriendi* en los reinos hispánicos (siglo XV).

Tabla 5. Los incunables de la versión corta del *Ars Moriendi* en los reinos hispánicos (siglo XV).

Bibliografía

Bibliografía

Agostinho, Santo. (2015). *A cidade de Deus* (Vol. 1). Editora Vozes.

Alcantud, J. A. G. (Ed.). (2019). *El rapto de la Historia: Introducción a un debate con la Antropología*. Editorial Universidad de Granada (EUG).

Anónimo. (1470). *Ars Moriendi* (24f). En latín. Reserva de libros raros, XYLO-19. Biblioteca Nacional de Francia.

Anónimo. (1480). *Arte de Bien Morir y breve confessionario*. Impreso por Pablo Hurus. Con once grabados. Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo el Escorial.

Anónimo. (1489). *Arte de Bien Morir* (48f). Impreso por Juan Hurus. Con once grabados. Bod.- inc A- 453. Auct. 1Q6. 29. Biblioteca Bodleian, Universidad de Oxford.

Anónimo. (1493). *Art de Be Morir*. Impreso por Pablo Hurus. Con once grabados. Setor de Reservados, 11-VI-41. Biblioteca de Cataluña.

Anselmo, A. (1981). *Origens da imprensa em Portugal*. I.N.C.M.

Aquino, Tomás de. (2001). *Sobre O Ensino (De Magistro) / Os Sete Pecados Capitais*. Editora Martins Fontes.

Areopagita, Pseudo-Dionísio. (s.d.). *Da Hierarquia Celeste*.

Ariès, P. (1983). *El hombre ante la muerte*. Taurus Ediciones.

Ariès, P. (2000). *Historia de la muerte en Occidente: De la Edad Media a nuestros días*. El Acantilado.

Austin, G. (2007). Bishops and religious law 900-1050. In J. S. Ott & A. T. Jones (Eds.), *The Bishop Reformed: Studies of Episcopal Power and Culture in the Central Middle Ages* (pp. [páginas]). Ashgate Publishing.

Barreira, C. A. M. F. (2011). A relação entre gárgulas e textos no contexto tardo-medieval em Portugal: preocupações em torno do comportamento do corpo e os pecados. *Revista Mirabilia*.

Baschet, J. (1999). Inventiva y serialidad. Por una aproximación iconográfica ampliada. *Revista Relaciones*, 77, XX.

Baschet, J. (2006a). *A Civilização Feudal: do ano mil à colonização da América*. Ed. Globo.

Baschet, J. (2006b). Diabo. In J. Le Goff & J.-C. Schmitt (Eds.), *Dicionário Temático do Ocidente Medieval* (Vol. 1). EDUSC.

Bastos, M. J. da M. (2009). *O poder nos tempos da Peste. Portugal. Séculos XIV – XVI*. Editora UFF.

Batany, J. (2006). Artesanato. In J. Le Goff & J.-C. Schmitt (Eds.), *Dicionário Temático do Ocidente Medieval* (Vol. 1). EDUSC.

Baxandall, M. (1980). *O Olhar Renascente. Pintura e Experiência Social na Itália da Renascença*. Editora Paz e Terra.

Beaulieu, M.-A. P. de. (2006). Pregação. In J. Le Goff & J.-C. Schmitt (Eds.), *Dicionário Temático do Ocidente Medieval* (Vol. 2). EDUSC.

Bell, J. (2008). *Uma Nova História da Arte*. Martins Fontes.

Belting, H. (2007). Imagen y muerte. La representación corporal en culturas tempranas. In *Antropología de la imagen* (1st ed., pp. 177-232). Katz Editores.

Belting, H. (2010). *Semelhança e Presença: A História da Imagem antes da Era da Arte*. [s.n.].

Biblia Sagrada. (1990). *Edición Pastoral*. Editora Paulinas.

Binski, P. (1996). *Medieval death: ritual and representation*. British Museum Paper. Retrieved from [link provided].

Boespflug, F. (2001). *La Trinité à l'heure de la mort. Sur les motifs trinitaires en contexte funéraire à la fin du Moyen Âge (m. XIVe-déb. XVIe siècle)*.

Bolton, B. (1983). *The Reformation in the Middle Ages*. E. Arnold.

Bosi, A. (1988). Fenomenologia do Olhar. In A. Novaes (Ed.), *O Olhar* (pp. [páginas]). Companhia das Letras.

Brown, P. (1981). *The Cult of Saints*. The University of Chicago Press.

Bullen, G. (1881). Introduction. In W. H. Rylands & G. Bullen (Eds.), *Ars Moriendi. Editio Princeps. Circa 1450: A Reproduction of the Copy in the British Museum*. Holbein Society.

Burke, P. (1999). *El Renacimiento*. Crítica.

Camille, M. (1991). *The Gothic Idol: Ideology and Image-Making in Medieval Art* (1st ed.). Cambridge University Press.

Capo, C. (2003). *Old Testament Figures in Art*. The J. Paul Getty Museum.

Casagrande, C. & Vecchio, S. (2003). *Histoire des péchés capitaux au Moyen Âge*. Aubier.

Casagrande, C. & Vecchio, S. (2006). Pecado. In J. Le Goff & J.-C. Schmitt (Eds.), *Dicionário Temático do Ocidente Medieval* (Vol. 2, pp. [páginas]). EDUSC.

Cavallo, G. & Chartier, R. (Eds.). (1998). *História da Leitura no Mundo Ocidental* (Vols. 1-2). Ática.

Chartier, R. (1976). Les arts de mourir, 1450-1600. *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 31.

Chartier, R. (1988). *A história cultural: entre práticas e representações*. Bertrand.

Delumeau, J. (1992). *La confesión y el perdón. Las dificultades de la confesión, siglos XIII a XVIII*. Alianza Editorial.

Delumeau, J. (2009). *História do Medo no Ocidente 1300-1800: Uma Cidade Sitiada*. Companhia das Letras.

Delumeau, J. (2011). *A civilização do Renascimento*. Edições 70.

Dias, M. M. R. (2012). A Liturgia dos Defuntos na Arte Funerária Medieval. In F. Miranda & J. Sequeira (Eds.), *Workshop de Estudos Medievais da Universidade do Porto, 2009-10*. Universidade do Porto.

Didi-Huberman, G. (1990). *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*. Les Éditions de Minuit.

Didi-Huberman, G. (1998). *O que vemos, o que nos olha*. Editora 34.

Didi-Huberman, G. (2000). *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*. Les Éditions de Minuit.

Duby, G. (1990). Heresias e Sociedades na Europa Pré-Industrial, séculos XI-XVIII. In *Idade Média – Idade dos Homens*. Companhia das Letras.

Eco, U. (1989). *Arte e beleza na estética medieval* (1st ed.). Editora Presença.

Eco, U. (2014). *Idade Média. Castelos, Mercadores e Poetas* (Vol. 3). Editora Dom Quixote.

Eisenstein, E. (2005). *The Printing Press Revolution in Early Modern Europe*. Cambridge University Press.

Ernst, P. & Lehner, J. (1971). *Devils, Demons, Death and Damnation*. Dover Publications.

Falbel, N. (1999). *Heresias Medievais*. Perspectiva.

Faure, P. (2006). Anjos. In J. Le Goff & J.-C. Schmitt (Eds.), *Dicionário Temático do Ocidente Medieval* (Vol. 1). EDUSC.

Fernández, E. (1988). *La Muerte vencida. Imágenes e historia en el Occidente Medieval (1200-1348)*. Ediciones Encuentro.

Fernández, E. (2011). *La religiosidad medieval en España. Baja Edad Media (siglos XIV-XV)*. Ediciones Trea.

Fernández, E. (2019). *Morir en la Edad Media. Los hechos y los sentimientos*. Ediciones Cátedra.

Fernández, E. & Gandra, C. (1999). *Las grandes herejías de la Europa cristiana*. Istmo.

Fernández, L. G. (1997). *Panorama social del Humanismo español (1500-1800)*. Tecnos.

Fernández, L. S. (1978). *Historia de España: Edad Media* (1ª reimpresión). Editorial Gredos.

Foucault, M. (1993). *Surveiller et punir: Naissance de la prison*. Gallimard.

Freedberg, D. (1992). *El Poder de Las Imágenes. Estudios sobre la Historia y la Teoría de la Respuesta*. Ediciones Cátedra, S.A.

Freedberg, J. (2003). *Legenda Áurea: Vida dos Santos*. Companhia das Letras.

Gallego, A. (1999). *Historia del grabado en España* (3ª ed.). Ediciones Cátedra, S.A.

García, E. R. (2004). Isabel la Católica ante el impacto de la imprenta. En *Actas de las Jornadas Isabel y la imprenta. Consecuencias materiales en el mundo cultural de esta revolución tecnológica*.

Garrido, A. M. (1976). El grabado en Granada durante el siglo XVII. *Cuadernos De Arte De La Universidad De Granada*, 9–218.

Gauvard, C. (2002). Violência. In J. Le Goff & J.-C. Schmitt (Eds.), *Dicionário Temático do Ocidente Medieval* (Vol. 2). EDUSC.

Geldner, F. (1998). *Manual de incunables. Introducción al mundo de la imprenta primitiva*. Arco Libros.

Giorgi, R. (2012). *Saints and their symbols*. Abrams.

Gombrich, E. H. (1999). *A História da Arte*. Editora LTC.

Gómez, F. de los R. (2005). Segovia y los orígenes de la imprenta española. *Revista General de Información y Documentación*. Universidad Complutense de Madrid.

Guillén, R. H. (2011). *Reseñas Hispánicas. Escritos breves sobre literatura española (Edad Media e Ilustración)*.

Hall, J. (1974). *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*. John Murray.

Hernández, C. M. (2008). *Retórica y humanismo. El triunfo del Marqués de Santillana (1458)*. Colleción Lemir. Universidad de Valencia.

Holbein, H. (2016). *La Danza de la Muerte. Seguido de un texto de John Ruskin y del códice del Escorial* (2ª ed.). Abada Editores.

Huizinga, J. (1982). *El otoño de la Edad Media*. Alianza Editorial.

Jiménez, M. Á. (2002). Algunas reflexiones sobre el inicio de la tipografía en Zaragoza y Aragón: Cambios y pervivencias en la transición del códice al impreso.

Jiménez, M. Á. (2003). *La imprenta de los incunables de Zaragoza y el comercio internacional del libro a finales del siglo XV*. Institución Fernando el Católico.

Jover, F. G. (Ed.). (1999). *Arte de Bien Morir y breve confessionário*. Edición facsímil con estudio introductorio. Edicions UIB, Universitat de les Illes Balears.

Julián, M. S. (s.d.). El taller de Pablo Hurus y los primeros impresores alemanes. En *Atas do XIII Congresso Internacional Asociación Hispánica de Literatura Medieval*.

Kappler, C. (1994). *Monstros, Demônios e Encantamentos no fim da Idade Média*. Martins Fontes.

Kessler, H. (2022). *La experiencia del arte medieval*. Akal.

Landau, D. & Parshall, P. (1994). *The Renaissance Print, 1470-1550*. Yale University Press.

Larraya, T. G. (1952). *Xilografía, Historia y técnica del grabado en madera*. [s.n.].

Le Goff, J. (1991). *La Naissance Du Purgatoire*. Gallimard Education.

Le Goff, J. (2004). *A bolsa e a vida. A usura na Idade Média* (3ª reimpressão). Editora Brasiliense.

Le Goff, J. (2005). *A civilização do Ocidente Medieval*. EDUSC.

Le Goff, J. (2007). *O Deus da Idade Média*. Civilização Brasileira.

Le Goff, J. (2015). *A Idade Média e o dinheiro. Ensaio de antropologia histórica* (3ª ed.). Civilização Brasileira.

Le Goff, J. & Nora, P. (Eds.). (1973). *Faire de l'histoire* (3 vols.). Gallimard.

Le Goff, J. & Truong, N. (2006). *Uma história do corpo na Idade Média*. Civilização Brasileira.

Link, L. (1998). *O Diabo. A máscara sem rosto* (L. T. Motta, Trans.). Companhia das Letras.

Lipton, S. (2014). *Dark Mirror: The Medieval Origins of Anti-Jewish Iconography*. Metropolitan Books.

Logan, D. (2002). *A History of the Church in the Middle Ages*. Routledge.

Luaces, J. Y. (1987). *Formas artísticas de lo imaginario*. Editorial Anthropos.

Machado, C. A. (1999). *Cuidar dos mortos*. Instituto de Sintra.

Martín, I. A. (2002). *Ars bene moriendi. La muerte amiga*. In J. Aurell & J. Pavón (Eds.), *Ante la muerte: actitudes, espacios y formas en la España medieval*. Ediciones Universidad de Navarra, EUNSA.

Martín, O. (2007). La ira en la primera tradición cidiana. *Olivar*, *8*(10), 124.

Martínez. (1996). *La Muerte Vivida. La Muerte y Sociedad en Castilla durante la Baja Edad Media*. Universidad de Castilla-La Mancha.

Martínez. (2002). Del modelo medieval a la Contrarreforma: la clericalización de la muerte. In J. Aurell & J. Pavón (Eds.), *Ante la muerte: actitudes, espacios y formas en la España medieval*. EUNSA.

Mattoso, J. (2013). *Poderes Invisíveis. O Imaginario Medieval*. Temas e Debates.

Mendez, F. (1861). *Tipografia española o Historia de la introducción, propagación y progresos del arte de la imprenta en España* (2ª ed.). Imprenta de las Escuelas Pías.

Montenegro, E. C. (2008). La imagen del judío como prototipo del mal en la Edad Media. In A. I. C. Manchado & M. P. R. Obradó (Eds.), *Pecar en la Edad Media*. Sílex Ediciones.

Moore, R. (2000). *The First European Revolution (970-1215)*. Blackwell.

Moreno, A. G. (1988). Humanismo y sociedad española. *Annali dell'Istituto Universitario Orientale. Sezione Romanza*, *30*(1), 41-52.

Moreno, A. G. (1994). *España y la Italia de los humanistas*. Primeros ecos.

Morin, E. (1970). *L'Homme et la Mort*. Seuil.

Needham, P. (2009). Prints in the Early Printing Shops. In P. Parshall (Ed.), *The Woodcut in Fifteenth-Century Europe*. Yale University Press.

Nogueira, C. R. F. (2002). *O Diabo no Imaginário Cristão* (2ª ed.). EDUSC.

O'Connor, M. C. (1966). *The Art of Dying Well: The Development of the Ars Moriendi*. AMS Press.

Parshall, P. (Ed.). (2009). *The Woodcut in Fifteenth-century Europe*. Yale University Press.

Pastoureau, M. (2006). Símbolo. In J. Le Goff & J.-C. Schmitt (Eds.), *Dicionário Temático do Ocidente Medieval* (Vol. 2). EDUSC.

Pastoureau, M. (2011). *Preto, a história de uma cor*. Editora SENAC e Imprensa Oficial do estado de São Paulo.

Pastoureau, M. (2013). *Uma historia simbólica de la Edad Media Occidental*. Katz Editores.

Paxton, F. S. (1996). *Christianizing Death: The Creation of a Ritual Process in Early Medieval Europe*. Cornell University Press.

Peirats, A. (2023). Les artes moriendi, manuals per a una bona mort a l'occident europeu dels segles XV-XVI. *TranScript*, *2*(2).

Pons, G. (Ed.). (2003). *Textos Patrísticos. Los ángeles en los padres de la Iglesia*. Editorial Ciudad Nueva.

Pugliese, V. (2011). O anacronismo como modelo de tempo complexo da espessura da imagem. *Revista Palíndromo – Teoria e História da*

Arte, 6. Retrieved from https://www.yumpu.com/pt/document/read/13328773/o-anacronismo-como-modelo-de-tempo-complexo-da-ppgav

Rapp, F. (1971). *L'Église et la vie religieuse en Occident à la fin du Moyen Âge*. Presses universitaires de France.

Ribeiro Júnior, J. (1989). *Pequena História das Heresias*. Papirus.

Rico, F. (1977). *Predicación y Literatura en la España Medieval*. Cádiz.

Rodrigues, C. (2005). *Nas fronteiras do além. A secularização da morte no Rio de Janeiro dos séculos XVIII e XIX*. Arquivo Nacional.

Rodrigues, J. C. (2006). *Tabu da morte* (2nd ed.). Editora Fiocruz.

Roque, M. I. (2014). Dar Corpo à alma: Representações na Iconografia Medieval. *Revista Gaudium Sciendi*, 6.

Ruiz, D. G. (2020). *Breve Historia de la Corona de Aragón*. Ediciones Nowtilus.

Rylands, W. H. & Bullen, G. (Eds.). (1881). *Ars Moriendi. Editio Princeps. Circa 1450: A Reproduction of the Copy in the British Museum*. Holbein Society.

Sanmartín, R. S. (2006). *El arte de morir. La puesta en escena de la muerte en un tratado del siglo XV*. Iberoamericana.

Sanmartín, R. S. (2008). La construcción del sermón: la "literaturización" del pecado y de lo heterodoxo en la prosa homilética. In A. I. C. Machado & M. P. R. Obrado (Coords.), *Pecar en la Edad Media* (pp. 361-378). Sílex Ediciones.

Schmitt, J.-C. (1994). *Les revenants: les vivants et les morts dans la société médiévale*. Gallimard.

Schmitt, J.-C. (1999). *Os vivos e os mortos na sociedade medieval*. Companhia das Letras.

Schmitt, J.-C. (2006). Corpo e Alma. In J. Le Goff & J.-C. Schmitt (Eds.), *Dicionário Temático do Ocidente Medieval* (Vol. 1). EDUSC.

Schmitt, J.-C. (2007). *O corpo das imagens. Ensaios sobre a cultura visual na Idade Média*. EDUSC.

Schmitt, J.-C. (2014). *O corpo, os ritos, os sonhos, o tempo. Ensaios de antropologia medieval*. Editora Vozes.

Schmitt, J.-C. (2016). *Los ritmos del cuerpo y del mundo en la Edad Media*. Salamanca.

Schmitt, J.-C., Teodoro, L. A. & Prieto, P. M. (2022). *Cativar as almas: diretrizes para a instrução espiritual (séculos XII-XV)*. Editora UNISINOS.

Sekules, V. (2001). *Medieval Arts, Oxford History of Art*. Oxford University Press.

Serrão, V. (2011). Ver e Crer. Os cinco sentidos da arte da pintura. *Revista Invenire – Bens Culturais da Igreja*, 2.

Shachar, I. (1974). *The Judensau: A Medieval Motif and its History*. Warburg Institute.

Taiano, L. (2012). Persistencia y desacralización del concepto de Memento Mori en la cultura occidental. *Revista Isla Flotante*, Año 4(4). Retrieved from https://bibliotecadigital.academia.cl/items/58775fef-85d4-4380-878b-0640f5054a87

Tenenti, A. (1952). *La vie et la mort à travers l'art du XV siècle*. Armand Colin.

Tenenti, A. (1983). *Sens de la mort et amour de la vie. Renaissance en Italie et en France*. L'Harmattan.

Töpfer, B. (2006). Escatologia e Milenarismo. In J. Le Goff & J.-C. Schmitt (Eds.), *Dicionário Temático do Ocidente Medieval* (Vol. 1). EDUSC.

Van Gennep, A. (1986). *Los ritos de paso*. Taurus.

Vauchez, A. (1975). *La spiritualité du Moyen Âge occidental VIIIe–XIIIe*. Presses universitaires de France.

Verhey, A. (2011). *The Christian Art of Dying. Learning from Jesús*. William B. Eerdmans Publishing Company.

Vernant, J.-P. (1989). *L'individu, la mort, l'amour soi-même et l'autre en Grèce ancienne*. Gallimard.

Vovelle, M. (2001). *La Mort et l'Occident de 1300 à nos jours*. Gallimard.

Vovelle, M. (2010). *As Almas do Purgatório ou o Trabalho do Luto*. Ed. UNESP.

Warburg, A. (2013). *A renovação da Antiguidade pagã*. Contraponto.

Ward, L. & Steeds, W. (2006). *Los ángeles en la Arte*. Edilupa Ediciones.

Zerner, M. (Ed.). (2009). *Inventar a Heresia? Discursos polêmicos e poderes antes da Inquisição*. Editora UNICAMP.

Zilberman, R. (2008). Recepção e Leitura no horizonte da literatura. *Revista Alea: Estudos Neolatinos*, *10*(1).

Zuffi, S. (2003). *Gospel Figures in Art*. The J Paul Getty Museum.

Zymbia, H. G. (2019). La iconografía del macabro en Europa y sus posibles orígenes clásicos y orientales. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, *XI*(21).

ULTREIA
EDITORIAL