

EL *ARS MORIENDI*: UNA PREPARACIÓN PARA EL TRÁNSITO

Dra. D^a. Elisa Ruiz García
Profesora de “Paleografía y Diplomática”
Universidad Complutense de Madrid

1. LA DIMENSIÓN INDIVIDUAL DEL SER HUMANO.

A mi modo de ver, el proceso de apreciación del “yo” es un fenómeno sociológico de gran alcance que se produce a lo largo del siglo XV. En realidad, los primeros síntomas se manifiestan a partir de la segunda mitad de la centuria precedente, época en la que ya se aprecia una progresiva estimación de algunos principios constitutivos de la personalidad, los cuales, aunque eran conocidos desde la Antigüedad, habían permanecido en estado de latencia durante la Edad Media. Las fuentes escritas permiten advertir cómo el individuo comienza a valorar el concepto de unicidad o mismidad y, también, la noción de alteridad. Esta toma de conciencia ha sido el resultado de una lenta transformación que se ha ido operando en todos los órdenes de la existencia. En las producciones artísticas y literarias de la época tuvo su reflejo en forma del retrato fisonómico y del género biográfico respectivamente; en la vida cotidiana se cifró en la posesión de una habitación propia: la cámara o el “studiolo”; y en el campo de la religiosidad se tradujo en una corriente de espiritualidad que propendía al trato directo con Dios¹ y a una nueva concepción del trance supremo de la muerte.

¹ Esta corriente responde al nombre de *Devotio moderna*. Los Libros de Horas constituyeron los objetos materiales que facilitaban el seguimiento de las prácticas eucológicas.

2. LA CONDICIÓN MORTAL.

La asunción de la propia muerte como un hecho individual fue un sentimiento en auge paulatinamente. En el plano real hay que tener en cuenta concausas coyunturales, tales como la Peste Negra que había asolado a Europa, la Guerra de los Cien Años (1337-1453) entre Francia e Inglaterra y otras múltiples calamidades de distinto tipo que habían acentuado la conciencia de la fragilidad de los seres y el temor a una desaparición prematura.

La suma de todos estos factores originó en la sociedad una sensación de indefensión ante un hecho ineluctable. El mejor remedio consistiría en conocer los medios para alcanzar la salvación eterna, a título individual, en el momento de la muerte. La generalización de esta tendencia también tuvo sus consecuencias en el plano doctrinal. La idea de un Juicio Final colectivo al final de los tiempos fue perdiendo terreno y, en cambio, prosperó la creencia de un juicio particular del alma, presidido por Dios, en el mismo instante en que el principio vital se separa del cuerpo. Este acto queda descrito de manera espectacular en la excelente miniatura adjunta que representa al moribundo en el preciso momento en que su alma, en forma de *eidōlon*², le ha abandonado y san Miguel, en su calidad de *psychopompós*³, lucha encarnizadamente con un demonio por hacerse con ella en presencia de la figura majestuosa del Todopoderoso⁴. No conozco ninguna otra miniatura más impresionante que ésta ni que refleje mejor el significado del tránsito a esa altura de los tiempos.

La nueva concepción del juicio particular otorgaba un papel decisivo al acto de la muerte y a las circunstancias concomitantes. De ahí la conveniencia de que el fiel cristiano se preparase de manera adecuada para ese crítico momento. Esta necesidad sentida por la Iglesia, institución que atravesaba por momentos difíciles⁵, favoreció la composición de obras relacionadas con este aspecto doctrinal.

² Término griego empleado para designar una representación visual del alma, consistente en una pequeña figura humana que sale desnuda por la boca del agonizante al exhalar el último suspiro.

³ Término griego que significa literalmente “conductor del alma”. Esta función es desempeñada por diversas instancias sobrenaturales en otras religiones.

⁴ *Grandes Heures de Rohan* (c. 1430). París, Bibliothèque Nationale de France, ms. lat. 9471, f. 159r.

⁵ Baste con citar la condena de Jan Huss, el final del Cisma de Occidente y un movimiento de reforma generalizado.



3. ANTECEDENTES DEL GÉNERO ESCATOLÓGICO.

Jean Gerson, canciller de la Universidad de París (1412-1419), escogió el Concilio de Constanza (1414-1418) como escenario para presentar unos textos que respondían al título de *Opusculum tripartitum* (c. 1408-10), en los que se abordaba el tránsito de la muerte entre otras cuestiones, tales como la confesión y los siete pecados capitales. El impacto producido por este tratado fue grande. De ahí que algún escritor, cuya identidad se ignora, concibiese la idea de elaborar una obra en la que se expusiese la doctrina de la Iglesia en lo que respecta al último acto de la vida de un individuo. La composición, conocida bajo el nombre de *Tractatus* o *Speculum artis bene*

moriendi, alcanzó una enorme difusión. Comprendía seis capítulos en los que se abordaban las siguientes cuestiones:

1. Elogio de la muerte.
2. Tentaciones que asaltan al moribundo y modo de superarlas.
3. Preguntas que hay que hacerle al enfermo para reafirmarle en la fe y conseguir el arrepentimiento de sus pecados.
4. Necesidad de imitar la vida de Cristo.
5. Comportamiento que han de adoptar los laicos que acompañan al moribundo: presentación de imágenes sagradas; exhortación a recibir los últimos sacramentos; e incitación a que el interesado otorgue un testamento.
6. Recitación de oraciones por parte de los presentes en favor del expirante.

La buena acogida de este tratado, redactado en latín, hizo pensar en la conveniencia de facilitar a los fieles un ejemplar de la obra resumida en sus elementos esenciales. Dicha versión abreviada se realizó sobre todo a partir del capítulo segundo de la composición original, en el que se describen las tentaciones que asaltan al moribundo y el modo de superarlas. El texto fue conocido bajo el título de *Ars moriendi* (*El arte de bien morir*). Se trata de una especie de guía destinada a mostrar las prácticas, los rezos y las actitudes que debían adoptar el enfermo, sus familiares y el sacerdote llamado para atender espiritualmente al moribundo⁶.

Quiere decirse, pues, que desde el siglo XV coexistieron dos versiones distintas por su extensión de una obra dedicada monográficamente al tema de la muerte. A pesar de esta diferencia, ambos textos suelen ser mencionados por un título uniforme. Por tal motivo se indica a continuación el *incipit* de uno y otro con el fin de que las versiones puedan ser identificadas sin dificultad:

Título genérico: *Ars moriendi*

Versión extensa: *Tractatus o Speculum artis bene moriendi*.

INC.: *Cum de praesentis exilii miseria mortis...*

Versión breve: *Ars moriendi*.

INC.: *Quamvis secundum philosophum tertio Ethicorum...*

⁶ La argumentación doctrinal se basa en citas vagas atribuidas a autores tradicionales y prestigiosos, tales como escritores bíblicos, Padres de la Iglesia y san Bernardo.

El producto resultante, con independencia de su extensión, está testimoniado desde comienzos del siglo XV y se inscribe en un programa auspiciado por la Iglesia con el fin de educar a clérigos y laicos⁷. La demanda social de la obra fue enorme y su éxito es sólo comparable con los Libros de Horas. En consecuencia, fue traducida a distintos idiomas⁸ para que el contenido pudiese llegar a todo tipo de público.

Ahora bien, el tratamiento del tema de la muerte no se puede circunscribir al siglo XV. De hecho, se encuentran textos desde fecha temprana sobre esta materia en diversos testimonios misceláneos dedicados a la exégesis moral. Fritz Saxl⁹ abordó la cuestión, de manera tangencial, en un extenso artículo dedicado a dos interesantes manuscritos¹⁰. El primero de ellos contiene una colección de versos seleccionados con la finalidad de ilustrar la idea cristiana de la muerte. Entre otros textos figura el conocido poema del siglo XIII llamado la *Visio Philiberti*. El aparato icónico ofrece una escena en campo abierto que abarca dos momentos sucesivos: en la primera parte de la imagen el moribundo tiene en sus manos una bolsa con dinero, pero la personificación de la Muerte le indica su vano propósito; en el segundo acto se representa a la persona ya en su ataúd. Un ángel y un demonio se disputan la posesión del *eidōlon*. En primer término dos parejas se apropian de los bienes contenidos en un arca¹¹. La enseñanza moral es evidente: *Mundus execrabilem constituit ianitorem qui non sinit aliquid exportare nisi peccata*.

La lucha por el alma entre los representantes del Bien y del Mal es un tema enlazado con el viejo mito de pesar el capital moral del difunto en una balanza (*psychostasis*). En el manuscrito Casanatense aparece dibujada una gran cruz de la que pende un instrumento de medida de este tipo. En un lado están los pecados del agonizante escritos en un libro y en el otro los *arma*

⁷ A tal fin se compusieron también algunos catecismos y, algo más tarde, fueron surgiendo distintos opúsculos destinados a instruir a los cristianos en materia de doctrina y moral.

⁸ Se hicieron versiones al inglés, francés, alemán, italiano, castellano, catalán, etc.

⁹ “A Spiritual Encyclopaedia of the Later Middle Ages”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 5 (1942), pp. 82-142.

¹⁰ *Collectanea spiritualia*. Roma, Biblioteca Casanatense, cod. Basil. A. V. 23, c. 1410-30?; y *Apocalypse, Ars moriendi, medizinische Traktate*. London, Wellcome Institute for the History of Medicine, ms. Western 49, [ff. 29-32], c. 1450. Este segundo manuscrito fue adquirido por la institución en 1931. Con anterioridad estuvo en manos de particulares. Se trata de una pieza de origen germánico.

¹¹ Ms. citado, f. 3r.

Christi. El peso de los *peccata* registrados se contrapone a los atributos de la Pasión¹². Debajo se ha representado al moribundo en su lecho entre la Virgen y san Juan. Completa la escena un demonio que pretende apoderarse del alma con una especie de astil ganchudo. En la parte superior está la figura de Dios Padre, quien confirma la salvación del interesado ya que no puede rechazar una petición de su Hijo¹³. Los elementos que componen esta imagen reflejan la religiosidad popular de comienzos del siglo XV. Estos dos asuntos son los únicos del ejemplar que presentan alguna relación con el ciclo ilustrativo del *Ars moriendi*.

El segundo manuscrito estudiado por Saxl, hoy en el Wellcome Institute, es algo más temprano que el anterior a su juicio¹⁴. Contiene una versión abreviada del texto *Cum de praesentis...* y un aparato de ilustraciones, en campo abierto, hechas a pluma y coloreadas con acuarela. Este testimonio permite suponer que el programa iconográfico del tratado circuló primero a través de ejemplares manuscritos. Desde el punto de vista material ambos ejemplares, conservados en la actualidad en Roma y en Londres, tienen algunas características comunes en lo que se refiere a formato, estilo de escritura y técnica pictórica.

4. TRADICIÓN EDITORIAL DEL *ARS MORIENDI*.

En realidad, la propia estructura de la obra en su versión abreviada contribuyó a la creación de un ciclo de imágenes, compuesto por once escenas que permitían acceder al contenido a través de un doble registro visual: el lenguaje verbal y el icónico. Ambos procedimientos discurrieron en paralelo como un material unitario. Se observa la existencia de un modelo común o arquetipo en todos los casos, pero se ignora la identidad de los que idearon la elaboración de este modelo. Las leves modificaciones

¹² En un manuscrito procedente de la abadía de Prüfening, transmisor de unas *Etimologías* de san Isidoro, hay una curiosa miniatura que muestra a un copista moribundo. Un ángel tiene en sus manos una balanza sobre la que hay un libro. Cristo, que asiste sentado a la escena, ordena que el religioso sea salvado y que el demonio *recedat*. En este caso la redención está motivada por el trabajo realizado por el monje en el *scriptorium*. Munich, Bayerische Staatsbibliothek, ms. Clm. 13031, c. 1150.

¹³ Ms. citado, f. 37v.

¹⁴ Sobre su fecha hay disparidad de opiniones. Hoy se tiende a datarlo a mediados del siglo XV.

dependen de la creatividad del autor de la réplica o bien de su habilidad artística.

Cuando se examina el contenido de las imágenes, se comprueba que las ideas de Juicio Final colectivo y del Libro de la vida, en el que estaban escritos los nombres de los bienaventurados, han perdido vigencia. Ahora impera una concepción economicista e individualizada: una figura angélica tiene un registro en el que se apuntan las buenas acciones de cada individuo. A su vez un representante de Satanás controla los pecados cometidos. En el instante de la muerte se asiste a un juicio en el cual se coteja el activo y el pasivo del balance¹⁵. El esquema básico de la serie se basa en la traducción a imágenes de las cinco oposiciones desarrolladas en el texto (*Quinque temptationes morientium*). Como ya se anticipó, la versión breve reproducía el capítulo segundo del *Speculum artis bene moriendi*, en el cual eran expuestas las cinco tentaciones a las que estaría sometido el moribundo y las cinco asistencias benéficas o consuelos que podría recibir. Los aspectos negativos versaban sobre las siguientes cuestiones:

- Incredulidad.
- Desesperación.
- Intolerancia ante el sufrimiento.
- Autocomplacencia en los propios méritos.
- Incapacidad de renuncia a los bienes materiales y seres queridos.

Los remedios ante semejantes males eran:

- Profesión de fe.
- Confianza en el perdón divino.
- Capacidad para soportar el dolor.
- Actitud humilde.
- Renuncia a los placeres de este mundo.

En realidad, el argumentario seguía el método escolástico de los *pro* y los *contra*. El último acto de la vida consistía en asistir a un enfrentamiento

¹⁵ Italianismo que significa “balanza”. El resultado final del juicio dependía del equilibrio de las cuentas. El simbolismo del libro concuerda con la noción de capital moral acumulado durante la vida y con la función delegada a san Miguel como ángel psicopompo. La idea de Purgatorio y el desarrollo de un espíritu contable influyeron sin duda alguna en esta nueva interpretación escatológica.

entre dos principios antagónicos, el Mal y el Bien, encarnados por unos demonios y unos ángeles respectivamente. La condena o la salvación eterna del interesado dependían de una elección de bando y del consentimiento o rechazo de las tentaciones. Las imágenes se completan con breves textos reproducidos en unas filacterias. Los *tituli* facilitan la intelección del hecho narrado ya que reproducen las palabras pronunciadas en cada ocasión por los ángeles y los demonios¹⁶.

Las escenas muestran al enfermo en su lecho y asediado por instancias sobrenaturales que intentan persuadirle con sus razones. Además de los personajes que son sujetos agentes de la acción, aparecen otros esporádicamente que encarnan a Dios Padre, Cristo, el Espíritu Santo, la Virgen María, san Juan Evangelista y distintos componentes de la corte celestial. Los atributos que ostentan permiten su identificación. La presencia de tales figuras *mutae* proporciona unos argumentos complementarios a la causa angélica. Tras la lectura iconográfica, resulta posible deducir su función en virtud del mensaje visual. Esta interpretación no encuentra correspondencia en el texto, pues no suele haber en él alusión alguna a dichos personajes de reparto. Tal disyunción entre el contenido verbal y los datos proporcionados por las imágenes me hace sospechar que existió un proceso de adaptación entre ambos procedimientos expresivos. El aparato icónico que triunfó y se difundió por doquier quizá en su origen estuvo vinculado a una versión que mencionaba a las figuras *mutae*, ya que el concepto de ilustración presupone una relación con el texto.

Amén de los seres sobrenaturales, sólo percibidos por el moribundo, son retratados otros personajes que representan a los parientes carnales y amigos que asisten al momento supremo. En la época el tránsito de un mortal era considerado un acto público. La presencia de seres queridos era un motivo de satisfacción y de consuelo para el interesado. Morir en soledad constituía un mal muy temido, de ahí el pánico que suscitaba la *mors repentina* o muerte súbita e inesperada. Por otra parte, los asistentes consideraban que era un privilegio participar en tal experiencia de forma directa. La obra se cierra con una undécima imagen que representa la victoria del fiel cristiano sobre el eterno enemigo. Se trata de un “happy end” a lo divino. El proceso diegético indica la existencia de un esquema narrativo muy bien construido.

La enorme difusión que alcanzó la obra en sus dos versiones queda reflejada en el número de testimonios conocidos y en las distintas técnicas

¹⁶ Este recurso dialógico, el repertorio de actores, el dramatismo de la situación y la naturaleza del escenario confieren a la obra un carácter teatral “avant la lettre”.

de edición que se practicaron. Este aspecto fue estudiado en su día por Mary Catharine O'Connor¹⁷. El censo de manuscritos establecido por esta investigadora en 1940 arrojaba la cifra de 315 unidades. Dicha cantidad hoy sería más elevada. Llama la atención el hecho de que 228 ejemplares se encuentran localizados en bibliotecas de Alemania, Austria, Holanda y Suiza. Tal concentración de manuscritos indica que la obra circuló especialmente por una geografía centroeuropea bajo sus dos versiones, tanto en latín como en lengua vernácula.

La técnica del grabado en madera también se aplicó para editar este tratado bajo la forma de libro xilográfico, entendiendo por tal los ejemplares realizados mediante planchas de madera grabadas. Los testimonios más antiguos contenían ya unas imágenes que glosaban el mensaje escrito y que eran réplicas de fuentes manuscritas. En las ediciones xilográficas se observó el principio canónico de *ne varietur*, aunque estilísticamente se pueden distinguir distintas versiones. La clasificación tipológica tradicionalmente admitida se debe a Wilhelm L. Schreiber¹⁸. Las ediciones manuscritas más antiguas se sitúan en torno a 1410-1430; las xilográficas puras también fueron muy tempranas. Las imágenes no se caracterizan por la riqueza en el tratamiento de los asuntos, sino por la intensidad expresiva.

El texto circuló también de manera tipográfica. Tales impresos, ilustrados con el correspondiente ciclo grabado, fueron muy abundantes por toda la geografía europea. Baste con indicar que el *ISTC* registra 86 entradas¹⁹.

El estudio comparativo de los testimonios conservados, según las distintas técnicas de producción existentes en la época, resulta muy útil ya que ilustra a la perfección los presupuestos de la escuela dedicada al estudio de la llamada “bibliografía material”, pero es un aspecto que no puedo tratar aquí por razones obvias de espacio.


¹⁷ *The Art of Dying Well. The Development of the Ars moriendi*, New York: AMS Press, 1966 (1942).

¹⁸ *Manuel de l'amateur de la gravure sur bois et sur métal au XVe siècle*, Berlin: A. Cohn, 1891-1911, 8 vols. Hoy se suelen distinguir trece versiones xilográficas diferentes del aparato ilustrativo completo y cuatro escenas firmadas por el Maestro E.S.

¹⁹ El elevado número de ejemplares conocidos en la actualidad es muy significativo a este respecto.

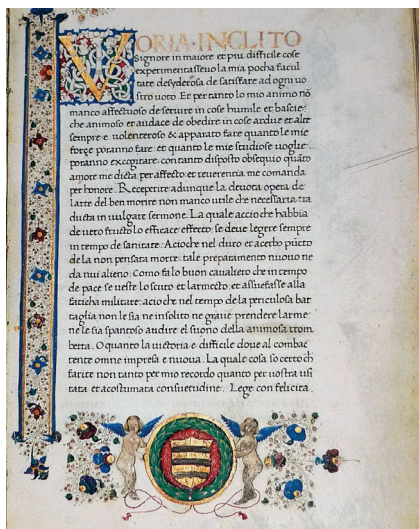
INCOMIN
DIAL PROLOGHO
DE LA FIE DE LO BEN
MORIR E TRADVCTOIN
VILGARE HERMOREDA
VNIKANO WAGIA LOIN
CLITON EN LO REG MIS
SER PASO WALE DIA
CGARLOIN REGIO
CASTELLAN
EN GRIS

AN PIACTO TRIBULACIO



²³ Esta persona podría encarnar el desvalimiento ante el hecho ineluctable de la muerte (“el último acto es el más terrible”). También cabría la posibilidad de que fuese la representación de un *eidōlon* a causa de su desnudez.

En la página contigua comienza la epístola dedicatoria del traductor²⁴. En ella se aconseja la lectura de esta obra cuando se goza de buena salud, con el fin de estar bien preparado cuando llegue el momento supremo, al igual de lo que sucede con el caballero bien entrenado con sus armas, el cual es capaz de vencer en la batalla. Este enfoque de la obra responde a una intencionalidad desarrollada en las últimas décadas del Cuattrocento: hay que cultivar un *ars vivendi*²⁵. Si la persona acomoda su existencia con determinados principios cristianos, no temerá la muerte. La salutación final del texto introductorio confirma esta visión optimista: “Lege con felicità”. El escudo de armas del linaje del alcaide, inserto en un tondo, sigue el modelo de los *exlibris* propios de la biblioteca Trastámara. Una elegante banda marginal y una inicial epigráfica o anticuaria campeada (V) sobre un fondo de “bianchi girari” completan la armónica página de presentación:



²⁴ f. 2v: “Incomincia lo prologho del’arte de lo ben morire, traducto in vulgare sermone da Iuniano Maio a lo inclito signore misser Pasquale Díaç Garlón, regio castellano dignissimo”.

²⁵ Este tópico alcanzará gran desarrollo en el siglo XVI, sobre todo en medios protestantes.

Los elementos paleográficos y ornamentales indican que la formación del copista y del iluminador es de clara extracción florentina. En efecto, Giovanni Cinico fue discípulo de Piero di Benedetto Strozzi, prestigioso calígrafo que enseñaba en la capital del Arno. Cinico probablemente entró al servicio del rey de Nápoles en 1458 y allí permaneció hasta 1498, según acredita la documentación conservada. Fue un profesional dotado de gran habilidad manual. Su escritura descuella por su regularidad y elegantes proporciones. El amanuense se jactaba de su rapidez a la hora de ejecutar la tarea hasta el punto de que fue conocido bajo el sobrenombre de *Velox*, en clara alusión a su prontitud en el manejo de la pluma. Esta destreza queda señalada en el colofón del propio manuscrito en donde afirma lo siguiente:

Finisce lo Tractato del'arte del bene morire. Laus Deo. Amen. Ioannes Marcus Cynicus, Christi et honestatis famulus, tribus et quinquaginta horis exscripsit.

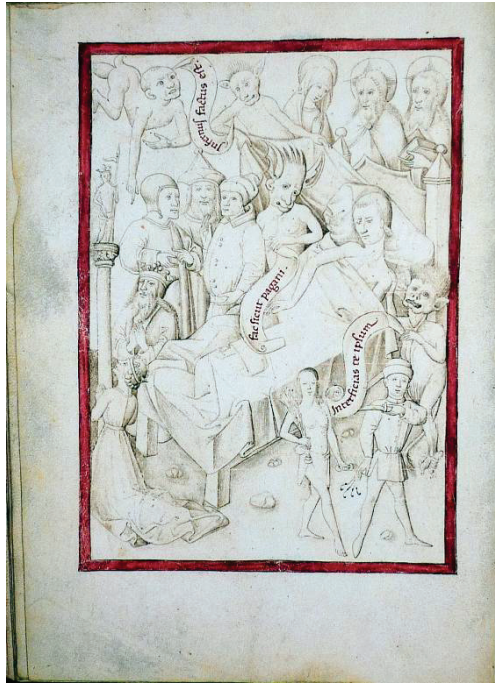
Según confiesa el autor material, los 38 folios²⁶ del ejemplar fueron realizados en el espacio de 53 horas, un tiempo record, habida cuenta de la excelente calidad de su escritura.

La ilustración corrió a cargo probablemente de Cola Rapicano, quien trabajó para el círculo cortesano de Nápoles. El ciclo representado comprende las once escenas que se encuentran en otros testimonios, bien sean manuscritos, xilográficos o impresos. Las miniaturas han sido realizadas con la técnica de la grisalla, aunque en este caso la composición se ha hecho con una gama que comprende los colores blanco, ocre y marrón. El resultado final es una tonalidad sepia. Mediante la degradación de los pigmentos se imita el efecto óptico de bulto propio de los bajo relieves. Los textos de las filacterias han sido trazados con una tinta roja y escritos por el mismo copista del texto principal. Cada escena lleva un encuadre en ese mismo color, procedimiento que recuerda los marcos que tenían las ilustraciones de los siglos IV y V. Al fin y al cabo esta obra se inserta en la producción humanística por su factura paleográfica y codicológica, aunque su temática se alejase de los intereses culturales de esta corriente intelectual. La condición de bibliófilo del destinatario justifica que él hiciese adaptar el modelo librario de las élites intelectuales para la

²⁶ De este cómputo hay que deducir las once páginas ilustradas y las dos hojas iniciales en blanco. El texto comienza en el f. 3r.

confección de un texto muy popular y requerido por cualquier individuo ya que versaba sobre un lance cierto e ineludible.

El ciclo está compuesto por las siguientes creaciones:



1. Tentación diabólica contra la fe

Infernus factus [non] est

Fac sicut pagani

Interficias te ipsum

Esta escena encarna los pecados a los que puede ser arrastrado el moribundo a causa de la incredulidad. En la parte superior izquierda de la imagen un demonio proclama que el Infierno no existe y con gesto deíctico señala a tres letrados discutiendo argumentos heréticos. Otro demonio aconseja obrar como los paganos y muestra a una pareja real adorando a una divinidad pagana. Por último, un tercer ente infernal incita al enfermo a que se suicide, tal como se disponen a hacerlo el hombre representado en primer

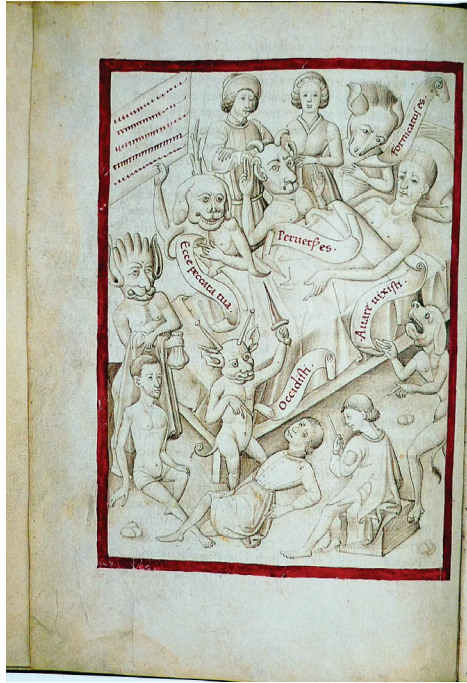
término. A su lado hay una figura aparentemente femenina semidesnuda con un flagelo y un haz de mimbres en sus manos. Tales instrumentos evocan una idea de penitencia, cuyo significado no resulta claro en este contexto. Tras la cabecera de la cama asisten a la escena Dios Padre, Jesucristo y la Virgen María entristecidos porque el agonizante puede incurrir en el delito más grave: atentar contra la Fe, primera virtud teologal. Dos diablos con un velo intentan ocultar esta presencia.



2. La buena inspiración del ángel de la fe
Sis firmus in fide.
Frustra laborauimus.
Victi sumus.
Fugiamus.

Como contrapartida de la escena anterior, un ángel reafirma en la fe al moribundo. Se encuentran presentes la Santísima Trinidad, la Virgen María,

Moisés y la corte celestial. En primer término tres demonios, presos de la desesperación, exclaman: “Hemos trabajado en vano”, “Hemos sido derrotados” y “Huyamos”.



3. Tentación diabólica de la desesperación

Ecce peccata tua

Fornicarius es.

Peruersus es.

Occidisti.

Aure uixisti.

La miniatura tercera ilustra la interpretación del acto de la muerte como un procedimiento judicial: un demonio señala una especie de relación contable en la que se encuentran asentados los pecados del moribundo (“He aquí tus pecados”). Las leyendas de las filacterias aclaran el tipo de faltas cometidas, las cuales son puntualmente representadas icónicamente: la

infidelidad conyugal (“Eres un fornicador”), un comportamiento malvado con el prójimo, la falta de caridad con el necesitado, la comisión de muertes y el amor desmedido por las riquezas. El hecho de recordar el enfermo todas sus culpas le incita a caer en un estado de desesperación, esto es, el interesado peca contra la segunda virtud teologal, la Esperanza.



4. La buena inspiración del ángel contra la desesperación

Nequaquam desperes

Victoria mihi nulla.

En este caso el ángel recomienda al moribundo que conserve la virtud de la esperanza. A tal fin le enumera algunos ejemplos de conversión milagrosa de grandes pecadores, tales como san Pedro, la Magdalena, Dimas el buen ladrón y san Pablo con su caída del caballo en Damasco, figuras todas ellas representadas en la escena. En primer término unos

demonios se meten debajo de la cama al tiempo que exclaman: “¡No hemos alcanzado ninguna victoria!”



5. Tentación diabólica de la impaciencia

Ecce quantam penam pateris!

Quam bene decepi eum!

La tercera tentación del Maligno consiste en resaltar los padecimientos innecesarios que el enfermo sufre en su cuerpo y en instilar la desconfianza hacia parientes y amigos, quienes intentan aparentemente consolar al moribundo. En realidad, el interesado sospecha que desean su desaparición para apropiarse de sus bienes. El demonio que se encuentra debajo de la cama se felicita de haberle engañado. El hecho de que el enfermo no soporte con paciencia su dolor supone un atentado contra el amor de Dios, esto es, contra la Caridad, tercera virtud teologal.



6. La buena inspiración del ángel de la paciencia

Sum captiuatus.

Labores amisi.

El ángel reconforta al enfermo y le recuerda los dolorosos martirios de san Lorenzo, santa Bárbara, santa Catalina y san Esteban. En la cabecera de la cama se encuentran también representados Cristo, varón de dolores, coronado de espinas y con otros dos *arma* de su Pasión, y Dios Padre, dueño de la vida y ahuyentador de males como indican el dardo fulminador²⁷ y el flagelo. Dos demonios se esconden bajo la cama y se lamentan de sus vanos esfuerzos.

²⁷ La flecha o dardo era un atributo de Apolo en la mitología clásica. La muerte de un individuo era considerada como la consecuencia de un disparo del dios de la luz. La cristianización de esta creencia convierte al Todopoderoso en una instancia de la cual depende la existencia de un mortal.



7. Tentación diabólica de la vanagloria

Gloriare.

Tu es firmus in fide.

Coronam meruisti.

Exalta te ipsum.

In patientia perseverasti.

La cuarta tentación del Maligno se basa en fomentar en el que yace en el lecho un orgullo desmedido sobre sus propios méritos. Esta creencia le arrastra a considerarse digno de toda recompensa y libre de cualquier peligro en materia de salvación. Al fondo de la escena Dios Padre, Cristo, la Virgen María, unos santos y tres almas contemplan implorantes al moribundo, mientras que unos demonios entonan sus alabanzas y ofrecen coronas al enfermo. Aquí el Maligno incita a cometer el pecado capital de la soberbia.



8. La buena inspiración del ángel contra la vanagloria

Sis humilis.

Superbos punio.

Victus sum.

Tres ángeles protegen al enfermo y le aconsejan la virtud de la humildad. Al fondo de la escena se encuentran la Trinidad, la Virgen María y san Antonio, el eremita ejemplar que supo cultivar esta cualidad espiritual. En primer término un demonio se confiesa vencido y Leviatán muestra cómo castiga a los soberbios.



9. Tentación diabólica de la avaricia

Prouideas amicis.

Intende thesauro.

La quinta tentación consiste en suscitar en el enfermo un amor desmedido por los seres queridos y las riquezas. Este pecado era llamado en la época “avaricia”²⁸ y constituía un comportamiento digno del mayor castigo. Se trata del apego al mundanal ruido. Tres demonios acorralan al moribundo y le presentan ante su vista todo lo que ama. Por tal motivo son representados la esposa e hijos, parientes y amigos, pero también los bienes materiales más apreciados, su *thesaurus*. El pecado capital que aquí se exhibe es el afán desmesurado de posesión en todos los órdenes de la existencia.

²⁸ Pecado capital que se definía como “un amor apasionado por la vida y las cosas”.



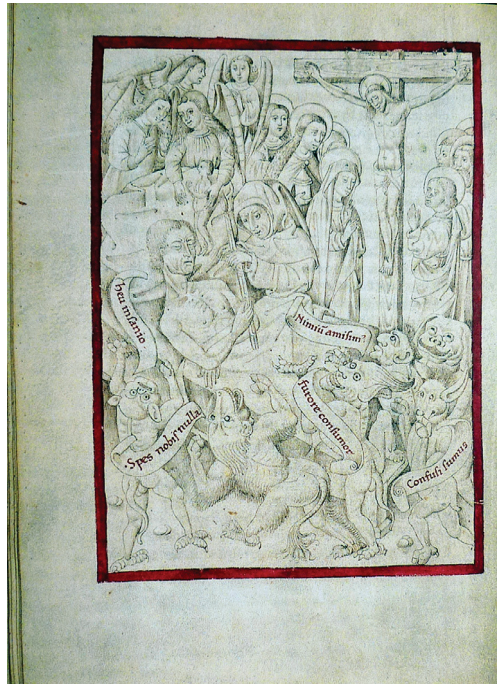
10. La buena inspiración del ángel contra la avaricia

Ne intendas amicis.

Non sis avarus.

Quid faciam?

Dos ángeles consuelan al enfermo. Uno le recomienda que se desprenda de los bienes terrenales, otro le quita de su vista los seres queridos. En la cabecera de la cama María y Cristo en la cruz constituyen el punto de mira en el que ha de hallar consuelo el moribundo. En primer término un demonio se desespera.



11. Un final feliz
Heu insano.
Spes nobis nulla.
Nimium amisimus.
Furore consumor.
Confusi sumus.

El último acto de esta acción dramática culmina con el triunfo del enfermo, quien ha superado todas las tentaciones. La escena representa el mismo instante de la muerte. Un monje le ayuda a sostener un cirio encendido entre sus manos, ya sin fuerzas, según la usanza de la época. En ese momento el moribundo expira, esto es, el *eidōlon* sale de su boca junto con el último suspiro. Unos ángeles acogen esa ánima que tiene la apariencia de un niño desnudo. En el fondo se alza la figura de Cristo crucificado entre la Virgen y san Juan. Detrás de María está la Magdalena. Un cortejo celestial completa el espacio libre de la imagen. En primer

término siete demonios muestran signos de desesperación y confiesan su derrota.

Esta versión del *Ars moriendi* en lengua italiana²⁹ indica hasta qué punto la obra fue difundida en la época y sociológicamente aceptada por todo tipo de público. Cada lector se procuraba un ejemplar de acuerdo con sus gustos estéticos y sus medios económicos, ya que el mercado librario ofrecía una panoplia de soluciones.

6. EL *ARS MORIENDI* EN CASTILLA.

En el Cuatrocientos el tema de la muerte fue abordado en Castilla al igual que en otros lugares. El profesor Jeremy N.H. Lawrence ha tratado la cuestión en un preciso y precioso artículo, al cual remito³⁰. El *Ars moriendi* debió de circular en versión latina bajo cualquiera de sus tres formas de producción. Probablemente se manejaron libros xilográficos e impresos de procedencia foránea³¹. En cualquier caso, se procedió a la traducción del original. No se conoce ningún manuscrito transmisor de este texto completo en lengua vernácula³², pero sí quedan testimonios impresos. A lo que parece, tan sólo se publicaron dos ediciones incunables en castellano³³, cuyos datos son los siguientes:

Arte de bien morir (Versión breve: *Quamvis secundum philosophum...*). *Breve confessorario*. [Confesional atribuido a Frances Eiximenis], [Zaragoza: Pablo Hurus y Juan Planck, c. 1480-84]. 4º; 36 h.; 11 ilustr. IBE 595. ISTC ia 01124200 = Haebler, *BI* 36bis, p. 356. El Escorial (Madrid), Biblioteca del Real Monasterio, Inc. 32.V.19. Ejemplar único.

²⁹ Esta traducción es la misma reproducida en ediciones impresas en Florencia (1477) y en Venecia (1478).

³⁰ “La muerte y el morir en las letras ibéricas al fin de la Edad Media”, en *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Medieval y Lingüística*, ed. Aengus M. Ward, Birmingham: University of Birmingham, 1998, pp. 1-26.

³¹ No hay noticias de que existiese alguna edición latina confeccionada en Castilla.

³² Tan sólo queda un breve fragmento que responde a este nombre (Santander, Biblioteca Menéndez Pelayo, ms. M-77 (= 67), f. 150r-v. El ejemplar fue descubierto por un labrador entre las ruinas de una torre en el pueblo montaños de Valderrible.

³³ También se imprimió un par de veces en lengua catalana.

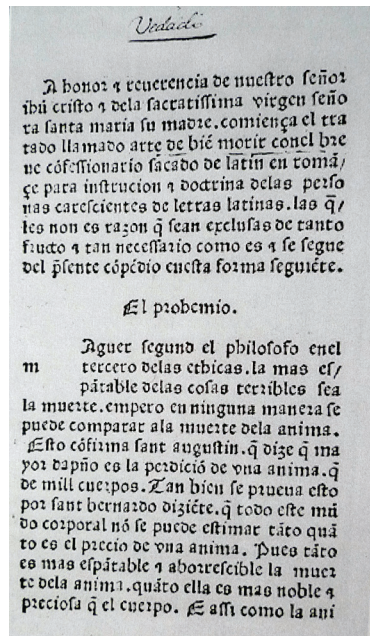
Arte de bien morir (Versión extensa: *Cum de presentis exilii..*). *Breve confessionalio*. [Confesional atribuido a Frances Eiximenis], [Zaragoza: Juan Hurus, c. 1488-91]. 4º; 48 h.; 10 ilust. *ISTC* ia 01113300 = Haebler, *BI* 37, pp. 16-17. Oxford, Bodleian Library. Ejemplar único.

Probablemente Pablo Hurus tuvo conocimiento de ambas versiones. El texto debió de circular ampliamente. Por ejemplo, la obra fue adquirida el 14 de septiembre de 1499 por encargo de Francisco Jiménez de Cisneros. La compra se hizo a través del librero Juan Sánchez de Ponte, vecino de Toledo. La entrada del documento que aporta esta noticia reza así:

[776] Arte de bien morir XVI mrs.

Como el título figura en castellano, cabe suponer que se tratase de un ejemplar de una de las dos ediciones conocidas. Su precio en el mercado fue 16 maravedíes, cantidad que se corresponde con el modesto porte del volumen³⁴. La obra fue objeto de una condenación original en el Índice de libros prohibidos del año 1583 (nº 1715 del *Index*). En efecto, la página inicial del impreso conservado en El Escorial ofrece una anotación a mano que reza: “Vedado”. Esta prohibición tardía quizá sea el motivo de que únicamente se conserve un ejemplar de cada una de las dos ediciones zaragozanas.

Como el texto del *Ars moriendi* era muy breve, esta obra se solía editar en todos los talleres junto con otras afines por su temática. En los dos impresos



³⁴Véase, Elisa RUIZ GARCÍA y Helena CARVAJAL GONZÁLEZ, *Reconstrucción arqueológica del fondo cisneriano de la Biblioteca Histórica “Marqués de Valdecilla” (1496-1509)*. Manuscrito 20056/47 de la Biblioteca Nacional de España (en prensa).

castellanos se ha colocado en segundo lugar un *Confesional* anónimo, atribuido a Frances Eiximenis.

La edición citada de Pablo Hurus y Juan Planck es casi contemporánea del manuscrito italiano estudiado³⁵. La distribución del material textual e icónico es muy similar³⁶. El contenido es el mismo salvo los preliminares. En el Prohemio se indican las razones de acometer tal empresa: se ha realizado un traslado “sacado del latín en romance para instrucción y doctrina de las personas carescientes de letras latinas, las quales non es razón que sean exclusas de tanto fructo y tan necessario como es y se segue del presente compendio”. Desgraciadamente no se indica el nombre del traductor. El texto del original latino ha sido vertido correctamente al castellano, como se puede comprobar cotejando el siguiente pasaje original y el romanceado:

*Sed ut omnibus ista materia sit fructuosa et nullus ab ipsius speculatione secluda<n>tur, sed inde mori salubriter discat tam litteris tantum litterato deservientibus quam **imaginibus** laico et litterato simul deservientibus cunctorum oculis obicitur.*

E porque este tratado es / muy necessario e provechoso, assí para los doctos e letrados, a los quales es dirigida esta doctrina en latín, como para los comunes e personas non letradas, que non menos es razonable que carescan de tan necessario fructo, deliberé sacarlo, segund la posibilidad de mi pobre entender, en lenguaje castellano en claro e patente estilo, **con sus hystorias correspondientes a cada un capítulo**, segund que en el exemplar latino las fallé, para que puedan, como en un espejo, mirar e especular las cosas para la salud de sus ánimas pertenescientes (ff. 2v-3r).

El traductor ha aplicado la técnica de la *amplificatio*, procedimiento que le ha permitido interpretar mejor el sentido del original y hacer gala de un elegante manejo del idioma romance. La calidad del texto contrasta vivamente con el nivel artístico del ciclo ilustrativo, el cual es una réplica de un modelo de origen germánico. Por supuesto, las once xilografías reproducen el mismo aparato icónico común, pero han sido ejecutadas con

³⁵ Ambas obras transmiten la versión abreviada del *Ars moriendi*.

³⁶ A diferencia de la edición italiana manuscrita, el impreso carece de anotaciones marginales, a modo de ladillos, que indiquen los nombres de los autores citados como fuentes.

torpeza. Las escenas 3, 5, 6, 7, 8, 9 y 10 presentan una imagen en sentido inverso respecto de la serie italiana estudiada más arriba. Cuando un entallador reproducía el dibujo lineal que tenía ante la vista en versión directa, al proceder a la estampación, se obtenía tal resultado. No se puede averiguar si el cambio es imputable al artesano de la edición zaragozana o si ya se había operado en la fuente utilizada para la impresión hispana. Lo más importante no es esta alteración, sino la supresión de las filacterias con sus leyendas. Tal omisión dificulta la intelección del significado de las escenas. Máxime cuando el texto contiguo mantiene una relación laxa con el aparato ilustrativo, como ya se comentó, en lo que atañe a algunos aspectos de la narración. A título de ejemplo, se reproduce el grabado noveno de la serie³⁷:



³⁷ Se aconseja comparar esta xilografía con la correspondiente imagen italiana, la cual explica con sus filacterias cuáles son los dos polos en los que se concentra el pecado de la avaricia.

El afán desmedido de posesión, tanto en lo que respecta a los seres queridos como a los bienes materiales, es el objeto de la quinta tentación a la que es sometido el enfermo, según se vio. Su inclusión en una obra de corte popular no quiere decir que se tratase de un asunto baladí. Responde a la misma esencia de la condición humana. Por ejemplo, la idea se encuentra expresada en un texto culto y minoritario, elaborado en esos años por Pero Díaz de Toledo, quien compone un *Diálogo y razonamiento en la muerte del Marqués de Santillana*³⁸. La escena nos presenta a don Íñigo ante la inminencia de su “pasamiento”, quien reconoce que lo que más sentía era el desprendimiento:

Representaseme que, muriendo, seré privado d'esta luz de los bienes d'este mundo; de la vista e partiçipación de tan gloriosa prosapia e compañía de fijos e nietos, e yaceré en el sepulcro, deforme e sin sentido, convertido con diversos animales³⁹.

Estas consideraciones del Marqués, mantenidas en presencia de amigos que le reconfortan, constituyen una recreación en tono elevado del cuadro esbozado en el *Ars moriendi* en sus últimas páginas.

La obra se cierra con el capítulo XI en el que “se contienen muchas buenas doctrinas e consejos para el qu'está en el punto de la muerte”. En primer lugar se indican las oraciones que el moribundo debe rezar en el caso de que pueda hablar y esté en uso de su razón. Asimismo, se aconseja la presencia de algún pariente o amigo fiel para que le anime y ayude en tan amargo trance. La imagen de la compañía como presencia idílica se puede ver enturbiada por intereses mezquinos. Esta eventualidad ya se había señalado en el capítulo V:

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 has de dexar, los quales esperan de heredar [f. 10v].

De nuevo insistirá sobre este punto en el tramo final de la obra. El autor se queja de que con frecuencia los allegados más se preocupan por sus intereses que por el enfermo:

³⁸ Editado por A. Paz y Melia en *Opúsculos literarios de los siglos XIV al XVI*, Madrid: S.B.E., 1892, pp. 245-360.

³⁹ Ed. cit., p. 252.

Por quanto el marido o la muger restante e los fijos e parientes, que entienden de heredar sus bienes, más procuran a lo induzir a su amor llorándolo, por que les dexe más bienes, e lo que peor es aún: no dexan entrar a personas devotas, que los confortarian, por recelo que les fagan mudar el testamento o mandas, e assí muchas vezes las ánimas de los morientes miserablemente se peligran [f. 21r].

La reiteración del asunto tenía como corolario subrayar la importancia del testamento. Frente al apego excesivo a los *temporalia*, objetos, riquezas materiales y seres queridos, se alzaba la obligación de legar los bienes según recomendación de la Iglesia. La mejor solución para obviar esta dificultad era expresar la última voluntad a través de un testamento. Este recurso, de añeja usanza, cobrará mayor difusión social. El tenor de este tipo de documento adquiere su forma plena en esta época. El protocolo constará de Invocación, Notificación e Intitulación de acuerdo con la estructura tradicional, pero el cuerpo del instrumento se enriquecerá con las siguientes cláusulas:

- Exposición de motivos en la que se manifiesta que el autor está en pleno uso de sus facultades mentales.
- Profesión de fe.
- Disposición encabezada por una recomendación del alma a Dios (*commendatio animae*) y seguida de la expresión de las mandas:
 - Elección de sepultura y mortaja.
 - Tipo de entierro y de honras fúnebres.
 - Misas que se deben celebrar.
 - Limosnas y obras pías.
 - Declaración de deudas y formas de cobro.
 - Donación de bienes.
 - Nombramiento de albaceas.
 - Nombramiento de herederos.
- Cláusulas finales.

El importante desarrollo que adquiere este tipo de documento en cantidad y en extensión en Castilla se debe en gran medida a la labor pedagógica desarrollada a través de la lectura del *Ars moriendi*. Los testamentos serán en extremo prolijos a la hora de describir el ritual funerario, los oficios y el contenido de las mandas. El fiel cristiano tiene conciencia de que en el momento de su muerte tiene que rendir cuentas.

Esta inquietud suscita en el interesado un afán de meticulosidad hasta entonces desconocido en tales instrumentos. Debido a ello, la información que estos escritos ofrecen es de enorme interés: son las mejores fuentes para trabajar en el campo de la Historia de las mentalidades. A través de estas piezas es posible seguir la evolución del pensamiento escatológico en la sociedad. En definitiva, el *Ars moriendi* fue una obra en extremo popular por su sencillez expositiva y el eficaz aparato ilustrativo que la completaba. Pero las razones de su éxito no sólo radicaron en tales factores, sino que en gran medida se debían a que la obra planteaba cuestiones ineludibles y universales para el género humano.