

**Maneras de morir:  
Técnicas de subjetivación en el antiguo Ars Moriendi \***

Ways to die:  
techniques of subjectification in the ancient Ars Moriendi

Florentino Blanco Trejo; José Carlos Loredo Narciandi

Universidad Autónoma de Madrid; Universidad Nacional de Educación a Distancia

---

**RESUMEN:**

En este artículo ensayamos una aproximación al antiguo *ars moriendi* desde el punto de vista de las prácticas de subjetivación. Poniendo entre paréntesis la idea de que existe una subjetividad natural o universal sobre la que vendrían a implementarse desde fuera técnicas precientíficas (como la confesión o el propio *ars moriendi*, por ejemplo) o científicas (psicológicas o psiquiátricas), consideramos que la subjetividad misma, en sus diversas y siempre inacabadas formas, se produce en medio de la propia implantación de distintas técnicas que cobran sentido en unos u otros contextos históricos y culturales. Ejemplificamos esta idea con el caso del *ars moriendi*, un procedimiento de autocontrol que conoció su auge en la época renacentista. Añadimos además una reflexión sobre la posible relación de este procedimiento con formas modernas y contemporáneas de construcción de la individualidad mediada por la gestión de expertos.

**Palabras-clave:** *Ars moriendi*; técnicas de subjetivación; individualidad.

---

**ABSTRACT:**

In this paper we suggest an approach to ancient *ars moriendi* (art of dying) from the point of view of the practices of subjectification. Rejecting the idea that there is a natural or universal subjectivity on which external pre-scientific (such as confession or *ars moriendi* itself, for example) or scientific (psychological or psychiatric) techniques are implemented, we consider that subjectivity itself, in its various forms and being always unfinished, is a product that emerges in the middle of the implementation of different techniques that make sense in a historical and cultural context. We illustrate this idea with the case of *ars moriendi*, a procedure for self-control that met its peak in the Renaissance. We add also a reflection on the possible relationship of this procedure with modern and contemporary forms of construction of individuality mediated by expert management.

**Key-words:** *Ars moriendi*; techniques of subjectification; individuality.

---

## Introducción

Comencemos por un hecho que tal vez nos cause cierta extrañeza: actualmente existen materiales didácticos para enseñar a los niños a morir. Dicho así, quizá suene un poco brusco. Nos referimos a que existen materiales de uso escolar, como el manual de Agustín de la Herrán y Mar Cortina (2006), mediante los cuales se pretende enseñar a los niños un adecuado concepto de la muerte, dentro de lo que suele denominarse “educación emocional”.<sup>1</sup> No es algo del todo nuevo. En la Edad Media ya se publicaba literatura moralizante para niños y adolescentes donde se narraban apariciones de difuntos o sucesos sobrenaturales ligados a ellos (FOSSIER, 2007). Tampoco era raro que los niños entraran en las habitaciones de los moribundos (MARTÍNEZ, 2002). Es más, en aquella época existía una pedagogía de la muerte dirigida expresamente incluso a niños muy pequeños (ALEXANDRE-BIDON, 1993). Lo que sí es nuevo son el significado de la muerte y los valores y procedimientos implicados en la educación para la misma. ¿Qué concepto de la vida justifica la necesidad enseñar a morir o, al menos, a no dejar al azar la reacción ante la muerte ajena? ¿Qué tipo de subjetividad produce y al mismo tiempo es producida por una determinada manera de vivir la muerte, si se nos permite la paradoja?

Las prácticas de subjetivación vinculadas a la muerte están emparentadas con las “tecnologías del yo” foucaultianas (FOUCAULT, 1988, 2001, 2012). Y no sólo por el hecho de que incluyan técnicas específicas para gestionarse a sí mismo en el último instante de la vida, sino también porque, especialmente en algunos momentos históricos, son a menudo inseparables de técnicas para administrar la vida. En este trabajo nos gustaría ilustrar esta idea analizando un dispositivo en el que se aprecia con una particular claridad esta idea: el antiguo *ars bene moriendi* o arte del buen morir (o bien morir). Se trata de un género bibliográfico dedicado a la articulación de procedimientos creados para ordenar el proceso de morir, con un doble propósito: consolar y salvar al moribundo, al *moriens*. Las *artes moriendi* proliferaron en Europa entre los siglos XV y XVIII (ADEVA, 2002; ARIÈS, 1977; GONZÁLEZ ROLÁN *et al.*, 2008; MARTÍNEZ, 2002; REY, 2003; SANMARTÍN, 2007). Dieron forma a una concepción moderna de la muerte que, procedente de la Baja Edad Media, se proyecta hasta el siglo XIX y, en algunos aspectos, incluso hasta nuestros días, aunque obviamente a través de diversas transformaciones y no de un modo lineal. Intentaremos mostrar que las *artes moriendi* expresan y a la vez fomentan un sentido individual de la

muerte que converge con dimensiones esenciales del individualismo moderno y contribuye a una cierta psicologización de la existencia. Este proceso puede entenderse en términos de un caldo de cultivo para la aparición, a finales del siglo XIX, de disciplinas formalmente psicológicas, del cual también formaron parte otras condiciones de posibilidad asociadas a prácticas de subjetivación como, entre otras, los ejercicios espirituales (BLANCO y COHEN, 2015; MARTÍNEZ, 2015), la confesión (LOREDO y BLANCO, 2011) o la construcción de la vida como una obra de arte (LOREDO, 2012; LOREDO y CASTRO, 2011). El procedimiento para lograr una buena muerte, perfectamente pautado y detallado en los manuales, ponía en marcha un ejercicio de reflexividad o autoescrutinio en virtud del cual el moribundo hacía balance de su vida a partir de rigurosos criterios morales y aprendía a defenderse de las dudas de fe y los angustiosos conflictos que le generaba la inminencia de la muerte.

En este trabajo, tras resumir el origen y desarrollo del *ars moriendi*, caracterizaremos brevemente sus variantes y analizaremos el procedimiento de subjetivación que implementaba, para lo cual intentaremos ponerlo en conexión con otras tradiciones afines como la del *memento mori* o la retórica. A la hora de entender su funcionamiento recurriremos asimismo a ideas vinculadas a una concepción dramática de la acción. Finalmente, realizaremos algunos comentarios sobre la proyección del *ars moriendi* en lo que con cierta desmesura podríamos denominar la individualidad moderna y en la relación de ésta con formas de experticia psicológica.

### **Orígenes y desarrollo del *Ars Moriendi***

Así pues, las *artes moriendi* eran métodos para aprender a morir con garantías de salvación, plasmados en manuales que a menudo contenían numerosos grabados didácticos. Hunden sus raíces en los orígenes del cristianismo y su preocupación por el destino del alma y la reconciliación con Dios. Aunque ello desborda el objetivo de este trabajo, parece conveniente que revisemos brevemente el universo de prácticas y discursos donde se arma el *ars moriendi* como género en el siglo XV.

### **La tradición cristiana**

Jesús Conde (2005: 56) propone que la consideración cristiana de la muerte hasta la época del Concilio de Nicea (primer tercio del siglo IV) puede entenderse a partir de tres claves. En primer lugar, la influencia de la idea paulina según la cual el

creyente muere con Cristo para volver con él a la vida, una idea que moviliza a las comunidades cristianas para garantizar esa vivencia pascual de la muerte. En segundo lugar, la concepción del proceso de morir como un viaje que exige ánimo, apoyo y alivio. Esto cristaliza en la institución del viático, es decir, el equipaje y las provisiones que el viajero necesita para culminar su periplo hacia la otra vida. La comunión viene a representar aquí la ingesta del alimento (espiritual) que el viajero precisa para no desfallecer. El viático garantiza la reconciliación con Dios y la unción del enfermo con el óleo sagrado (un bálsamo del espíritu, una suerte de placebo), lo que Laín-Entralgo (1983: 129) considera como una suerte de psicoterapia verbal o *psicagogía*, es decir, una técnica de conducción de almas, de carácter moral y religioso. En tercer y último lugar, frente a la medicina tradicional, que a veces justificaba la renuncia a la cura con argumentos naturalistas y morales, el cristianismo instauro el mandato expreso de asistir a los enfermos incurables y a los moribundos, llegando a instituirlo en la pastoral de la *cura animorum* o cuidado de las almas.

Posteriormente, entre el Concilio de Nicea (año 325) y el de Constanza (1414-1417), se va desarrollando dentro del cristianismo una cultura de la asistencia al moribundo que puede articularse en torno a cuatro factores básicos (CONDE, 2005). El primero es la creación de casas de acogida (*xenodocoi*), hospitales (*socomoi*) y salas de enfermería en los monasterios (*infirmaria*), espacios en los que el acompañamiento espiritual al moribundo está reglamentado y que serán antecedentes de los *hospices* que irán apareciendo a partir del siglo XIX, específicamente orientados al cuidado paliativo. El segundo factor es la propia tradición de la *cura animorum*, un elemento fundamental de la pastoral cristiana impulsado por la *Regula pastoralis* del Papa Gregorio Magno, justo al inicio del siglo VII. Este texto enfatizaba la necesidad de atender, asistir y aliviar espiritualmente a los fieles, especialmente a los que atraviesan las circunstancias más dramáticas, como los desahuciados. San Gregorio señala que el guía de almas debe ser un prójimo compasivo, un observador perspicaz, atento y hábil en el discernimiento como lo es el médico del cuerpo. La sacramentalización del viático, el énfasis en la reconciliación con Dios y la unción *in extremis* (extremaunción) serán consecuencias de la expansión de esta tradición pastoral del cuidado de las almas.

El tercer factor que define la cultura de la asistencia al moribundo es la exigencia a los médicos medievales de informar claramente a sus pacientes sobre la gravedad de su enfermedad -especialmente si resultaba incurable- y conminarles a

recibir atención espiritual. Pedro Laín-Entralgo (citado por CONDE, 2005) ha subrayado que se podían imponer sanciones y multas a los médicos que no cumplieran con esa prescripción. El cuarto y último factor en la ayuda al moribundo es ya el desarrollo del *ars moriendi* propiamente dicho a partir del primer tercio del siglo XV, lo cual implica una regulación, articulación e inscripción de todo el conjunto de prácticas y discursos asistenciales anteriores en un dispositivo que pretende ser al tiempo consolatorio y salvífico.

Fuera de la Iglesia, pero dentro de la comunidad cristiana, aparecen también instituciones y movimientos que extienden y secularizan esa cultura de la asistencia al moribundo. Por ejemplo, en Francia existían desde la Alta Edad Media las *Confreries de la Bonne Mort*, congregaciones de voluntarios que se ocupaban de asistir a los moribundos y, una vez fallecidos, también a sus familias, primero en la celebración de los ritos funerarios y más tarde ofreciéndoles consuelo (CONDE, 2005). Y es que se consideraba que el cuidado de los enfermos y moribundos, aparte de ser una obra de misericordia, cumplía la función de aliviar la angustia y el sufrimiento. En su análisis de los estatutos de distintas cofradías navarras de la época, Julia Pavón y Ángeles García (2008) han encontrado que tal concepción se hallaba también en las formas de regulación de la vida civil -si es que se puede hablar de vida civil entonces-, donde constituían actos solidarios y orientados al establecimiento de vínculos personales. Quizá la pastoral cristiana en la que se inscribe el *ars moriendi* se convirtiera en una forma de normalización de la cooperación y el auxilio, dentro de una dinámica de poder dominada por la alianza entre las fuerzas políticas y religiosas.

### **El surgimiento de las artes moriendi<sup>2</sup>**

El antecedente inmediato de las *artes moriendi* se suele localizar en Juan Gerson, clérigo, canciller y catedrático de La Sorbona que entre los años 1403 y 1408 publicó su *Opusculum tripartitum de praeceptis decalogi, de confessione et de arte moriendi*. La mayoría de los estudiosos del género (por ejemplo, Sanmartín, 2006: 14 y ss.) afirman o sugieren que se inspira en la tercera parte de esta obra. Se trata de un escrito en el que se describe -y se prescribe- el proceso de morir desde la perspectiva de la espiritualidad cristiana. Incluye exhortaciones para que el moribundo acepte su muerte e instrucciones para quienes le deben atender. Pues bien, bajo la inspiración de este texto surgiría tras el Concilio de Constanza -que concluyó en 1417- el primer *ars*

*moriendi* en latín.<sup>3</sup> Se editaría en dos versiones: una tipográfica, más extensa, y una xilográfica (con grabados), más breve.

La versión larga (entre 40 y 60 hojas dependiendo de los copistas) suele editarse con el título de *Tractatus artis bene moriendi* o *Speculum artis bene moriendi*. Los especialistas también la conocen como CP por su incipit, “Cum de presentis”, y se divide en seis partes. La primera es una breve reflexión teológica sobre la muerte, construida a partir de afirmaciones atribuidas a santos y autoridades religiosas. La segunda describe las cinco tentaciones del demonio e indica cómo hacerles frente. La tercera reúne las cuestiones a las que el moribundo debe responder antes de morir si quiere alcanzar la salvación. La cuarta presenta la muerte de Cristo como modelo a seguir por el moribundo y las oraciones que éste debe pronunciar. La quinta parte reúne preceptos sobre el comportamiento de los familiares y allegados durante el proceso. Finalmente, la sexta propone las oraciones que deben utilizar los que acompañan al *moriens* en su agonía.

La versión corta (entre 15 y 25 hojas) es la normalmente conocida como *ars moriendi*. A veces se la denomina QS por su incipit, “Quamvis secundus”. Su contenido es el de la segunda parte de la versión larga, justificado ahora con un proemio donde se explica el sentido y la utilidad del texto. Incluye también un capítulo final que toma material sobre todo de la cuarta parte de la versión larga y ofrece consejos para que el *moriens* afronte su muerte juiciosamente y sin perder el control, garantizando de este modo su salvación. Así, contiene admoniciones para que invoque a sus mediadores o intercesores ante la voluntad del Señor, particularmente la Virgen María, los apóstoles y, con especial énfasis, los santos de su devoción personal. Destacaremos más adelante la importancia que, en nuestra opinión, reviste esta parte.

El *ars moriendi*, un libro anónimo aunque según algunos especialistas escrito probablemente por un asistente al Concilio de Constanza, tuvo un gran éxito gracias a la imprenta y a la consolidación del poder del cristianismo tras la unificación de la Iglesia. Según Víctor Infantes (1997: 8), se conocen doscientos treinta ejemplares manuscritos, en su mayoría de la versión larga, ciento veintiséis de ellos en latín, setenta y cinco en alemán y el resto en diversas lenguas vulgares. Se han identificado, además, un centenar de ediciones, veintiún de ellas xilográficas (los famosos *blockbücher* o libros de bloque), de las cuales tres pertenecen a la versión larga y dieciocho a la corta. Existen, por último, setenta y siete ediciones tipográficas, cincuenta y uno de la versión larga y

veintiséis de la corta. En España disponemos de seis manuscritos de la versión larga, cuatro en castellano y dos en catalán, y una edición impresa en castellano también de la versión larga. Existen además tres ediciones incunables de la versión corta, dos en castellano y una en catalán.

De los datos anteriores se colige que la versión larga, en latín y más costosa, se distribuyó sobre todo entre personas cultas y con cierto poder adquisitivo. En cambio, la versión breve se distribuyó en ediciones impresas, casi siempre en el formato de impresión xilográfica, con bloques de madera, más baratas y en lenguas vernáculas. Estas ediciones compartían espacio con textos religiosos populares como el *Apocalipsis*, el *Anticristo*, la *Biblia pauperum*, la *Historia Davidis* o el *Symbolum apostolicum*, así como con textos educativos igualmente populares como el *Abecedarium*, el *Ars memorandi*, el *Catechismus*, los *Disticha catonis*, el *Decálogo* o el *Donato*, incluyendo también textos de vocación práctica como el *Kalendarium* o la *Chimancia* (Infantes, 2008). Este tipo de libros vieron la luz en ediciones xilográficas y fueron cruciales en la organización técnica de una cultura popular atravesada por la religión. Todos ellos combinaban en sus páginas textos cortos y sencillos con ilustraciones. La versión corta del *ars moriendi* se beneficia, pues, de un dispositivo cultural que ya había mostrado su eficacia y además lo lleva a su máximo esplendor convirtiéndose en el libro con más ediciones xilográficas de la historia (SANMARTÍN, 2005: 17). Su mayor impacto visual seguramente se lo proporcionaban las imágenes que ilustraban la dialéctica entre tentaciones e inspiraciones y su resolución en la buena muerte (después nos detendremos en esto), algo que aparece en la segunda parte del texto. El éxito de la versión xilográfica se entiende aún mejor si tenemos en cuenta que las imágenes se ponen al servicio de una pedagogía general de la fe basada antes en la visión que en la inteligencia, como ha señalado Florence Bayard (1999: 117), quien también nos informa de que las imágenes más impactantes del *ars moriendi* se reproducen en otros textos y llegan a alcanzar tal popularidad que acaban independizándose y usándose como amuletos para proteger el hogar (BAYARD, 1999: 82). En el último tercio del siglo XX aún colgaban en algunos salones cuadros inspirados en ellas.

Por lo que estamos diciendo es evidente que las *artes moriendi* no se dirigían sólo al clero, sino al público cristiano en general, como manuales de uso personal. De ahí su rápida traducción a las lenguas vernáculas. No en vano en su éxito fueron decisivas las órdenes mendicantes -que habían surgido en el siglo XIII-, sobre todo

franciscanos y dominicos. Al contrario que las órdenes monásticas, las mendicantes se mezclaban en la vida cotidiana de los fieles. De hecho, fueron ellas quienes introdujeron el uso de las lenguas vulgares en las *artes moriendi* y el recurso a imágenes para quienes no sabían leer. Algunos estudiosos defienden que de ellas también se pudo beneficiar un clero ignorante y escasamente preparado para la nueva pedagogía de la iglesia postconciliar, especialmente en España (MOREL, 1990: 719).

### **La transición a la modernidad**

A la hora de entender la matriz cultural que permitió la rápida expansión de las *artes moriendi* podemos ayudarnos -simplificándolo un poco- del panorama dibujado por Víctor Infantes (1997) para organizar la compleja cultura de la muerte que se desarrolla entre los siglos XV y XVII. Por un lado, estarían las formas culturales que hunden sus raíces en el medievo, aunque se sigan desarrollando después; por otro lado, las que se configuran justo como salida hacia la modernidad. Entre las primeras se hallarían las siguientes: la tradición apocalíptica y del juicio final, que se extiende hasta el siglo XIX; algunos motivos literarios y tópicos transversales como el *memento mori* (recuerdo moralizante de la fugacidad de la vida, de origen romano), los *contemptus mundi* (o menosprecio del mundo), el *ubi sunt?* (la pregunta por el paradero de los difuntos) o el *vado mori* (literalmente “voy a morir”); el tema del debate entre el alma y el cuerpo y sus variantes, como la *contienda* o el *apartamiento*, en estrecha relación con lo que podríamos llamar literatura dialéctica (diálogos, psicomaquias), donde cabría incluir justamente la segunda parte de la versión corta del *ars moriendi*; las representaciones literarias o plásticas del triunfo de la muerte (en catafalcos, túmulos, arcos, carros...) y otras manifestaciones artísticas de la misma en teatro, pintura, narrativa, poesía, autos sacramentales...; las danzas de la muerte, que expresan su arbitrariedad (como ceguera), su crueldad y su poder igualatorio; y las liturgias oficiales y costumbres populares asociadas a la muerte, como las vinculadas a la Semana Santa o el *Corpus Christi*.

En lo tocante a las formas culturales modernas o premodernas, ya vinculadas a la gestión de la individualidad, cabría mencionar cinco. En primer lugar, unos textos muy afines al *ars moriendi* que giran en torno a las metáfora de los espejos, los relojes o los despertadores de la muerte. Así, se publican *espejos* de la vida y la muerte desde al

menos 1468 hasta en torno a 1700. Se trata de manuales de preparación para la muerte contruidos sobre la idea de que el modo de morir refleja (de ahí la metáfora especular) el modo de vivir. Como luego volveremos a indicar, constituyen uno de los géneros a través de los cuales las *artes moriendi* se proyectan en la cultura barroca contrarreformista (Monterroso, 2009). En segundo lugar está la literatura escatológica, derivada de las cuatro postrimerías, o sea, lo que ocurre al final de la vida (muerte, juicio y gloria o infierno), también conocidas como los “novísimos”. En tercer lugar, los diálogos de carácter ficcional en los que la muerte aparece a menudo como personaje (por ejemplo, el *Diálogo de la vida del soberbio y de la muerte*, de 1550). En cuarto lugar, textos que organizan y codifican símiles macabros para ser utilizados después en sermonarios y breviarios de oraciones o citas, como las *Comparaciones* (1584) de Juan Pérez de Moya o la *Primera parte de las cien oraciones fúnebres* (1600) de Luis de Rebolledo. En quinto y último lugar estaría la literatura funeraria general, es decir, epitafios, honras fúnebres, sermones, consolatorias, emblemas, jeroglíficos, etc.

Para especificar el sentido de las *artes moriendi* dentro de este panorama recordemos que se consolidan a partir de mediados del siglo XV,<sup>4</sup> que conviven durante un tiempo con las danzas de la muerte y los *comptentus mundi* (cuya primera versión la había escrito Inocencio III en 1194) y que originariamente constituyen un producto cultural de los cambios demográficos y sociopolíticos que agitaron la Europa de finales de la Baja Edad Media. Según Antonia Morel (1990), esta última circunstancia es común a ellas y a otros productos muy difundidos como -aparte de las danzas de la muerte y los *contemptus mundi*- la *Imitatio Christi*, de 1418 o 1427 (en sí mismo un ejemplo de menosprecio del mundo, en un principio atribuido a autores como el ya mencionado Gerson y más tarde a Tomás de Kempis), *De Vita Christi Cartuxano* (escrita en el siglo XIV por Ludolfo de Sajonia e impresa en el XV), las variantes del *Libro de horas de Nuestra Señora* (extendidos durante toda la época renacentista) o el *Libro de las cuatro postrimerías* (escrito por Dionisio Cartujano en el siglo XV). Este tipo de literatura trasladaba a la gente una estética de lo macabro que pretendía contribuir, desde el miedo y la intimidación, a la recuperación de la fe y del poder eclesiástico, amenazados por el desarrollo de una conciencia fatídica de la vida derivada de desgracias como la peste negra -que a mediados del siglo XIV mató a entre un tercio y más de la mitad de la población europea- y la Guerra de los Cien Años -que enfrentó a Francia e Inglaterra entre 1337 y 1453 y supuso el ocaso de los sistemas feudales-.

Otros factores que igualmente amenazaban el poder de la Iglesia eran la fractura interna que había provocado el destierro de Aviñón entre 1309 y 1377 -durante el cual siete papas residieron en esa ciudad como consecuencia del enfrentamiento entre el rey francés Felipe IV y el poder vaticano- o herejías como la del inglés Juan Wyclig en el último tercio del siglo XIV -antecedente del protestantismo- y la del checo Jan Hus -también precursor del protestantismo, quemado en la hoguera en 1415-. Recordemos, y el propio cisma de Aviñón lo mostraba, que a la sazón el poder religioso era todavía indisociable del poder político, lo que constituirá probablemente el *leit motiv* de la reforma protestante.

El momento, pues, era propicio para poner en marcha una pedagogía social basada en el miedo a la muerte y a la condenación. Así se desarrolla una primera iconografía al respecto que abandona la serenidad pétrea e idealizada de los yacentes medievales y se entrega a la cruda imaginería de los huesos, la carne y la degeneración. La muerte se representa por sus consecuencias directas sobre los cuerpos, mediante esqueletos, momias con el vientre abierto, *transi* (representaciones plásticas de cadáveres en descomposición) con girones de carne colgando de sus costillas, mandíbulas abiertas en gestos grotescos o cráneos hirsutos de los que penden mechones de cabello. La muerte no es, por tanto, una instancia abstracta, un sueño inefable, un estado de ausencia eterno, sino la muerte propia, la de cada cuerpo, la de cada individuo. Sobre esta idea se desarrolla toda una cultura material funeraria en tumbas, cementerios o criptas de iglesias y conventos. En tales lugares son habituales esculturas o representaciones murales de lo que Herbert González y Laura M<sup>a</sup> Bernal (2015) llaman *transi* dobles: el yacente se representa sobre el túmulo funerario y debajo de él, inserto en la estructura que lo soporta, su *transi* como un reflejo o un doble degenerado que le señala al espectador su propio destino (figura 1).



Figura 1. 8. *Transi* doble de John FitzAlan, conde de Arundel (1435). Capilla del castillo de Arundel (West Sussex, Inglaterra).  
<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/07/Arundel4.JPG> [captura 10/01/2016]

La muerte, entonces, nos muestra cruelmente nuestra singularidad individual por la paradójica vía de mostrarnos al tiempo su poder para igualarnos y convertirnos en esqueletos imposibles de distinguir entre sí. Esta sería también la función de las danzas de la muerte, ilustraciones o elaboraciones literarias que los predicadores franciscanos y dominicos utilizaban para ilustrar sus sermones en los lugares de predicación habituales, iglesias y cementerios (MARTÍNEZ, 1996: 74; CLARAMUNT, 1988: 96). Habitualmente en ellas cada danzante (obispo, campesino, abogado o soldado), integrado en una rueda que no cesa de girar, baila con su propia representación, su propio esqueleto, que ya no es posible distinguir de los demás (figura 2). A toda esta fenomenología macabra<sup>5</sup> de la muerte contribuye asimismo desde las plazas y los púlpitos el poder de sugestión de una predicación obsesionada con el *memento mori* (“recuerda que vas a morir”) y que, inspirada en las directrices marcadas por líderes carismáticos como San Vicente Ferrer (1350-1419) o Girolamo Savonarola (1452-1498), acentúa la indefensión y el miedo.



Figura 2. Danza macabra de Giacomo Borlone (1485). Oratorio de las Disciplinas, Clusone.

[https://it.wikipedia.org/wiki/Danza\\_macabra#/media/File:Clusone\\_danza\\_macabra\\_deta\\_il.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Danza_macabra#/media/File:Clusone_danza_macabra_deta_il.jpg) [captura 10/01/2016]

En definitiva, la muerte aparece como espejo en el que debemos mirarnos para certificar lo que somos. Sin escatimar detalles, la fenomenología macabra visibiliza nuestra verdadera naturaleza, aquello que ineludiblemente somos y seremos. Se trata de una forma de conciencia de la muerte que pudiera estar presente también en la técnica del análisis de las representaciones mentales que usaban los estoicos para aprender a afrontar la angustia o el miedo, y que les llevaban a descripciones que de puro crudas podrían parecer casi cómicas (BLANCO y COHEN, 2015). Después aludiremos de nuevo a ellos. En todo caso, aquella muerte que se presentaba como un sueño tranquilo en la Edad Media aparece ahora como causa de la pesadilla más lacerante: saber que la vida, que a finales del medievo se empezaba a vivir como protagonizada por uno mismo, una vida que se creía propia, es en realidad un sueño banal, un juego de espejos que nos oculta nuestra verdadera naturaleza.

Ahora bien, Antonia Morel (1990: 721) sugiere que esta primera cultura macabra quizá no tuvo demasiado éxito: la conciencia de la fría arbitrariedad de la muerte, que justificaba el *memento mori*, pudo haber llevado más al *carpe diem* (“aprovecha el momento”) que al orden y al autocontrol. Las propias danzas de la muerte pondrían de manifiesto tal ambigüedad. En ellas bailar con la muerte podría entrañar una resolución

sarcástica de la impotencia del sujeto ante un poder que lo arrasa todo, ciega y arbitrariamente, sin tener en cuenta las riquezas acumuladas, el prestigio o las buenas obras. Así las cosas, Morel (1990: 720) insinúa que el *ars moriendi* habría sido la alternativa de la Iglesia ante el callejón sin salida al que conducía la pedagogía macabra. Se trataría de un dispositivo que, aunque de inspiración religiosa, aspiraría a convertirse en un manual de civilidad. En realidad, probablemente fue un dispositivo a través del cual se empezó a ejercer la distinción misma entre religiosidad y civilidad. Frente al desenfreno de la danza macabra como respuesta a la arbitrariedad y el poder igualatorio de la muerte, el *ars moriendi* propone una disciplina rígida y fiable a través de la cual el sujeto puede singularizarse ante la muerte y eventualmente salvarse mediante el autocontrol, el cual subyace no por casualidad a la conocida idea de civilidad de Norbert Elias (1979). En un clima de crisis, el *ars moriendi* instaura un cierto orden como alternativa a una concepción fatalista y truculenta de la muerte que pudiera llevar a la incredulidad y el desorden. Veamos cómo se describe la agonía en el *Libro de las cuatro postrimerías*, un ejemplo canónico de la cultura macabra: “¿Qué cosa mas aborrecible que la muerte? [...]. Los ojos se revolverán en la cabeza, las venas se romperán en el cuerpo, el corazón se cortará de dolor [...]. Con razón fue llamada muerte, porque es un bocado muy amargo para todos [...]. Ella brama y todo se estremece, ella fiere y toda la carne perece” (citado en Morel, 1990: 722).

Desde un punto de vista escatológico -relativo a los fines de la vida-, el *ars moriendi* nace como un desarrollo -una especie de *spin-off*- de la primera de las cuatro postrimerías sobre las que el buen cristiano debía meditar continuamente: muerte, juicio y gloria o infierno (HUIZINGA, 1927), a las que desde el siglo XII se había empezado a añadir el Purgatorio como espacio de tránsito entre el juicio y la gloria. La gestión de la agonía, que ya aparece en dichas postrimerías, se hace más compleja y sofisticada, se técnica, y así surgen los textos sobre la manera de morir bien. Veamos cómo se articula internamente este nuevo procedimiento para morir.

### **El procedimiento de la buena muerte**

De acuerdo con la detallada exposición que hace Ildefonso Adeva (2002), la lógica interna de las *artes moriendi* es la siguiente:

1. Primero se justifica la necesidad del arte de morir aduciendo que la vida terrenal es un mero tránsito y lo que realmente importa es la vida eterna, cuya consecución se puede decidir en el momento de la muerte. El peor mal es morir en pecado, lo que conduce al Infierno. A pesar de que durante la agonía el demonio tienta más que nunca, la mayoría de la gente vive como si nunca fuese a morir. De ahí la necesidad del *ars moriendi*.

2. A continuación suele hablarse de la preparación remota para la muerte, que consiste justo en vivir cristianamente, con la conciencia de la provisionalidad de la vida y conforme a los mandatos divinos. Ahora bien, durante la vida hay que conocer ya cuáles van a ser las tentaciones de la agonía, la forma de vencerlas y los sacramentos que se recibirán.

3. De lo siguiente que tratan las *ars moriendi* es de la preparación inmediata para la muerte. Detallan lo que hay que hacer durante la agonía y se dirigen al ayudante del moribundo, es decir, a quien va a ayudar a morir bien dirigiendo la ceremonia. Al menos en las primeras versiones, el oficiante no tiene por qué ser un sacerdote. Se subraya la idea de que el objetivo último es la salvación, aunque el objetivo más inmediato sea una muerte serena; en cualquier caso, si hay que elegir es evidentemente preferible una muerte atormentada a cambio de la salvación. En pro de la serenidad se recomienda apartar a familiares y seres queridos para que no distraigan, si bien tampoco hay que ocultar al enfermo que se va a morir, aunque le asuste, dado que debe ser muy consciente de ello para hacer lo correcto de cara a su salvación.

Con toda probabilidad las *artes moriendi* estaban pensadas para facilitar la tarea a quien hubiera de dirigir espiritualmente al *moriens* durante la agonía -un religioso o una persona de su confianza-. En algunas ediciones se hace ver que, si nadie puede officiar el proceso, cabe la posibilidad de que el propio moribundo dirija su propio espíritu a través del mismo. Los pasos que el oficiante debe dar son tres (ADEVA, 2002). En primer lugar, debe anunciar la proximidad de la muerte. En principio, cualquiera lo puede hacer, aunque lo ideal es que el ayudante se coordine con el médico. No obstante, el Concilio de Letrán (1215-1216), basándose en la vinculación entre enfermedad y pecado, prohibió a los médicos atender al moribundo si éste no recibía auxilio espiritual. Por lo demás, el ayudante debe actuar pensando que la muerte ha de ser recibida como la llegada de un amigo, ya que, adecuadamente asumida, es la puerta

a la salvación. En segundo lugar, el oficiante debe facilitar la administración de los sacramentos y la realización del testamento. Aquéllos liberan de las preocupaciones celestiales y éste de las terrenales. En tercer y último lugar, el oficiante ha de guiar al *moriens* a través de lo que podría considerar como el núcleo técnico del *ars moriendi*: el recorrido por las cinco tentaciones y los métodos para vencerlas, denominados inspiraciones (tabla 1). Las tentaciones las pone el diablo y el *moriens* las combate con la ayuda de un ángel.

<b>Tentación (demonio)</b>	<b>Inspiración (ángel)</b>
Cap. 1: Dudas de fe.	Cap. 2: Desconfiar del diablo. Profesión de fe.
Cap. 3: Desesperación (por miedo a la justicia divina).	Cap. 4: Contrición y confianza en el perdón divino (no exagerar el escudriñamiento de los pecados).
Cap. 5: Impaciencia y desafecto a Dios (por los dolores).	Cap. 6: Capacidad para soportar el dolor. Si padecemos es por algo. Los dolores, bien soportados, constituyen a veces un pago adelantado de las penas del Purgatorio.
Cap. 7: Soberbia y vanagloria (por haber hecho buenas obras).	Cap. 8: Ser humilde, acordándose de los pecados cometidos y pensando en la misericordia divina.
Cap. 9: Avaricia (apego a la familia, los bienes o los proyectos de futuro).	Cap. 10: Se insiste en que el diablo sólo puede vencer si se le deja hacerlo. Dios da fuerzas para resistir la tentación; hay que abandonarse a él confiando en su ayuda.
	Cap. 11: La buena muerte. El alma del <i>moriens</i> abandona el cuerpo en la última expiración. El ángel la recoge para presentársela al Señor.

Tabla 1. Esquema de la 2ª parte del *ars moriendi* canónico (inspirado en Adeva, 2002)

Recordemos, en efecto, que el núcleo técnico de las *artes moriendi* canónicas y más influyentes, las derivadas de la versión corta, se concentraba en su segunda parte, que normalmente constaba de once capítulos. Los capítulos impares, salvo el undécimo, presentan las cinco tentaciones a las que el agonizante puede sucumbir. Los capítulos pares presentan los consejos o inspiraciones que el ángel guardián le sugiere para combatirlos. La agonía, como ya hemos apuntado, se articula sobre las consecuencias morales a las que la conciencia de la inminencia de la muerte arroja al moribundo. La angustia de morir le lleva a una desconfiguración de su vida interior y debilita los criterios y virtudes morales en que ha fundamentado su vida, como la fe o la esperanza. Por ejemplo, la inevitabilidad y el carácter arbitrario de la muerte hacen que el *moriens* ponga en duda la existencia de Dios y, con ello, la existencia de criterios morales que

permitan juzgar nuestras acciones. De este modo le resultaría fácil caer en la tentación de no arrepentirse de lo que cree haber hecho mal, de sus errores, de sus pecados. La duda que provoca este conflicto es tratada en términos de tentación diabólica, y el recto criterio en términos de inspiración angélica contra ella. Aplicando este criterio se resuelve el conflicto y ello equivale a la victoria final en una guerra retórica entre demonios y ángeles que se disputan el alma del moribundo en cinco batallas sucesivas por la fe, la esperanza, la humildad, la templanza y el desapego a las cosas materiales.

Detengámonos un instante en las tentaciones e inspiraciones poniendo un ejemplo textual de cada una, dado que constituyen el meollo del *ars moriendi* (recordemos que en la versión corta tanto las tentaciones como las inspiraciones van acompañadas de grabados ilustrativos).

1. La tentación de la infidelidad supone tener dudas de fe en el último momento, ante lo cual hay que recordar que esas dudas no son más que trampas que nos pone el demonio en un momento de debilidad psicológica:

*Y cuando el demonio tienta al cristiano en el día y hora de su muerte, con grandísima sutileza le dice de esta manera: '¡Oh pobre de ti, cristiano, cómo estás tan desventurado y tan engañado con ese grande error de esa fe católica y creencias que tienes! Has de saber que te desengaña del todo: que no es así como tú lo crees, ni según te predicán. Porque te hago saber, si lo ignoras, que no hay Infierno ni Purgatorio; antes todos, sin quedar ninguno, hemos de ser salvos. E aunque el ombre faga muchas cosas que sean aquí avidas por malas, o se mate a sí mesmo o adore a los ídolos, assí como facenlos 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 [...]' (MONTAÑÉS, 1565: 7-8).*

*Contra la primera tentación, que se ha dicho, del demonio, viene luego el consejo e inspiración del buen ángel para confortarle y que esté firme en la santa fe católica y cuanto la santa madre Iglesia confiesa y cree, y le dice así: '¡Oh, hermano mío!, no creas a esa serpiente maldita, mentirosa y engañosa, de las tentaciones pestíferas y malvadas y falsos consejos, empero guárdate de él, porque, como es malicioso, envidioso, y la misma maldad y mentira, te quiere echar a perder para siempre' (MONTAÑÉS, 1565: 8).*

2. La tentación de la desesperanza se debe al miedo ante el rigor de la justicia divina, que ahora puede castigar con severidad e irreversiblemente los pecados cometidos. Ante ello debe recordarse que Dios es misericordioso y exige simplemente un arrepentimiento sincero, es decir, no causado por el mero miedo al castigo del Infierno:

*Después que el diablo vee que el enfermo está firme en la fe, comienza de lo temptar*

*por fazerle desesperar, que es contra la confiança e esperança que tiene el ombre en Dios. Como el ombre en la enfermedad es atormentado de dolores corporales, entonces el diablo añade otros dolores, representándole los pecados, e mayormente los que non ha confessado, por lo traer en desesperación (Anónimo, c. 1479: fol. 6v).*

*Contra la segunda temptación del diablo da el ángel buena inspiración diciendo: ¿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 cometido todos los pecados del mundo todo e non uviesses fecho d'ellos penitencia ni confesión, un uviesses agora facultad e espacio para confesarlos, ni por eso debes desesperar, porque en tal caso la contrición sólo de dentro, sin alguna vocal confesión vasta, segund que esto se prueba por el Psalmista: 'El coraçón contrito e humiliado, Tú, Dios, non menospreciarás' (Anónimo, c. 1479: fol. 8r).*

3. La tentación de la impaciencia se debe al tormento que provocan a menudo los dolores de la enfermedad o los delirios, a causa de los cuales el moribundo puede maldecir a Dios con rabia o, al menos, olvidarse de él. El ángel nos recuerda, para contener esa tentación, que los padecimientos tienen un origen, un motivo, y que, si se soportan con dignidad y resignación -la abnegación y la caridad deben ponerse en un primer plano-, constituyen un atajo que, en su caso, permitirá permanecer menos tiempo en el Purgatorio:

*Por que padescas tu este dolor tan graue y insoportable atoda creatura y a ti del todo sin prouecho ni avn tan grand dolor se te devria dar por derecho y buena iusticia, pues non has cometido tales y tantos pecados que sean dignos de tan cruel tormento [fol. 10v]. Ca scripto es que enlas penas se deue fazer mas benigna y piadosa interpretacion E allende desta, lo que mucho te redobla y agrauia tu dolor es que ninguno ha compassion deti, lo qual por cierto non es dubda que sea contra toda razon. Ca avn que tus amigos y parientes de palabra muestren que han compassion deti, enla verdad ellos dessean tu muerte por los bienes que tu has de dexar, los quales esperan de heredar por que es cosa clara que, salida tu ánima del cuerpo, apenas lo querran tener por solo vn dia en casa (Anónimo, 1479: fols. 10r-11v).*

*Contra la temptacion del diablo cerca de la impaciencia da el buen angel buena jnspiracion y consejo de [fol. 12r] paciencia diciendo assi: 'ombre aparta tu coraçon dela jmpaciencia y yra, por la qual el diablo por sus mortiferas y malas temptaciones procura por dampñar a tu ánima', por que por la impaciencia y murmuracion y saña se pierde la ánima, assi como se salua por la paciencia, segund lo dize sant Gregorio: 'El regño delos cielos non alcança ningund murmurador y impaciente'. Por ende esta tu enfermedad que es leue por respeto de tus pecados, non te pese, ante la suffre con buen coraçon, ca sepas que es como y a manera de purgatorio si ante dela muerte con buena paciencia se toma y es suffrida segund conuiene de buenamente y con agradescimiento. Ca non solamente es necessario el agradescimiento enlas cosas que son a consolacion, mas avn en las cosas que son de enojo y affliction (Anónimo, 1479: fols. 11v-12r).*

4. La tentación de la vanagloria implica poner a salvaguarda la autoestima, exigiendo a Dios que nos salve puesto que hemos realizado numerosas obras piadosas. Para compensar esa tentación es preciso realizar un acto de autohumillación recordando que también se han cometido pecados y que, en último término, es la misericordia divina la que garantiza, en su caso, la salvación:

*O cómo eres firme en la fe y fuerte en la esperanza y eres muy paciente con grand constancia en tu enfermedad. O cómo has obrado muchas buenas cosas, mucho te deues gloriar por que non eres assi como los otros, que han fecho y cometido males sin numero, mas avn los semejantes alas vezes con un gemido se saluan. Pues por qué justicia o razon el regño delos cielos se puede aty denegar. Por cierto por ninguna razon, por quanto tu has legitimamente peleado, pues rescibe la corona ati aparejada y auras assentamiento y grado mas excelente que los otros, pues mas has trabajado que ellos (Anónimo, c. 1479: fol. 14r).*

*Contra la dapñosa temptacion del diablo de vanagloria, da el angel buena inspiracion, diziendo assi: 'O ombre cuytado deti, por qué te ensoberuesces atribuyendo ati mesmo la constancia en la fe, esperanza y paciencia, la qual a Dios solo se deue atribuir, por que tu non podrias fazer cosa alguna meritoria y buena, saluo mediante y ayudante te su gracia', segund [fol. 15r] que se prueua esto por palabras de nuestro Señor diziente: 'Sin mi non podeys fazer cosa alguna'. E en otra parte es scripto: 'non te ensoberuescas, non te alçes nin te alaues soberviosa y vanamente, non atribuyas ati el bien ni presumas de tus virtudes'. [fol. 15v] Ca dize nuestro Señor en el euangelio: ¡que aquel que se ensalça, sera abaxado.' Jten dize: 'si non fuerdes fechos humilde como vn nino, non entrareys en el regño de los cielos'. Pues humilia te y seras ensalçado (Anónimo, c. 1479: fol. 14r-15r).*

5. La tentación de la avaricia consiste en no dejarse morir porque se sigue sintiendo una vinculación fuerte con las cosas y posesiones del mundo terrenal, incluyendo los seres queridos. Para vencer esta tentación es necesario abandonarse, teniendo confianza en Dios, y recordar de nuevo que esos sentimientos de apego, al igual que las dudas de fe, nos los infunde el diablo para aprovecharse de nosotros en un momento de extrema debilidad psicológica:

*O mezquino de ombre. Tu ya desamparas todos los bienes temporales, que por muy grandes trabajos y cuydados has adquirido y ayuntado, y tan bien dexas atu muger y fijos, parientes y amigos muy amados y todas las otras cosas deletables y deseadas, en cuya compañía star et perseuerar avn grand solaz y alegria te seria y non menos aellos grand bien se seguira de tu presencia (Anónimo, c. 1479: fol. 17r).*

*Contra la temptacion de auaricia con que tiempta el diablo al ombre en su fin, el sancto angel da buena inspiracion y consejo diziendo: 'O ombre, aparta tus orejas delas falsas y mortiferas sugestiones y consejos del diablo con que te piensa y procura enganar y cegar. E ante todas cosas oluida y pospone todos los bienes y cosas temporales del todo cuya memoria por cierto ninguna cosa de salud te puede causar*

*y dar, mas antes muy grand impedimento y estoruo de tu salud spiritual* (Anónimo, c. 1479: fol. 17v-18r).

En la figura 3 ejemplificamos el programa iconográfico que acompaña a los textos en la versión corta del *ars moriendi*, pero mostrando grabados pertenecientes a distintas ediciones. En todos los grabados hay siempre cuatro elementos fijos: el *moriens* descansando en su lecho de muerte, la corte celestial, el ángel y los demonios. Los grabados correspondientes al primer par dialéctico (dudas de fe *vs.* desconfiar de las mentiras del diablo / profesión de fe) proceden de una cuidadísima edición *all'antica* manuscrita en pergamino por Giovanni Marco Cinico alrededor de 1480, ilustrada por Cola Rapicano y traducida por Junianus Maius. Se trata de grabados de muy buena calidad e incluyen *tituli* o filacterias, que resumen el contenido de los parlamentos del diablo y el ángel.<sup>6</sup> Los grabados correspondientes a los tres pares dialécticos que siguen y el undécimo, correspondiente a la buena muerte, están tomados del incunable de El Escorial, que es la versión a la que venimos dando prioridad en nuestro análisis. Son grabados mucho menos elaborados, tallados en tampones de madera. Por último, el grabado correspondiente al último par dialéctico (avaricia *vs.* renuncia a los placeres mundanos y confianza en Dios) lo hemos tomado de la que se entiende como primera versión histórica del programa iconográfico de la versión corta del *ars moriendi*. Se trataría, por tanto, de las imágenes de las que se derivaron todas las demás. Su autor es el alemán Maestro E.S., conocido también como el maestro de la baraja, una de las figuras decisivas en la historia del grabado.



Das las cosas. 4 allóe has injuriado amu choo. 4 bien sabes tu q no puede ser falso



el que non guarda los mandamientos de dios. por que dios digo. 4 si dices que es en la vida precuable. guarda los mandamientos de dios. 4 si dices que es en la vida precuable. guarda los mandamientos de dios.

Desesperación vs Contrición



Dios q padecio tu este dolor es grande in soposable acoda creatura. 4 asi del todo

Impaciencia vs Resignación

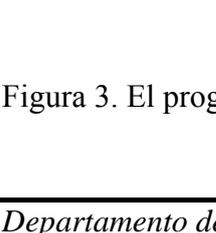


so oídese lo aguijal oírno. 4 si del todo



Dios q padecio tu este dolor es grande in soposable acoda creatura. 4 asi del todo

Soberbia vs Humildad



Dios q padecio tu este dolor es grande in soposable acoda creatura. 4 asi del todo

## Dudas de fe vs Desconfiar del diablo



ni por esto deues desconfiar. por que en tal caso la contrición solo de barto sin algo



na vocal confesion vasha. segund q esto se puenen por el pñsimilla. 4 si conqñó dicit/ to 4 humillado tu dios non menofpccia/ ta. 4 si dices que es en la vida precuable. guarda los mandamientos de dios.

Capitulo .vi. dela buena inpiration del angel de paciencia.



Dios q padecio tu este dolor es grande in soposable acoda creatura. 4 asi del todo

Avaricia vs Desprendimiento



Dios q padecio tu este dolor es grande in soposable acoda creatura. 4 asi del todo



Dios q padecio tu este dolor es grande in soposable acoda creatura. 4 asi del todo

Buena muerte



J el q esta en la agonía 4 articulo dela muerte pubiese hablar 4 vñar dela razon. trabaje por ocupar se en oraciones primeramente llamando a dios 4 suplicando lo que ronga por dios

Buena muerte

Figura 3. El programa iconográfico del *ars moriendi*, a partir de tres ediciones distintas.

Pues bien, superados los obstáculos con la ayuda de las imágenes, y para cerrar el proceso, el oficiante debe animar al *moriens* a recibir la misericordia divina y perder el miedo abandonándose en brazos de la muerte. Hay que confiar en que Dios será benévolo y nos salvaremos. En este momento ya no se pide al moribundo que razone o racionalice el proceso de agonía, sino que suplique, muestre su gratitud, repita fórmulas y eleve oraciones, valiéndose de algunos objetos mediadores:

*Si aquel que está en el artículo de la muerte podrá hablar y tenga uso de razón, trabaje luego en ocupar el entendimiento y voluntad en alguna oración devota, invocando y levantando los ojos del alma a Dios, suplicándole que tenga por bien recibir su alma, cuando la hora sea llegada, y esto por su amarguísima pasión y muerte; y, después, vuelva los ojos invocando y reclamando a María, virgen bienaventurada, reina de los cielos y abogada misericordiosa de los pecadores; y, después, también ruegue a todos los santos ángeles, y en especial al ángel de su propia guarda [...], y asimismo a todos los santos apóstoles, mártires, confesores y vírgenes, y en especial y en particular a aquellos santos y santas a las cuales en sanidad tenía devoción, y les honraba y servía en sus festividades. Y, haciéndose traer la imagen del santo crucifijo allí delante y mirándole en figura del verdadero, con mucha devoción y corazón contrito y humilde, le diga este versico por tres veces: Dirupiste, Domine, vincula mea; tibi sacrificabo hostiam laudis; et nomen Domini invocabo<sup>7</sup> (MONTAÑÉS, 1565: 20).*

Se trata de una especie de interrogatorio final que busca el bienestar emocional a través de una confianza que, no obstante, es activa hasta el último segundo -y en ese sentido no es exactamente un abandono-, pues se debe persistir en la búsqueda de la benevolencia divina para garantizar la salvación. Es más, si no hay quien dirija el interrogatorio debe hacérselo a sí mismo el moribundo, como indicamos antes. Lo que debe evitarse a toda costa es que no se haga. Podemos ver en esto una insistencia en el papel activo del sujeto en trance de morir, que nunca debe perder el control de sí mismo.

### **La maquinaria del *Ars Moriendi***

Como vemos, el *ars moriendi* exige una búsqueda en la interioridad de la conciencia como espejo de la trayectoria vital previa que ahora culmina y que puede echarse a perder o salvarse en bloque. Para ello se propone una técnica de introspección *in articulo mortis* que se organiza sobre una forma de subjetividad cuyo contenido es todavía y esencialmente moral, cuya gestión exige una forma de conocimiento de naturaleza revelada, religiosa. El oficiante actúa entonces como un gestor de una forma de poder que deriva de un conocimiento de ese tipo, articulado en dogmas. Por otro lado, se trata de una técnica que persigue un doble objetivo: consolar y salvar al

*moriens*. Veamos a continuación cómo lo consigue.

### **La tradición del *memento mori* y el programa iconográfico**

Recordemos que la versión corta del *ars moriendi*, la más popular e influyente y que hemos usado en dos ediciones distintas para ilustrar nuestro análisis, surge de la voluntad postconciliar de hacer llegar la doctrina cristiana al pueblo en un momento de profunda crisis. Por eso la versión larga -doctrinal, cara y en latín- se convierte en versión corta -barata, xilográfica y en lenguas vernáculas-. Además las ediciones se hacen en formatos casi de bolsillo, como diríamos hoy, en octavo o incluso menores. Lo cual indica, y así se reconoce explícitamente en algunas ediciones, que la versión corta busca ponerse al alcance no sólo de las personas letradas sino de “qual quier que quiere y dessea bien morir” (Anónimo, c. 1480: fol. 3r). De hecho, en el incunable de El Escorial, la versión corta tal vez más estudiada por los especialistas españoles, ni siquiera se menciona como posibles destinatarios a curas, vicarios o predicadores.

Pues bien, nuestra hipótesis es que, en efecto, la versión corta también pudo haber sido pensada para ser gestionada por el lector y que pudo haber tenido también una función anticipatoria o proléptica, es decir, se trataría no sólo de una guía para que el oficiante asistiera al *moriens* en la agonía, sino también de un dispositivo anticipatorio, a través del cual el creyente se prepararía, se ejercitaría con antelación para afrontar su propia muerte, máxime teniendo en cuenta que, como se afirma en el proemio del incunable, la mayor parte de las veces la muerte nos llega de manera inesperada. Se trata de ejercitarse espiritualmente para que cuando la muerte llegue nuestra musculatura moral esté en condiciones de permitirnos afrontar las dificultades y lograr la salvación. Si esto es así, y pensando en términos genealógicos, el *ars moriendi* es un ejercicio espiritual emparentado con el *memento mori* y la *praemeditatio malorum* de la tradición estoica. Su fin último es, como ya hemos señalado, alcanzar en el momento de la agonía el nivel de autocontrol necesario para ganar la salvación personal:

*Por ende muy necessaria cosa es que prouea y remedie el ombre asu ánima, por que non sea condempnada para siempre jamas. Para lo qual muy expediente y conueniente cosa es que qual quier que desea ser saluo, muchas vezes y con diligencia aya ante los ojos la arte de bien morir, dela qual es la presente intencion. Y assi mesmo piense en su coraçon muchas vezes en la enfermedad postremera deque ha de morir, por que assi como dize sant Gregorio “mucho se ocupa en buena obra el que siempre piensa en su fin”, ca el mal que está por venir si es considerado y pensado ante, más ligeramente se puede tolerar y soffrir, segund aquel comun dicho. Si las*

*cosas venideras son ante sabidas, más leuemente son soportadas* (Anónimo, c. 1480: fol. 1v; cursivas nuestras).

El énfasis del autor del incunable en la necesidad de ejercitarse siempre en el recuerdo anticipatorio de la enfermedad y la muerte como forma básica de afrontamiento se completa con la provisión de una técnica específica que permite estructurar y hacer más controlable performativamente el último trámite. La disciplina del *memento mori* en Marco Aurelio y en la tradición estoica se articulaba sobre las distintas técnicas de análisis y reducción de las creencias o representaciones irracionales (la división en partes cuantitativas o constituyentes) (HADOT, 1981: 119; BLANCO y COHEN, 2015: 29-31). Se trataba de oponer dialécticamente a la creencia infundada, irracional, dolorosa o engañosa, la idea derivada de su análisis: “Si miras la muerte directamente, despojándola de las imágenes [falsas representaciones] que la acompañan, verás que es un hecho natural; y si alguien teme a una obra de la naturaleza, es un niño. Y no sólo es natural, es incluso útil” (MARCO AURELIO, 1994: 17-18). En el caso del *ars moriendi*, el *memento mori* se articula sobre la dialéctica de las tentaciones y las inspiraciones. La versión corta del *ars moriendi* puede ser entendido entonces como un ejercicio anticipatorio de meditación (*meletê*) que permite preparar la aplicación del ejercicio en la situación real (*gymnasia*), es decir, durante la agonía.

La repetición del procedimiento y la memorización de las secuencias de habla directa del demonio y el ángel es esencial para automatizar la estrategia de afrontamiento y no dejar nada a la espontaneidad y la improvisación. La conciencia del ejercitante se organiza performativamente sobre el esquema dialéctico de tentaciones y consejos, que se convierte en un guión que permite mantener la ilusión de control sobre uno mismo en la futurible situación de agonía. La automatización por repetición permite afrontar con más seguridad una situación en que la angustia puede bloquear las defensas del *moriens* y sumirlo en el caos moral, una situación de la que el demonio puede sacar fácilmente partido, con sus artimañas retóricas, dejando al *moriens* desarmado, con un pie en el abismo de la condenación eterna. Para no correr ningún riesgo hay que prepararse con antelación. Se trata, como sugiere brillantemente Rebeca Sanmartín (2006: 119-120), de encerrar la meditación en un círculo de cuentas “en lugar de dejarla vagabundear y tal vez perderse”.

Además, si pensamos en la versión corta del *ars moriendi* como ejercicio anticipatorio se entiende mejor la inclusión de los grabados que acompañan al texto.

Recordemos que cada tentación y cada inspiración va acompañada de una imagen que ilustra la *explanatio*. Como ya hemos indicado, casi todas las versiones conocidas surgen de un programa canónico atribuido al conocido como Maestro E.S. Pues bien, el hecho de que fuese elegido el grabador más prestigioso del momento nos permite intuir la enorme importancia que la Iglesia estaba concediendo al libro. En nuestra opinión, tanto la inclusión de los grabados como su contenido avalan la idea de que, más allá de su función de apoyo a la tarea del oficiante en el momento de la agonía, el dispositivo está pensado -incluso principalmente- para el lector que se prepara para morir. De hecho, no está claro en qué sentido las imágenes pudieran facilitar la intervención del oficiante. Y, sobre todo, si el libro se destinara sólo a éste, ¿por qué incluir en los grabados personajes y objetos que sólo pueden hacerse efectivos en la imaginación de quien se prepara para la muerte? El poder intimidatorio del diablo, el poder consolador del ángel o el carisma de la corte celestial (la ejemplaridad de la pasión de Cristo en la cruz, o de la misericordia de Dios, encarnada en la Magdalena), acentuados y visibilizados por los grabados, sólo se pueden -y se deben- hacer efectivos en la conciencia de quien se prepara para morir. El ambiguo estatuto de estas imágenes, en las cuales se integran personajes y elementos que podrían formar parte de la dramaturgia de una agonía real (el dormitorio, el lecho, el *moriens* y sus familiares) con personajes y elementos imaginarios (demonios, ángeles, corte celestial, bienes materiales del *moriens*...), subraya la ambigüedad fenomenológica de la conciencia de quien se enfrenta a la muerte y, en cierto modo, también la inventa o la constituye proponiendo un programa de imágenes que el ejercitante debe analizar, meditar y recordar.

### **Diálogica y retórica**

La atribución de malos pensamientos a la influencia del diablo y de buenos pensamientos a la inspiración del ángel era muy común en la literatura ascética (de ahí procede la popular imagen del ángel susurrando cosas buenas en un oído mientras el diablo susurra cosas malas en el otro). Pero no es exactamente que el ángel y el diablo se peleen directamente por el alma del moribundo, dado que éste acaba siendo el protagonista y responsable de la lucha. De hecho, y a pesar de que muchos grabados así lo podrían dar a entender, no hay propiamente un diálogo entre el diablo y el ángel, sino que en los tratados predomina el estilo indirecto: se dice cómo va a tentar el demonio y cómo hacer frente a la tentación con ayuda de la inspiración proporcionada por el ángel.

En todo caso, estamos ante una suerte de desdoblamiento del yo que reaparece con otros aspectos en otras tradiciones y momentos históricos. Hay, en realidad, toda una tradición dialéctica en la que esta opción retórica cobra sentido. Desde luego, habría que mencionar la retórica escolástica de los *pro* y los *contra* como antecedente inmediato (Ruiz, 2011: 321), pero las raíces llegan mucho más lejos, hasta la consolidación del diálogo como forma primaria de la argumentación -y la escritura- filosófica y de la dialéctica como forma de razonamiento sobre lo probable. Esto alcanza su formulación más clara en la ascética estoica. En ella, uno de los ejercicios espirituales para el control de las pasiones consistía en oponer a cada pasión otra de signo opuesto. Por ejemplo, a la tentación de fornicar se podía oponer el deseo de alcanzar una buena reputación y los ejercicios correspondientes. Este tipo de técnicas alcanzaron su expresión más depurada en las *Disputaciones tusculanas* de Cicerón y fueron incorporadas por las primeras formas de ascetismo cristiano, adaptándolos a las formulaciones morales propias del cristianismo. Es el caso, por ejemplo, de las prácticas contra las tentaciones que aparecen en el *Antirrético* o *Libro de las Réplicas* de Evagrio Póntico (siglo IV), que opone a cada pensamiento impuro o tentación una frase inspiradora extraída de La Biblia. Llega a catalogar 487 tentaciones derivadas de los ocho tipos de pensamientos inadecuados, entre los cuales se encuentran, no casualmente, la avaricia y la vanagloria (ver Blanco y Cohen, 2015: 31-32). He aquí un ejemplo cuya organización retórica nos resultará familiar: “Para aquellos demonios que se transforman en imágenes obscenas y que aparecen poco a poco en el aire sutil es necesario responder como lo hizo el divino Antonio, diciendo: 'El Señor está conmigo, me socorre; miraré por encima a los que me odian'” (citado en PÉREZ, 2009: 29; está aludiendo al salmo 117:7 del Antiguo Testamento).

Como decimos, la escisión dialéctica de la conciencia, ligada a las dimensiones positivas y negativas de la subjetividad (las representadas por el ángel y el diablo respectivamente), reaparece en otros momentos históricos bajo diversas formas, hasta el punto de que constituye todo un tópico cultural que reencontramos -tecnificado en torno al discurso científico- en la psicología moderna. Es bastante conocido el siguiente consejo de los ejercicios espirituales sistematizados por Ignacio de Loyola a mediados del siglo XVI:

*En tiempo de desolación nunca hacer mudanza, mas estar firme y constante en los propósitos y determinación en que estaba el día antecedente a la tal desolación, o en la determinación en que estaba en la antecedente consolación. Porque así como en la*

*consolación nos guía y aconseja más bien el buen espíritu, así en la desolación el malo, con cuyos consejos no podemos tomar camino para acertar* (LOYOLA, 1548: 74).

He ahí la idea de los dos sujetos, bueno y malo, ángel y diablo, que entronca con el *ars moriendi* y, por supuesto, con ideas más “primitivas” en torno a la posesión por parte de espíritus. La encontramos en una tradición, la ignaciana, que se convirtió en oficial dentro de la espiritualidad católica y que influyó en teorizaciones de la subjetividad moderna tan importantes como la de Descartes (MARTÍNEZ, 2015). Diríamos que, merced a la práctica de los ejercicios espirituales, el sujeto va disponiendo de un yo más poderoso al ir construyendo -objetivando- un multitud de posiciones con las que discute, pero predominando siempre el yo bueno, gobernado por la voluntad, frente al yo o yoes malos, ligados a lo instintivo, corporal y pecaminoso. Hoy, en psicoterapia, hallamos restos de esa idea del sujeto escindido en técnicas como la del diálogo cognitivo, las autoinstrucciones o el autodistanciamiento, que exigen hacer como si existieran dos yoes, uno positivo, que debe ser quien lleve las riendas y suministre pensamientos racionales, emociones positivas y pautas de conducta terapéuticas, y otro negativo, vinculado a las emociones incontrolables, los pensamientos irracionales y las conductas perniciosas.

Esta tradición dialéctica se extiende en los alrededores del siglo XV -cuando el *ars moriendi* se hace popular- a las psicomaquias, disputas dialécticas de carácter alegórico entre personificaciones de vicios y virtudes (variantes de la *Psychomachia* de Aurelio Prudencio, del siglo V). La organización retórica de la psicomaquia alcanzará con el tiempo a los autos sacramentales. También los *morality plays* (representaciones teatrales procedentes de la Baja Edad Media y populares en los siglos XV y XVI) eran dramatizaciones cortas que se articulaban internamente como diálogos alegóricos y personificados entre vicios y virtudes. La más famosa, *Everyman*, de finales del siglo XV e influida por el *ars moriendi*, muestra el proceso que, en su encuentro con la muerte, lleva a un hombre desde la desesperación inicial a la resignación cristiana que anuncia la salvación eterna, viéndose obligado a superar nuestras ya familiares cinco tentaciones (GILLMAN, 1989; PHILLIOS y THORNTON, 2009: 98).

Desde este punto de vista, pues, el *ars moriendi* constituye un dispositivo retórico, o psicagógico, que pretende consolar y salvar al *moriens* de la condenación eterna a través de una representación dramática basada en la pugna entre los

argumentos engañosos del diablo y las inspiraciones fiables y diáfanas del ángel. La estrategia retórica de este procedimiento pasa por convencer al ejercitante o lector de que al diablo sólo le interesa convencer, pero no necesariamente decir la verdad, es decir, que sus argumentos son meramente retóricos, en el sentido peyorativo de la palabra. Deirdre McCloskey (1986; ver también PANETTA y HASIAN, 1994) llama a esto “retórica antirretórica”, y Paolo Valesio (1980) “*retorica dell'antiretorica*”. Se trata de una retórica que no sabe, o no quiere saber, que lo es, y que basa su capacidad de persuasión en la paradójica posibilidad de convencer a la audiencia de que los argumentos del adversario son meramente retóricos. Es un modo de argumentación fundamental en la estrategia defensiva del *ethos* científico, de la verdad y del sentido común, y también, -en esa medida- muy utilizada en el debate político (BLANCO, 2002: 43).

Dado, entonces, que su herramienta básica consiste en hacer que el ejercitante tome conciencia del carácter puramente retórico de las intervenciones del demonio, el ángel personifica de manera alegórica una idea de verdad de carácter normativo, público y que se atribuye a sí misma el poder de detectar y señalar lo que no es verdad. Por oposición, el demonio personifica la persuasión espuria, la mentira calculada y estratégica..., es decir, la retórica. Así pues, la retórica es mala, pero también cabría afirmar que el mal es la retórica. De hecho, el poder persuasivo de los argumentos del demonio se basa en el hecho de que lo que dice no parece del todo reprochable. La siguiente advertencia aparece ya en el proemio del incunable de El Escorial:

*Mas muy pocas vezes alguno se dispone bien quando la muerte le toma subitamente, por que cada vno piensa de viuir muy largamente non creyendo que tan ayra aya de morir. Lo qual es cierto que se faze por instruccion del diablo. Por quanto muchos [fol. 2r] por tal falsa esperança engañados mueren mal dispuestos, por lo qual en alguna manera non se deue dar mucha esperança al enfermo que conseguira la salud corporal, ca segund dize vn famoso doctor chancellor de Paris, muchas vezes por esta tal falsa consolacion y simulada confiança de salud corporal, jncurre el ombre en cierta condempnacion, creyendo que non ha de morir de aquella enfermedad. Por ende ante de todas cosas sea induzido y amonestado el enfermo a aquellas cosas con que aya y alcançe la salud dela ánima y son necessarias para saluacion (Anónimo, c. 1480; fols. 1v-2r).*

El demonio no sólo es responsable de las tentaciones que el ejercitante tendrá que aprender a desmontar, sino también del embaucamiento que hace que vivamos ajenos al hecho de que la muerte puede sorprendernos en cualquier momento. El texto apunta además (a partir de un argumento de autoridad, seguramente de Juan Gerson) la

posibilidad de que esta falsa confianza constituya de suyo una forma de pecado, lo que hace más urgente la mediación del *ars moriendi*.

En todo caso, la clave del enfrentamiento retórico entre el demonio y el ángel radica no tanto en el contenido positivo de las inspiraciones del ángel cuanto en la posibilidad de que éste consiga desenmascarar las sofisticadas mentiras del demonio. De este modo, indirectamente, su propia posición aparece ante el *moriens* como verdadera, y sus consejos (tomar como ejemplo la pasión del Señor, resistir el dolor...) parecen entonces más fiables y eficaces. Pero la sutileza de los argumentos del maligno es tal que difícilmente pueden parecer malintencionados. La verdad y la mentira pugnan a ambos lados de la superficie del espejo. No es casual que el anticristo tenga, según la tradición apocalíptica, tan decisiva en la predicación de la época, el mismo aspecto que el cristo. Por eso distinguir la verdad de la mentira exige disciplina, destreza y precisión en el escrutinio. He aquí un ejemplo de la habilidad retórica del demonio:

*Dime, cristiano y buen hombre (que lástima y grande piedad me mueve verte en tanta agonía, rodeado de tantas diversidades de penas), ¿por qué sufres y quieres padecer tú esta grande agonía y dolores inportables, pues de todas las penas y trabajos que padeces ahora no tendrás ningún provecho ni galardón? Pues, ¿por qué te da Dios (a qué propósito) tantas penas y dolores? Que no mereces tú, por cierto, la mitad de ellas conforme a justicia, pues tú tampoco no has hecho tales pecados que sean dignos de quererte dar a ti ahora tan grandes tormentos y trabajos, con tanta crueldad. Y, después de esto, ¿no ves cuántos te están mirando y no hay ninguno que se compadezca de ti en ayudarte? Todos te dejan y desean que te mueras, y no te quieren dar lo que has menester; que por esto más presto te mueres y más males padeces. Antes te dejan penar y no se les da mucho, lo cual es contra toda razón y caridad, y sin ninguna piedad. Y puesto caso que tus parientes y amigos de palabras solas muestran que te tienen compasión y lástima de ti, en verdad te juro, y a fe de quien soy que no acostumbro a decir mentiras, que ellos mismos desean ya verte muerto, por lo que les has de dejar y han de heredar. Y es cosa muy cierta (mira qué te digo) que, en ser tu alma fuera del cuerpo, no querrán sola una hora tenerte en casa de buena voluntad, y aun te digo por cierto que los mismos que están sirviendo desean que te mueras presto (MONTAÑÉS, 1565: 12-13).*

La sofisticación de la maniobra del maligno resulta aún más patente si comparamos este texto con el correspondiente del incunable que citamos antes al analizar el procedimiento del *ars moriendi*. El paréntesis de la primera línea es como una mirilla por la que el demonio, muy taimado, permite que el *moriens* compruebe sus buenas intenciones, que certifica más adelante jurando en vano y anticipándose a las acusaciones de falsedad del ángel. Como señala Sanmartín (2007: 50), el diablo usa argumentos religiosos para convencer al *moriens* e incluso le dice que ha oído predicar tal o cual cosa -por ejemplo, que basta un pecado mortal para condenarse-, y cita el

Evangelio y a santos para que caiga en la desesperanza. El diablo intenta convencer al moribundo de que la palabra de Dios puede ir ligada a la manipulación y los escritos sagrados son ambiguos y susceptibles de distintas interpretaciones. Estamos, pues, ante un caso fascinante de retórica contra la retórica antirretórica, si se nos permite la licencia. Resistir a la fuerza psicológica de esta estrategia exige desarrollar, a través del ejercicio, duras y complejas estrategias de defensa. Los argumentos del demonio son tan verosímiles que sólo en el límite, y gracias a la fuerza antagonista de la inspiración divina, puede ser revelada su falsedad.

Nótese que el uso del diablo como figura alegórica permite objetivar y hacer visible lo prohibido, lo que el *moriens* jamás se atrevería a admitir como pensamientos propios. El *moriens* no puede aceptar la idea de que sus familiares estén deseando que se muera. Pero sobre todo no puede aceptar la posibilidad de llegar a pensar mal de ellos. No puede aceptar lo que eso le dice sobre su propia inconsistencia o ambigüedad moral. Lo que es inaceptable como discurso del *moriens*, por tanto, es aceptable como discurso del demonio. De un modo similar a lo que ocurre en otras estrategias terapéuticas basadas en la posesión (DESPRET, 2015a: cap. I), el diablo es el pretexto para que todo aquello que amenaza la integridad moral del moribundo se desplace fuera, se identifique, se objetive, se conjure. A la duda, a la heterodoxia, a lo prohibido, se le proporciona un marco de aceptación poniéndolo en boca o en manos del demonio, según indica Rebeca Sanmartín (2006: 30-32). La herejía y la duda sólo son legítimas -o incluso legibles- si pueden ser atribuidas a un agente exterior del mal susceptible de ser atacado sin que el yo sufra daños. Esta idea también podría ser utilizada, desde luego, para entender algunas operaciones de la psicología clínica contemporánea.

Así pues, el uso de la alegoría permite materializar lo que resulta inaceptable y, en general, lo que no resulta fácilmente accesible. Pero además dispone un ritual de la conciencia en el que todo resulta más previsible y menos angustioso, especialmente si este ritual ha sido ejercitado con la antelación suficiente. Apoyándose en la monografía sobre la alegoría de Angus Fletcher (1964), Sanmartín describe así los efectos de la alegorización:

*Según Fletcher, toda alegoría se constituye en una lucha contra las dudas a través de una manera formalizada, de lo que se llamarían respuestas readymade. El alegorista crea un ritual por medio de cuya repetición disipa la amenaza de sentimientos ambivalentes, desplazándolos en un orden nuevo. Lo ritual en la alegoría se hace entonces un elemento esencial para calmar, distanciándola, la angustia, a través de ese uso llevado al extremo de la simetría y el equilibrio. Con la dialéctica y el debate,*

*el alegorista regula el ritmo de la existencia, evitando que se focalice algo distinto a esa polarización que es parte de la estructura alegórica, que suele oponer los poderes del Bien a los del Mal. El ordenado ritual dará un cierto grado de certidumbre a un mundo lleno de cambios (SANMARTÍN, 2007: 56).*

### **Dramaturgia del buen morir**

Recordemos que el procedimiento del *ars moriendi* se ejercita para ser puesto en funcionamiento con garantías después del viático. El moribundo sabe fehacientemente que va a morir y es conminado por el médico a pedir auxilio espiritual, dando inicio a la que se denominaba “primera liturgia” (la segunda liturgia se refería lo que se debía hacer tras la muerte), que en el siglo XV pasaba por la redacción del testamento, la confesión y la extremaunción. El *ars moriendi* viene a llenar y poner orden en ese tiempo de duración indeterminada que media entre la finalización de la primera liturgia y la expiración. Es un tiempo que podríamos llamar “tercera vida” si llamásemos “segunda vida” a la que comienza una vez que el médico informa sobre la inminencia de la muerte. La tercera vida es un tiempo que no puede descuidarse. No se puede bajar la guardia y abandonarse pensando que todo está ya consumado, porque entonces, más que nunca, las dudas y el caos volverán a hacer presa en el alma del moribundo. Por eso el drama interior cobra sentido y es organizado desde una segunda dramaturgia, esta vez exterior; una liturgia, un ritual escenográfico, que no deja nada al azar. El epicentro de este otro drama paralelo es la habitación del *moriens*, cuyo ambiente describe así Philippe Ariès:

*La habitación debía tomar, sin embargo, un sentido nuevo en la iconografía macabra. Ya no era el lugar de un acontecimiento casi trivial, sólo más solemne que los otros: se convertía en el teatro de un drama en el que el destino del moribundo se jugaba por última vez, en donde toda su vida, sus pasiones y sus vinculaciones eran puestas en cuestión. El enfermo va a morir. Al menos lo sabemos por el texto donde se dice que está crucificado por el sufrimiento. No aparece apenas en las imágenes en que su cuerpo no está muy enflaquecido, en que todavía conserva la fuerza. Según la costumbre, la habitación está llena de gente porque siempre se muere en público. Pero los asistentes no ven nada de lo que pasa, y por su parte el moribundo no los ve. No es que haya perdido el conocimiento: su mirada se centra con una atención feroz en el espectáculo extraordinario que es el único en vislumbrar; seres sobrenaturales han invadido su habitación y se apretujan a su cabecera. A un lado la Trinidad, la Virgen, toda la corte celestial, el ángel guardián; al otro Satán y el ejército monstruoso de los demonios. La gran asamblea del fin de los tiempos tiene lugar en la habitación del enfermo. La corte celestial está ahí, desde luego, pero ya no tiene todas las apariencias de una corte de justicia. San Miguel ya no pesa en su balanza el bien y el mal. Ha sido reemplazado por el ángel guardián, más enfermero espiritual y director de conciencia que abogado o auxiliar de justicia (ARIÉS, 1977: 96-97).*

La eficacia de la técnica depende de la articulación del drama exterior y el interior. Todo un conjunto de objetos y personajes actúan como mediadores en la construcción de la experiencia de la muerte. Rebeca Sanmartín (2007) ha analizado el *ars moriendi* desde un punto de vista dramático -atendiendo a la performatividad, los gestos, el lenguaje corporal, la mirada, etc.- y ha remarcado que la teatralización del acto de morir implica una ceremonia ritualizada donde el moribundo es al tiempo espectador, actor y personaje, junto con otros actores y figuras de atrezo: ángeles y demonios, crucifijos, acompañantes, gestos apenados pero consoladores, los grabados, el libro de la vida... (véase el siguiente epígrafe). De esta manera, morir constituye el acto final del *theatrum mundi*. En consonancia con ello, es preciso que palabra y lenguaje corporal correlacionen, adecuando el tono de las oraciones al combate contra las fuerzas del mal (los demonios se arredran merced al poder performativo de la palabra) y fijándose en todos los detalles de la última confesión del moribundo, incluyendo las posiciones de su cuerpo y las palabras y gestos de arrepentimiento. Téngase en cuenta que en algunos casos el moribundo no podía hablar y entonces cobraba una especial relevancia el lenguaje corporal, respecto al cual hay toda una codificación (por ejemplo, si se golpea el pecho con las manos significa que está contrito). Otras ritualizaciones exigen que las preguntas dirigidas al moribundo y sus respuestas sigan un orden determinado y que los presentes se coloquen en determinados lugares de la habitación y se vistan de una forma determinada. Por lo demás, todo responde a un universo de símbolos relacionados entre sí. Por ejemplo, como hemos señalado ya, el ángel simboliza la autoridad y la certeza, mientras que el demonio simboliza las dudas; unas dudas que no se pueden expresar en una situación ordinaria, pero sí en una situación ritualizada como la del lecho de muerte, donde aparecen como fruto de los pinchazos del tridente del diablo.<sup>8</sup>

Así pues, la dramaturgia del *ars moriendi* se desarrolla en dos escenarios paralelos. Por un lado, la conciencia del ejercitante se convierte en el escenario tentativo, virtual, de un drama conducido por el procedimiento técnico del *ars*, cuyo éxito final depende radicalmente de la entereza, el autodomínio, el control y la disciplina del protagonista. La voz interior del *moriens* se desdobra para sacar fuera, objetivar, enajenar, todo aquello que el yo no puede aceptar. El demonio personifica alegóricamente las dudas, las conclusiones moralmente inaceptables a las que conduce la angustia derivada de la inminencia de la muerte. Ahora bien, a su vez la conciencia de

la inmoralidad de estas conclusiones (“Dios no existe”, “mis hijos están deseando que me muera”...) produce lo que podríamos llamar una angustia secundaria, derivada de la posibilidad de que estos pensamientos conduzcan en sí mismos a la condenación eterna. Y el *ars moriendi* propone trabajar directamente sobre esta angustia secundaria. Sin embargo, la forma de subjetividad sobre la que opera el *ars moriendi* no supone la idea de un sujeto inherentemente perverso, ocupado en la dura tarea de conjurar la culpa que él mismo produce. El sujeto es moralmente débil, frágil, pero no perverso. La lógica del proceso no es la de la *parresía* (el decirlo todo), la autenticidad, el reconocimiento de la culpa o la elaboración de un nuevo relato en el que ésta resulte comprensible, sino más bien la de la desactivación de la culpa. Es, por cierto, una lógica muy semejante a la que opera en las técnicas de modificación de conducta contemporáneas.

Una cuestión que a veces se plantea tiene que ver con el modo de existencia a través del cual el moribundo se relaciona con la representación dramaturgica, tanto con la que le propone el *ars moriendi*, que se despliega en la intimidad superpoblada de su yo, como con la que tiene lugar a su alrededor. Formulada de un modo un tanto burdo, la cuestión es si el *moriens* tiene conciencia del carácter alegórico de los seres y acontecimientos que le rodean; si cree, por ejemplo, que la voz que transporta las dudas a su interior es realmente la voz del demonio o bien comprende que se trata de una técnica, un truco escenográfico, para facilitar su tarea de salvarse o hacer más llevadera la agonía. Formular esta cuestión de un modo más fino exigiría recordar que a la altura del siglo XV no se había terminado de construir la cuarta pared: el actor y el espectador aún no estaban totalmente separados, no se situaban en planos existenciales distintos. En los misterios, los *morality plays* o los autos sacramentales, el espectador se implica performativamente en la representación, se manifiesta, grita, llora, insulta, anima, se posiciona moralmente e incluso puede intervenir para confirmar o alterar el curso de los acontecimientos. La voluntad de representación medieval se corresponde con lo que podríamos denominar, siguiendo a Luigi Allegri (2009; citado por LORENZO, 1994: 92), una “teatralidad difusa”, esto es, un régimen de representación en el que el espectador y el actor no han consumado plenamente su independencia, un régimen en el que la alteridad no tiene sentido.<sup>9</sup> Pensemos además que no existían espacios institucionalizados para las representaciones y que era normalmente la presencia del actor la que convertía un espacio ordinario (el altar, el claustro, el pórtico, la plaza, el salón cortesano) en un espacio simbólico, un escenario. La habitación del *moriens* se

convierte así en espacio simbólico justo en el momento en el que los familiares, el oficiante o el propio *moriens* empiezan a implicarse en el ritual y devienen actores. El propio *moriens* se convierte entonces en el protagonista de una función de cuya trama no puede desligarse y en la cual, por tanto, se queda existencialmente implicado (véase la nota 10). De ahí que carezca de sentido plantearse dónde acaba el actor y comienza el personaje. Un personaje que, para colmo, debe desarrollar el papel de espectador de una lucha retórica precisamente en el espacio privado de su conciencia, al que asisten como espectadores mudos Dios y la corte celestial. Este espectador, cuya adhesión se juegan el demonio y el ángel, se convierte al mismo tiempo en actor del drama interior a medida que incorpora en su propia voz el discurso del bien, inspirado por el ángel. Por otro lado, cabe pensar que tampoco en este escenario interior hay alteridad y que, apoyado en la viveza dramática de las imágenes, el *moriens* puede jugar su papel sin salirse del espacio simbólico. El resultado del drama interior se irá trasladando al exterior, al escenario simbólico de la habitación, a través de mesurados gestos o expresiones verbales de sufrimiento, arrepentimiento o aceptación, que irán configurando la estructura del personaje en cuyo despliegue participan asimismo, y también como actores y espectadores, el oficiante y los allegados.

### ***Ars Moriendi*, individuo moderno y experticia**

Durante la Alta Edad Media la doctrina de la Iglesia concebía la muerte como un mero estado provisional de espera hasta la segunda venida de Cristo, con el Apocalipsis y la celebración del Juicio Final, donde se decidiría quiénes serían los salvados (que irían al Cielo en cuerpo y alma a disfrutar de la gloria eterna) y quiénes los condenados (que irían al Infierno, también en cuerpo y alma, a sufrir eternamente en una suerte de muerte definitiva). Hasta el siglo XIII se pensaba, pues, en dos muertes: una física, que era universal y constituía un castigo por el pecado original, y otra eterna, tras el juicio final y la resurrección de los muertos. Por lo demás, aparte de que los santos, el clero y los bautizados tenían preferencia para salvarse, no existía un especial sentimiento de angustia personal ante la muerte, que se experimentaba más bien como un fenómeno colectivo, común, que en sí mismo no implicaba nada malo ni bueno para el alma del fallecido. El Cristo apocalíptico triunfante cancelaba la historia humana y en ésta se diluían las biografías individuales. En torno al siglo XIII, sin embargo, el juicio final

adquiere una relevancia mayor y con ello aumenta el temor a la condenación eterna. Hay entonces tres muertes, y por ende tres vidas: 1) la física, del cuerpo, correspondiente a la vida terrenal; 2) la del alma, tras el juicio individual en el lecho de muerte, correspondiente a la gloria en caso de que se haya logrado la salvación; 3) y la del cuerpo y el alma, tras el juicio final, y correspondiente a la vida eterna si es que ésta se ha logrado. Además, nadie tiene garantizada la salvación y el juicio de las almas se sofisticó: Cristo es un juez que valora y sopesa las buenas acciones y los pecados cometidos a lo largo de la vida. El resultado de ese pesaje -donde, no obstante, puede haber intercesiones- determina la salvación o la condena. Esto hace que se incremente el sentido de la biografía individual como recorrido del que acabar rindiendo cuentas. Rebeca Sanmartín propone que el *ars moriendi* se convierte así en el pretexto para que el moribundo se preste a componer su *autotanatografía*, o sea, una suerte de autobiografía de su muerte: “ánima al *moriens* a realizar un ritual que englobará no sólo los últimos momentos de su vida, sino los anteriores. Se trata de encapsular el pasado, releerlo, reformarlo, reescribirlo, desde una autotanatografía salvadora” (SANMARTÍN, 2006: 105).

Uno de los elementos que aluden a esa disposición del *moriens* a revisar su vida, bajo la atenta mirada de los demás actores, es la presencia simbólica del *liber vitae*, el libro de la vida, que aparece dos veces en los grabados de la edición corta del *ars moriendi*, una de ellas en manos del demonio, que muestra los pecados, y otra en manos del ángel, que muestra las virtudes. De hecho, en el siglo XIII se empieza a considerar la idea de que en el libro de la vida no están escritos tanto los nombres de quienes se salvan cuanto las vidas de los individuos. Estar vivo ya no es sólo poseer un alma, sino también actuar de una determinada manera y tener unos u otros pensamientos (ARIÈS, 1977).

El cambio decisivo que reflejan y a la vez producen las *artes moriendi* llega en el siglo XV, cuando el drama del juicio final se anticipa trasladándose al lecho de cada moribundo. Como ya hemos señalado, la habitación se convierte en una especie de escenario teatral<sup>10</sup> o sala judicial donde el diablo y el ángel guardián se disputan el alma consultando el libro de la vida -libro de contabilidad y pasaporte a partes iguales- y comprobando si el interesado se comporta adecuadamente en su trance final. Si la agonía es la correcta, se cuadran las cuentas de la vida tras hacer caja y el *moriens* fallece en paz con Dios. Ahora bien, a lo largo del tiempo, y aunque no se refleje en

todas las ediciones de *artes moriendi*, se da un desplazamiento en virtud del cual Cristo (o Dios) deja de ser un juez riguroso y se va convirtiendo en un mero árbitro, de modo que se concede una mayor libertad al moribundo para decidir sobre su destino eterno, lo que obviamente también implica responsabilizarle de éste. Asimismo, el ángel de la guarda va siendo menos un abogado que un director espiritual, que es casi como decir un psicólogo, si se nos permite la licencia. Por tanto, la dimensión judicial del drama cede en favor de su dimensión espiritual, que es casi como decir de su dimensión psicológica, por reincidir en la licencia. Como subraya Philippe Ariès (1977), el individuo se convierte en su propio juez, y el ángel y el demonio se limitan a ser testigos de la última y decisiva prueba que debe superar y que constituye el cierre de su biografía. La muerte clausura y totaliza la vida, cancelando virtualmente todas las contradicciones biográficas. Paradójicamente, es la muerte la que permite entender la vida personal como una unidad.

Esa idea se hace aún más patente si recordamos que el *ars moriendi* era, según dijimos antes, el último paso de la “primera liturgia” y que el moribundo había declarado sus últimas voluntades a través del testamento y había procedido a su confesión general. De hecho, en muchos casos el *ars moriendi* venía seguido de un “breve confesionario”. Es el caso del incunable de El Escorial que venimos utilizando en este trabajo como tipo ideal. Si el libro de la vida es el primer indicador simbólico - presente en la versión corta del *ars moriendi*- de la disposición autotanatográfica que acabamos de explicar, el testamento y la confesión general son otros dos elementos fundamentales de ese ejercicio de autoescritura *in extremis* en el que se expresa agónicamente la idea de una vida propia y singular (ver SANMARTÍN, 2006). El testamento individualiza porque es, como mínimo, un ejercicio de voluntad - condicionado, por supuesto-. Señala en cada caso, y para cada cosa, una forma peculiar de voluntad, sobre todo porque las decisiones que se toman en el testamento sólo van a ser juzgadas por Dios. Además, el criterio por el cual se deciden las últimas voluntades puede ser también una expresión de las conclusiones a las que el *moriens* llega cuando revisa el *liber vitae*. Ariès también habla de la influencia de la práctica del testamento en la individualización de la muerte y, de rebote, de la vida: “el testador expresa, desde mediados de la Edad Media, un sentimiento cercano al de las *artes moriendi*: la conciencia de sí, la responsabilidad de su destino, el derecho y el deber de disponer de sí, de su alma, de su cuerpo, de sus bienes, la importancia dada a las voluntades

últimas” (ARIÈS, 1977: 226). Hacer testamentos apuntala la secularización de la vida - que el renacentismo empuja- y contribuye a que el destino del alma de cada cual se vea como algo que depende de las obras realizadas durante la misma: “El futuro de su alma depende de sus obras actuales, de su conocimiento y su dominio de sí, de su previsión, de las disposiciones que él sabrá tomar *hic et nunc*. El alma se ha convertido en el aguijón de sí misma” (ARIÈS, 1977: 318). No hace falta subrayar la importancia *psicológica* de esta idea del alma como aguijón de sí misma. En cierto modo, la psicologización de la cultura moderna ha significado justamente eso: un inmenso proceso de auto-objetivación que comporta hacerse cargo responsablemente de la propia vida. La confesión, último elemento de la autotanatografía, es un factor decisivo en este proceso de auto-objetivación, como hemos sugerido en otro trabajo (LOREDO y BLANCO, 2011). La confesión institucionaliza la culpa, la dispone en el fondo de la conciencia humana y conmina al sujeto a un ejercicio permanente de autoescrutinio y auto-objetivación como única forma de conjurarla. Por su parte, la confesión general final, la única que no conlleva penitencia, obliga a construir una suerte de autobiografía moral que tiene como fin garantizar la salvación.

A propósito de la cuestión de la individualidad moderna podemos recurrir a los dos periodos históricos en los que a veces se divide la evolución del *ars moriendi*: el previo y el posterior al Concilio de Trento, que como se sabe tuvo lugar entre 1545 y 1563. En esa época el humanismo renacentista había echado su cuarto de espadas en la cuestión del arte de morir -el propio Erasmo de Rotterdam escribió un *ars moriendi* en 1534- denunciando, de acuerdo también con el espíritu crítico del protestantismo, la excesiva clericalización de la muerte y negando que fuera imprescindible la presencia del sacerdote en la habitación. El humanismo critica el tono macabro con que se pinta la muerte y resalta la importancia de una buena vida, de manera que no todo se decida en el lecho de muerte. La salvación, según este punto de vista, se va fraguando a lo largo de la biografía individual, y la muerte no debe ser sino el broche final de una vida buena: no hay un examen final; uno debe estar siempre preparado para morir. La *hora mortis*, pues, se devalúa y la agonía se desdramatiza. El arte de vivir va desplazando al arte de morir. La muerte ya no es tanto una agonía (lucha) que hay que sufrir cuanto un tránsito que debe ser lo más dulce posible y para el cual, eso sí, hay que estar preparado en todo momento (recordemos de nuevo el *memento mori*, convertido ahora en un tópico barroco).

Así pues, antes del Concilio de Trento las *artes moriendi* habían acusado la influencia del humanismo y habían suavizado sus dimensiones macabras iniciales. Ahora bien, después del concilio se produce una reacción contrarreformista que retoma esos aspectos macabros y produce *artes* muy sistematizadas, en las que se recalca la necesidad de la presencia del sacerdote.<sup>11</sup> Así son las *artes moriendi* barrocas por antonomasia. El concilio da carta de naturaleza al modelo ortodoxo del *ars moriendi* e inaugura su edad dorada (en los siglos XVI y XVII se publican no menos de cien *artes* nuevas, escritas muchas de ellas por jesuitas). Pero al mismo tiempo también da pie a su diversificación, en virtud de la cual se publican *artes* más influenciadas por el humanismo, menos macabras, junto con otras más rigurosas u ortodoxas. Por eso desde el siglo XVI muchas *artes* se van transformando en libros de piedad o devocionarios para el día a día. Ya no son (sólo) artes de morir, sino artes de vivir y morir. La importancia de la muerte no desaparece, pero tiende a quedar subsumida en la vida. Y, sobre todo en los países protestantes, la ceremonia del lecho de muerte va convirtiéndose en un mero rito, más relacionado con la civilidad que con la religión. En contra de lo que dan a entender las *artes moriendi* ortodoxas, se considera que una mala muerte difícilmente puede malograr una buena vida. Lo cual, obviamente, tiene su reverso tenebroso: ¿acaso podía un arrepentimiento final compensar una vida mala, como daban a entender las *artes* ortodoxas, que compensaban así de un modo reconfortante el tenebrismo con el que pintaban la muerte?<sup>12</sup>

En todo caso, el peso de la salvación *in articulo mortis* recae cada vez más sobre el sujeto individual, cuya responsabilidad pasa a un primer plano. De hecho, en los siglos XIV y XV aún es el diablo quien lleva las cuentas del libro de la vida, lo que pone de manifiesto una concepción de la salvación como fruto de la misericordia divina (pues por defecto somos pecadores), pero después esa función se va diluyendo y es cada persona la responsable de su salvación. Por lo demás, a partir del siglo XIV juicio y resurrección se separan: la segunda se pospone hasta el final de los tiempos, mientras que el primero se adelanta hasta coincidir con el momento de la muerte física. Por lo tanto, cada cual debe preocuparse por su propia salvación, no dejándola para el final de los tiempos. No es casual que, dado que la muerte física equivale al cierre del balance de la vida, adquiera popularidad, como ya hemos comentado, la idea del Purgatorio, que viene a reemplazar el lapso temporal entre la muerte física y el juicio final. El Purgatorio funciona como un contrapeso consolatorio a la tajante sentencia dictada tras

la agonía, dado que en él, gracias a las oraciones y las misas de los vivos, aún cabe la intercesión a favor del difunto.<sup>13</sup>

Según subraya Ariès (1977), el *ars moriendi* representa un paso desde lo que él llama la muerte domada de la Alta Edad Media (algo salvaje e indefinido que había que controlar) hasta lo que llama la muerte propia, individual, que en un primer momento (a principios de la Baja Edad Media) estuvo reservada a las clases altas y especialmente a monjes y clérigos. El sentido de la identidad individual desplaza al sentido del destino colectivo y el momento de la muerte da coherencia a toda la biografía personal:

*La pasión de ser uno mismo y de ser más, manifestada durante la vida, alcanzó por contagio a la sobrevivida. El individuo de la segunda Edad Media no podía quedar satisfecho con la concepción tranquila pero inactiva de la requies. Dejó de ser homo totus prolongado y adormecido. Se convirtió en doble, de una parte cuerpo gozador o sufriente, de otra alma inmortal que la muerte libera. El cuerpo desapareció entonces a reserva de una resurrección admitida como un dogma impuesto pero extraño a la mentalidad común. En cambio, la idea de un alma inmortal, sede del individuo, ya cultivada desde hace mucho tiempo en el mundo de los clérigos, se extendió cada vez más, entre los siglos XI y XVII, [y] ganó finalmente casi todas las mentalidades (ARIÈS, 1977: 677).*

Por su parte, Fernando Martínez (2002) habla de la “clericalización de la muerte” refiriéndose al proceso en virtud del cual, desde el final de la Edad Media hasta la contrarreforma católica del siglo XVI, se fue insistiendo en la necesidad de que un clérigo estuviera presente en el lecho de muerte para dirigir la ceremonia del buen morir. Señala también que en las *artes moriendi* barrocas se mantiene muchas pervivencias bajomedievales, como la posibilidad de salvarse *in extremis*, las tentaciones y la escenografía general de la agonía en la habitación, pero se incrementa el peso del moribundo como protagonista de su propia muerte y, sin embargo, también se incrementa paradójicamente el peso de la figura del sacerdote como guía. Es el sacerdote quien lleva la batuta en la ceremonia. Se trata de la culminación de un proceso que, según subrayamos al principio, comenzó durante la Baja Edad Media: el proceso en virtud del cual se fue dando un control eclesiástico cada vez mayor de todo lo que giraba en torno a la muerte, como el lugar de enterramiento, las formas de expresión del duelo, el tipo de mortaja (se defendía que fuera un hábito religioso) o el uso de la misa como sufragio (es decir, para interceder por el alma del difunto). Tras el Concilio de Trento, y contra la reacción humanista, se blindó ese modelo bajomedieval y se otorga a los sacerdotes el monopolio de los últimos sacramentos, el más específico de los cuales en torno a la muerte era la extremaunción, si bien los moribundos también debían

confesarse y comulgar (son tres, pues, los sacramentos que el sacerdote, como experto, administra al enfermo). Es más, la figura del médico se desplaza ahora a un segundo plano. No sólo tiene prohibido acudir cuando el moribundo rehúsa confesarse, como ya dijimos, sino que se marcha en cuanto comprueba que ya no puede curar el enfermo y la muerte es irremediable. En el siglo XVI se dice a menudo explícitamente que las *artes moriendi* (denominadas ya en muchas ocasiones de otro modo: aparejos, memorias, preparaciones...) no van dirigidas a quien va a morir, sino más bien a los expertos en tutelar la buena muerte, es decir, a los sacerdotes, para que aprendan a ayudar a morir a otros. La expresión usual en el siglo XVII será “ayudar a bien morir”. Más aún, en 1584 se crea una congregación -convertida en orden religiosa siete años después- especializada en ayudar a morir bien: los Clérigos Reglares y Ministros de los Enfermos, conocida en España como Orden de los Agonizantes, Compañía del Padre Camilo o simplemente Padres Camilos, dado que el fundador fue el italiano Camilo de Lelis. Pues bien, en las *artes* escritas por miembros de esta orden incluso el moribundo pasaba a un segundo plano en favor del clérigo, que era quien mediaba entre los ángeles y los diablos combatiendo a éstos últimos.<sup>14</sup>

En definitiva, la tecnología del *ars moriendi* conduce a la idea del papel activo del moribundo, enfatizando la concepción según la cual, después de todo, de él depende la victoria del diablo o el ángel. Si se ejercita meditando y memorizando diligentemente la *explanatio* y las imágenes, podrá afrontar con serenidad y seguridad cualquier obstáculo que el diablo ponga en su camino. El diablo sólo puede vencer si se le deja. Si el moribundo baja sus defensas morales -psicológicas, se diría más tarde-, entonces las tentaciones le ganarán la partida. Si resiste, en cambio, será él quien gane la batalla y se salve. Por supuesto, para ganar puede contar con la ayuda del ángel guardián y con la guía del oficiante; es decir, el sujeto no está solo, aunque en última instancia sea el culpable de su condena o el responsable de su salvación, bien entendido que ésta sería imposible sin la misericordia divina. Recordemos a propósito de esto lo que comentamos en el párrafo anterior sobre la clericalización de la muerte. En virtud de ella se termina por dar carta de naturaleza a una especie de paradoja que, en otro sentido, aún sigue vigente en nuestros días: uno es responsable de sí mismo y, sin embargo, debe estar tutelado por una tercera persona, el oficiante (cura o persona con ascendiente moral sobre el *moriens*). Con el paso del tiempo el papel de oficiante le corresponderá al médico, al psicólogo, al *coach* o, por supuesto, al mismo cura, aunque

ahora ya seguramente experto (quizá con un máster) en cuidados paliativos o en psicotanatología.

### **Comentario final**

En el siglo XX, y hablando obviamente en términos muy generales, se va consolidando en el mundo occidental una tendencia que comienza ya en el siglo XIX, al menos entre las clases altas: la muerte no es ya preeminentemente la muerte propia, sino la muerte del otro (ARIÈS, 1977).<sup>15</sup> La muerte de uno mismo ya no ha de ser consciente, sino aséptica, rápida e inadvertida, sin agonía. Además, la muerte se recluye en cementerios a las afueras, tanatorios y hospitales. Es de mal gusto mezclarla con la vida cotidiana. Consecuencia de ello es que solamente se experimenta la muerte ajena, la de los seres queridos, y la sensibilidad gira en torno a la vida privada, y especialmente en torno a la familia nuclear, que viene a reemplazar la función que antes desempeñaba la comunidad o el propio individuo. Eso sí, el individualismo se ha exacerbado en un sentido: en el sentido de que se busca la mayor autonomía posible sobre la propia vida y sobre la finalización de ésta, que en todo caso debe producirse sin sufrimiento, estirando al máximo la “calidad de vida”; de ahí, por ejemplo, la importancia de los cuidados paliativos y los debates a propósito de la eutanasia. La incineración, en cierto modo, viene a constituir un epítome del modelo de buena muerte actual: las cenizas, sobre todo cuando se las lleva el viento, eliminan cualquier sentido de lo macabro. La muerte ya no es trágica ni edificante, sino -al menos cuando ocurre al final de una vida larga y plena- un proceso límite que se gestiona en el espacio intrapsíquico del duelo.

Algo parecido a un *ars moriendi* contemporáneo es el libro de Elisabeth Kübler-Ross titulado *Sobre la muerte y los moribundos* y publicado originalmente en 1969 (KÜBLER-ROSS, 1969). Este libro supuso un hito histórico en el movimiento de los cuidados paliativos (BARRERO y MARTÍNEZ, 2003). Otras obras recientes que recuerdan a las antiguas artes de buen morir son las de Marc Antonio Broggi (2011) o Iona Heath (2008). Las artes de morir contemporáneas conservan vestigios de las antiguas; en concreto, y sobre todo, dos muy generales pero esenciales: la necesidad de tomar conciencia de la propia muerte haciéndose cargo individualmente de la propia vida y la existencia de expertos que tutelan ese proceso y proporcionan técnicas para llevarlo a cabo. Las técnicas de introspección y auto-objetivación son ya formalmente psicológicas y los expertos incluyen a psicólogos, médicos, personal de enfermería y

trabajadores sanitarios en general, aunque por lo que aquí nos interesa debemos centrarnos en los psicólogos.

El *ars moriendi* actual está medicalizado aparte de tecnificado. Por la parte psicológica, los propios expertos *psi* reclaman a menudo una mayor tecnificación de la agonía. Así, Ramón Bayés (2001) hablaba hace poco más de una década sobre los instrumentos psicométricos para medir el sufrimiento y pedía un mayor refinamiento y una mayor presencia de los mismos en el sistema sanitario. Para la “consecución universal de una muerte en paz” que él considera deseable, este autor asume como natural la cientifización del sufrimiento y la muerte en términos como los siguientes (véase también, en la misma línea, el capítulo de BARRERO y MARTÍNEZ, 2003):

*Si deseamos mejorar nuestras estrategias para ayudar a las personas a morir en paz, tendremos que ser capaces de paliar o eliminar el sufrimiento. Y para ello será necesario definirlo de forma inambigua y de encontrar instrumentos, independientes y fiables, para evaluarlo (BAYÉS, 2001: 54-55).*

*[E]s esencial que dispongamos de instrumentos que nos permitan evaluar el confort o bienestar -y, en lo posible, la serenidad ante la muerte- de los enfermos en situación terminal y de sus allegados -en especial el de los denominados cuidadores primarios- (BAYÉS, 2001: 118).*

*[S]i queremos avanzar en la investigación del proceso de morir será necesario que dispongamos de instrumentos capaces de evaluar tanto el continuo 'malestar-bienestar' como otro continuo en el que en uno de sus polos estaría un 'sufrimiento' intenso y en el otro se encontraría un sentimiento que quizá podríamos denominar 'serenidad', 'paz', 'aceptación tranquila' o expectativa de una 'buena muerte', el cual incluiría al de bienestar pero con una dimensión añadida de sentimientos de vida colmada, de distanciamiento informado de la realidad, o de percepción de proximidad a la muerte aceptada en su integridad (BAYÉS, 2001: 129).*

He aquí, pues, una muestra representativa de la normalización contemporánea de la muerte en el mundo occidental. Por lo demás, las técnicas psicológicas específicas para los enfermos terminales incluyen actualmente procedimientos en los que podemos apreciar la tensión entre la autonomía que se pretende otorgar al sujeto y la tutela del experto. Esta tensión, que como vimos ya se daba en otros términos en el antiguo *ars moriendi* (se daba en términos de responsabilidad más que de autonomía), se produce ahora dentro de un marco en el que se busca, por parte del moribundo, la dignidad y la aceptación (especialmente si se trata de un cierre del “ciclo vital”<sup>16</sup>), y por parte de sus allegados, la superación, poniendo en un primer plano los aspectos emocionales y una

cierta *customización* de las técnicas, pues se supone que hay que respetar los ritmos y preferencias personales (BARRERO y MARTÍNEZ, 2003; BEYEBACH y HERRERO, 2010). Así ocurre, por ejemplo, en el uso del *counselling* con los enfermos terminales (BARRERO y MARTÍNEZ, 2003), que implica una especie de individualismo tutelado en virtud del cual se pretende potenciar hasta el límite la autonomía del enfermo, pero a través de protocolos de comunicación y preguntas estandarizadas destinadas a conseguir una muerte *normal* (normalizada, normativa), esto es, serena o inconsciente. Ni que decir tiene que, de acuerdo con la concepción dominante de lo psicológico, según la cual los procesos psíquicos son naturales y universales y los psicólogos se limitan a describirlos, tales preguntas pretenden hacer aflorar el verdadero estado de ánimo del moribundo, sus verdaderos sentimientos y emociones. Por descontado, el carácter consolatorio de la ayuda a morir, que en el *ars moriendi* antiguo aparecía contrapesado por aspectos terroríficos y macabros, aparece ahora en un indudable primer plano, aunque cabe preguntarse si las dimensiones aterradoras no pudieran estar inducidas por el hecho mismo de someter a los sujetos a un dispositivo cargado de solemnidad tecnoasistencial y articulado en torno a la experticia.

Sea como sea, hoy el problema de los muertos ya no es tanto el cuándo, puesto que se asume que ya no están, cuanto el dónde, es decir, en qué lugar colocarlos, pero no en sentido físico sino psicológico (DESPRET, 2012, 2015b). Se naturaliza el proceso del duelo -es decir, se supone que es natural que tras la muerte de un allegado aparezcan, por etapas, ciertos sentimientos que han de superarse para volver a vivir una vida feliz asimilando la pérdida, colocándola en su sitio-, que al parecer debe producirse, y producirse con arreglo a unas determinadas fases; pero ese proceso ya no descansa prioritariamente en complejas ritualizaciones públicas asociadas al acto de morir, sino en mecanismos intrapsíquicos privados que exigen una reconstrucción o reparación del yo que permita seguir adelante con una vida autónoma, productiva y autosatisfecha. Esa psicologización implica además que al morir uno no debe reconciliarse ya con Dios sino más bien consigo mismo o, a lo sumo, y por extensión, con los seres queridos más próximos.

## Referencias

- ADEVA, I. (2002). *Ars bene moriendi*. La muerte amiga. En: J. Pavón y J. Aurell (eds.), *Ante la muerte. Actitudes, espacios y formas en la España medieval* (pp. 295-360). Pamplona: EUNSA.

- ALEXANDRE-BIDON, D. (1993). Apprendre à vivre: L'enseignement de la mort aux enfants. En: D. Alexandre-Bidon y C. Treffort (dirs.), *A réveiller les morts. La mort au quotidien dans l'Occident medieval* (pp. 31-41). Lyon: Presses Universitaires de Lyon.
- ALLEGRI, L. (2009). *Teatro e spettacolo nel Medioevo*. Roma/Bari: Laterza.
- Anónimo (c. 1479). *Ars moriendi*. En: T. González Rolán, P. Saquero y J.J. Caerol, *El Ars moriendi en sus versiones latina, castellana y catalana. Introducción, edición crítica y estudio* (pp. 77-156). Madrid: Ediciones Clásicas, 2008.
- ARIÈS, Ph. (1977/1983). *El hombre ante la muerte*. Madrid: Taurus.
- BARRERO, M.P. y MARTÍNEZ, E. (2003). Guía de tratamientos psicológicos eficaces en enfermos terminales. En: M. Pérez, J.R. Fernández Hermina, C. Fernández Rodríguez e I. Amigo (coords.), *Guía de tratamientos psicológicos eficaces II. Psicología de la salud* (pp. 243-254). Madrid: Pirámide.
- BAYARD, F. (1999). *L'art du bien mourir au XV<sup>ème</sup> siècle. Étude sur les Arts du bien mourir au Bas Moyen Âge à la lumière d'un Ars moriendi allemand du XV<sup>ème</sup> siècle*. París: Presses Universitaires de Paris-Sorbonne.
- BAYÉS, R. (2001). *Psicología del sufrimiento y de la muerte*. Barcelona: Martínez Roca.
- BEYEBACH, M. y HERRERO, M. (2010). *200 tareas de terapia breve*. Barcelona: Herder.
- BLANCO, F. (2002). *El cultivo de la mente. Un ensayo histórico-crítico sobre la cultura psicológica*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- BLANCO, F. y COHEN, M.A. (2015). Esclavos de la libertad: La organización interna de los ejercicios espirituales en el estoicismo clásico. *Revista de Historia de la Psicología*, 36 (1), 13-52.
- BROGGI, M.A. (2011). *Por una muerte apropiada*. Barcelona: Anagrama, 2013.
- CARDENAL BELARMINO (1881). *Arte de bien morir*. Madrid: Imprenta de la Viuda e Hijo de Aguado.
- CLARAMUNT, S. (1988). La danza macabra como exponente de la iconografía de la muerte en la Baja Edad Media. En: M. Núñez y E. Portela (coords.), *La Idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media, II* (pp. 93-98). Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- CONDE, J. (2005). Los cuidados paliativos: Sus raíces, antecedentes e historia desde la perspectiva cristiana. *Dolentium Hominum*, 58 (1), 54-63.

- DESPRET, V. (2012). Penser par les effects. Des morts équivoques. *Études sur la Mort*, 142 (2), 31-49.
- DESPRET, V. (2015a). *Cuerpos, emociones, experimentación y psicología*. Madrid: UNED.
- DESPRET, V. (2015b). *Au bonheur des morts. Récits de ceux qui restent*. París: Les Empêcheurs de Penser en Rond / La Découverte.
- ELIAS, N. (1979). *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. 2ª ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1989. (1ª ed. orig. 1939.)
- ERASMO de ROTTERDAM (1535). Preparación y aparejo para bien morir. En: A. Rey, A. (ed.), *Artes de bien morir. Ars moriendi de la Edad Media y del Siglo de Oro* (págs. 23-67). Madrid: Lengua de Trapo, 2003.
- FLETCHER, A. (1964). *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- FOSSIER, R. (2007). *Gente de la Edad Media*. Madrid: Taurus, 2008.
- FOUCAULT, M. (1988). *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Barcelona: Paidós, 1990.
- FOUCAULT, M. (2001). *La hermenéutica del sujeto. Curso del Collège de France, 1982*. Madrid: Akal, 2005.
- FOUCAULT, M. (2012). *Du gouvernement des vivants. Cours au Collège de France, 1979-1980*. París: Seuil/Gallimard.
- GILMAN, D. (1989) *Everyman and Company: Essays on the Theme and Structure of the European Moral Play*. Nueva York: AMS Press.
- GONZÁLEZ, D.L. (2005). El ritual de la muerte barroca: La hagiografía como paradigma del buen morir cristiano. *SEMATA. Ciencias Sociais e Humanidades*, 17, 299-320.
- GONZÁLEZ, T., SAQUERO, P. y CAEROLS, J.J. (2008). Introducción. En: *Ars moriendi. El Ars moriendi en sus versiones latina, castellana y catalana. Introducción, edición crítica y estudio* (pp. 13-75). Madrid: Ediciones Clásicas.
- GONZÁLEZ, H. y BERZAL, L.M. (2015). El *transi tomb*. Iconografía del yacente en proceso de descomposición. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 7 (13), 67-104.
- HADOT, P. (1981). La física como ejercicio espiritual, o pesimismo y optimismo en la obra de Marco Aurelio. En: P. Hadot, *Ejercicios Espirituales y Filosofía Antigua* (pp. 113-130). Madrid: Siruela, 2006.

- HEART, I. (2008). *Ayudar a morir (con un prefacio y doce tesis de John Berger)*. Buenos Aires: Katz.
- HERRÁN, A. de la y CORTINA, M. (2006). *La muerte y su didáctica. Manual para educación infantil, primaria y secundaria*. Madrid: Universitas.
- HUIZINGA, J. (1927). *El otoño de la Edad Media. Estudios sobre la forma de vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos*. Madrid: Alianza, 1978.
- INFANTES, V. (2008). El auditorio fúnebre de la plegaria tanatográfica: Las oraciones para el artículo de la muerte (1575). *Via Spiritus*, 15, 7-20.
- KÜBLER-ROSS, E. (1969). *Sobre la muerte y los moribundos*. 4ª ed. Barcelona: Grijalbo, 1993.
- LAÍN-ENTRALGO, P. (1983). *La relación médico-enfermo*. Madrid: Alianza.
- LOREDO, J.C. (2012). El yo como obra de arte en el dandismo. Una primera aproximación. *Revista de Historia de la Psicología*, 33 (1), 29-50.
- LOREDO, J.C. y BLANCO, F. (2011). La práctica de la confesión y su génesis como tecnología psicológica. *Estudios de Psicología*, 32 (1), 85-102.
- LOREDO, J.C. y CASTRO, J. (2011). Antropotecnias *fin de siècle*: La subjetividad decadente de Jean Floressas des Esseintes. *Estudios de Psicología*, 23 (3), 389-404.
- LORENZO, P. (1994). Teatralidad y teatro medievales en el occidente peninsular. *Revista de Lenguas y Literaturas Gallega, Catalana y Vasca*, 4, 87-104.
- LOYOLA, I. de (1548). *Ejercicios espirituales*. Barcelona: Red Ediciones, 2012.
- McCLOSKEY, D.N. (1986). *La retórica de la economía*. Madrid: Alianza, 1990.
- MARCO AURELIO (1994). *Meditaciones*. Madrid: Temas de Hoy.
- MARTÍNEZ, F. (1996). *La muerte vivida. Muerte y sociedad en Castilla durante la Baja Edad Media*. Toledo: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- MARTÍNEZ, F. (2002). Del modelo medieval a la contrarreforma: La clericalización de la muerte. En: J. Pavón y J. Aurell (eds.), *Ante la muerte. Actitudes, espacios y formas en la España medieval* (pp. 215-255). Pamplona: EUNSA.
- MARTÍNEZ, L. (2015). Descartes y el *Discurso del método* en la tradición occidental de los ejercicios espirituales. La recepción cartesiana de la ascética a través de San Ignacio de Loyola. *Revista de Historia de la Psicología*, 36 (1), 113-134.

- MONTAÑÉS, J. (1565/2003). Arte de bien morir y breve confesionario. En: A. Rey (ed.), *Artes de bien morir. Ars moriendi de la Edad Media y del Siglo de Oro* (pp. 3-21). Madrid: Lengua de Trapo.
- MONTERROSO, J.M. (2009) El espejo de la muerte y el arte del buen morir. Análisis iconográfico a partir de la edición comentada por Carlos Bundeto en 1700. *Liño*, 15, 57-71.
- MOREL, A. (1990). Los tratados de preparación a la muerte: Aproximación metodológica. En: M. García (ed.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro* (pp. 719-734). Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca.
- PANETTA, E.M. y HASIAN, M. (1994). Anti-Rhetoric as Rhetoric: The Law and Economics Movement. *Communication Quarterly*, 42, 57-74.
- PAVÓN, J. y GARCÍA, Á. (2008). *Morir en la Edad Media*. Valencia: Universitat de Valencia.
- PÉREZ, S. (2009). Sueños eróticos y ejercicios espirituales entre los hombres del desierto. Los sueños de San Jerónimo. *Sociológica*, 34 (69), 13-42.
- PHILLIPS, C y THORNTON, K. (2009). Performing the Good Death: The Medieval *Ars Moriendi* and Contemporary Doctors. *Medical Humanities*, 35 (2), 94-97.
- REY, A. (2003). Introducción. En: A. Rey (ed.), *Artes de bien morir. Ars moriendi de la Edad Media y del Siglo de Oro* (pp. XI-XLV). Madrid: Lengua de Trapo.
- RUIZ, E. (2011). El *Ars moriendi*: una preparación para el tránsito,. En: N. Ávila *et al.* (eds.), *IX Jornadas científicas sobre Documentación. La muerte y sus testimonios escritos* (pp. 314-344). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- SSANMARTÍN, R. (2006). *El arte de morir. La puesta en escena de la muerte en un tratado del siglo XV*. Madrid: Iberoamericana.
- SANMARTÍN, R. (2007). Desarmando el rostro de la muerte: El ritual alegórico del *Ars moriendi*. *Iberoromania*, 60 (2), 42-58.
- VALESIO, P. (1980). *Novantiqua: Rhetorics as a Contemporary Theory*. Bloomington: Indiana University Press.
- VENEGAS, A. (1682). *Agonía del tránsito de la muerte, con los avisos, y consuelos, que acerca de ella son provechosos*. Barcelona: Antonio Lacavalleria.

Florentino Blanco Trejo  
Universidad Autónoma de Madrid

José Carlos Loredó Narciandi

Universidad Nacional de Educación a Distancia (Madrid)  
Dpto. De Psicología Básica I  
Facultad de Psicología  
E-mail: [jcloredo@psi.uned.es](mailto:jcloredo@psi.uned.es)

---

\* Agradecemos sus pistas y orientaciones bibliográficas a Inés Monteiro Arias y Julia Baldó Alcoz.

<sup>1</sup> En España la educación emocional está presente ya en el primer nivel obligatorio, equivalente a la edad de 3 años. Dentro y fuera del ámbito escolar encontramos cuentos que, en ocasiones, tienen como finalidad expresa la de transmitir a los niños una adecuada concepción de la muerte. Véase en el siguiente enlace una lista comentada de libros de este tipo confeccionada por Javier Pizarro: <http://elasombrario.com/cuentos-que-nos-ayudan-hablar-de-la-muerte-los-ninos/> (acceso el 3/02/2015).

<sup>2</sup> La información general sobre la publicación de los manuales y su contexto histórico e ideológico la tomamos de los trabajos de Philippe Ariès (1977), Ildefonso Adeva (2002), Tomás González *et al.* (2008), Víctor Infantes (1997), Fernando Martínez (2002), Rebeca Sanmartín (2006) y Antonio Rey (2003).

<sup>3</sup> No todos los historiadores aceptan esta hipótesis. Según Clifton Cooper Olds (citado en Sanmartín, 2006), un *Ars moriendi* habría sido imprimido en la ciudad de Wolfenbüttel antes del concilio, en 1409.

<sup>4</sup> Y se editan hasta finales del siglo XIX (por ejemplo, Cardenal Belarmino, 1881), lo que da idea de su enorme proyección histórico-cultural.

<sup>5</sup> El término “macabro” se extiende en el siglo XIV, primero como nombre propio, referido al sentimiento de terror ligado a la muerte, y luego como adjetivo (HUIZINGA, 1927).

<sup>6</sup> Hemos tomado las imágenes de estos grabados de un excelente trabajo de Elisa Ruiz (2011) sobre el *ars moriendi* que enfatiza el valor funcional del programa iconográfico, sobre el cual nos detendremos más adelante.

<sup>7</sup> Rompiste mis cadenas, Señor; te ofreceré un sacrificio de alabanza, e invocaré el nombre del Señor (Salmo 115 del Antiguo Testamento).

<sup>8</sup> Sanmartín (2007: 55) lo expresa como sigue: “Lo interesante de esta reutilización de los motivos del *Ars moriendi* es cómo, a través de la alegoría, se ritualiza la creencia, se plastifica y deja de tener sentido literal. Los gestos adquieren independencia, la realidad se presenta en fragmentos (las tentaciones), articulada en partes. La tendencia visual característica del final del Medievo, según Huizinga, acabó proyectando imágenes a través de imágenes, espejos que miran a espejos; en el *Ars*, se recomienda que nos miremos en su prosa como en un espejo” (SANMARTÍN, 2007: 55).

<sup>9</sup> Como señala Francesc Massip, “[l]a audiencia medieval, que concibe el espectáculo como manifestación festiva que le pertenece, participa en el desarrollo dramático a modo de figurante vivo. En las representaciones de la pasión en tiempos medievales se invitaba al público, entre otras cosas, no sólo a tomar parte con palmas y ramas de olivo como pueblo de Jerusalén en la triunfal entrada de Cristo, sino también se le convidaba a catar las jarras de agua milagrosamente convertidas en vino. [...] [En el Misterio de Elche, hasta hace poco,] el público recibía de mala manera al Consejo de los Judíos, insultados e incluso agredidos a golpe de membrillo cuando los cantores que los encarnaban entraban en la iglesia” (MASSIP, 1992: 133).

<sup>10</sup> Según se puede apreciar en muchos grabados, una disposición habitual consistía en que, aparte de algunos allegados y el cura, a un lado del lecho estaba el bien, representado por la Virgen, la Trinidad, el ángel de la guarda y la corte celestial, y al otro el mal, representado por Satán y los demonios. Ya hemos dicho que el moribundo asistía a la representación en parte como protagonista y en parte como espectador (incluso llegaba a hablarse de la posibilidad de que los cambios físicos provocados por la agonía permitieran al enfermo percibir realmente la presencia de esos seres sobrenaturales), si bien el carácter pasivo del espectador fue debilitándose con el tiempo. La muerte, pues, seguía siendo pública, como lo había sido durante toda la edad media, pero las *artes moriendi* van a insistir cada vez más en la inconveniencia de que se hallen presentes en la habitación los familiares más cercanos (que

incrementarían el apego del moribundo por la vida y, por tanto, le impedirían partir en paz) y la necesidad de que esté presente un sacerdote administrando los sacramentos (al principio podía bastar con un amigo o un vecino que conociera bien la doctrina cristiana). En un instante volveremos sobre esto.

<sup>11</sup> Según Domingo Luis González (2005), el catolicismo se inclinó por algo que los defensores de la *devotio moderna* (corriente nacida en el siglo XIV en los Países Bajos como reacción a la rigidez escolástica y con elementos humanistas y moralizantes) ya habían recuperado: la idea clásica de la muerte como resultado de la vida. A partir de Trento se considera, pues, que se morirá conforme se haya vivido, a pesar de que se ratifica la existencia del Purgatorio -negada por los protestantes- y se mantiene la estrategia del miedo a la muerte para poder seguir controlando a los fieles. La paradoja, entonces, es que las buenas obras realizadas durante la vida contaban para obtener la salvación -frente al fatalismo al que tendían las Iglesias reformadas- pero al mismo tiempo se mantenía la misericordia divina como último criterio de salvación, lo que permitía una suerte de coladero que anulaba el miedo a la condena eterna de los pecadores. De ahí la oscilación, en muchas *artes moriendi*, entre el tono consolatorio y el atemorizador, así como las ambigüedades respecto a la necesidad de una buena vida y, a la vez, de una buena muerte adecuadamente ritualizada.

<sup>12</sup> Sea como fuere, las malas muertes por antonomasia eran las de niños no bautizados (que, sin embargo, esperaban al juicio final en el limbo), condenados a muerte (aunque normalmente se confesaban antes de la ejecución), muertos en asesinato, accidente o combate (si bien en el último caso podían haber recibido las bendiciones antes de partir a la batalla... o esperar que el Juez Supremo tuviera en cuenta que había perdido la vida combatiendo por una causa justa) y, sobre todo, suicidas (que no tenían perdón posible: suicidarse equivalía a no haber querido pasar la prueba para lograr la salvación) (FOSSIER, 2007). Por otro lado, el modelo por excelencia de la buena muerte era el de la muerte de los santos y la de Jesucristo.

<sup>13</sup> La introducción del Purgatorio también respondía al intento de la Iglesia por asimilar las creencias populares en los aparecidos: aunque se insistía en que los muertos nunca regresaban (es decir, se negaba la existencia de fantasmas), al menos se creaba una especie de espacio temporal intermedio entre la vida y la muerte -otra forma de consuelo y de no asumir el “todo o nada” respecto a la muerte consistía en guardar objetos y reliquias del difunto- (FOSSIER, 2007).

<sup>14</sup> Desde muy pronto los clérigos desempeñaban funciones intermediarias, a veces a cambio de algo que supuestamente facilitaba la salvación del moribundo, como la admisión en un monasterio, el enterramiento en lugares privilegiados o las misas contratadas para después de muerto, lo que generaba unas “rentas de la muerte” que a veces comprometían la economía familiar (la práctica del testamento, que venía de finales de la época romana en el sur de Europa y se fue extendiendo hacia el norte desde el siglo XII, pretendió regular eso) (FOSSIER 2007).

<sup>15</sup> Ariès (1977) habla de otros modelos de muerte que aparecen entre la muerte propia del antiguo *ars moriendi* y la muerte ajena del siglo XX: así, la muerte lejana y próxima, en torno al siglo XVIII, basada en una mezcla de fascinación y terror por la muerte que es la que hace aparecer el mito de la erección del ahorcado o el tópico del miedo a ser enterrado vivo; o la muerte romántica, bella, melancólica, liberadora, cruel y al mismo tiempo sublime como la propia naturaleza. También se refiere este autor al modelo reciente de lo que él llama muerte invertida, que es la muerte negada, apartada, medicalizada..., uno de cuyos trasuntos es la incineración.

<sup>16</sup> La idea del ciclo vital, muy presente en la psicología contemporánea, tiene raíces precisamente en la época renacentista, cuando muchas *artes moriendi* empiezan a desdramatizar la agonía y contemplar la vejez y la muerte como un hecho natural, lo que supone que ser viejo equivale poco menos que a estar enfermo, debilitado, a un paso de la tumba (ARIES, 1977).