



**Universidad de Granada**

Facultad de Filosofía y Letras

Departamento de Historia Medieval y Ciencias y Técnicas Historiográficas

Programa de Doctorado: Historia y Antropología

## **Tesis Doctoral**

**Muerte y escatología: transcendencia medieval a través de la imagen.**

Un análisis historiográfico, iconográfico e iconológico sobre la muerte en la sociedad medieval y en la tradición pictórica del norte de Europa en los siglos XV y XVI.

**Carla Jouan Dias Angelo de Souza**

Granada 2015

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales  
Autora: Carla Jouan Dias Angelo De Souza  
ISBN: 978-84-9125-703-5  
URI: <http://hdl.handle.net/10481/43407>



**Universidad de Granada**

Facultad de Filosofía y Letras

Departamento de Historia Medieval y Ciencias y Técnicas Historiográficas

Programa de Doctorado: Historia y Antropología

**Carla Jouan Dias Angelo de Souza**

**Muerte y escatología: transcendencia medieval a través de la imagen.**

Un análisis historiográfico, iconográfico e iconológico sobre la muerte en la sociedad medieval y en la tradición pictórica del norte de Europa en los siglos XV y XVI.

Tesis doctoral dirigida por José Antonio González Alcantud, catedrático del Dto. de Antropología Social. Tesis presentada al Departamento de Historia Medieval y Ciencias y Técnicas Historiográficas de la Facultad de Filosofía y Letras de Granada como requisito para optar al grado de Doctor.

Granada 2015

## Agradecimientos

A mi marido por todo el apoyo y paciencia en estos años de mucho trabajo,

A mi madre por nunca dejar de decirme la verdad y por escucharme en todos mis momentos de desahogo y duda,

A mis tíos Gilson y Luciene por el apoyo, la ayuda técnica y psicológica hasta la última fase de la investigación,

A Raúl por su amistad y por cuidar de temas burocráticos en mi ausencia,

A Almudena por las correcciones gramaticales,

A todos los otros amigos y compañeros de trabajo que acreditaron en mi capacidad y me motivaron a continuar,

A los profesores de la Universidad de Granada, por su atención,

A todos los que creyeron que era posible.

Mis más profundos agradecimientos.

## Resumen

La búsqueda por la comprensión de los procesos de la muerte y de la naturaleza humana, tanto física como espiritual, se expresaba durante la Edad Media de distintas formas. La relación de los hombres con la propia muerte y la relación de los vivos con los muertos marcaron la sociedad medieval con una multiplicidad de actitudes y reacciones, observadas en el desarrollo de los rituales funerarios, en las preocupaciones escatológicas y en la obsesión con la salvación, en la percepción del cuerpo del vivo y en el tratamiento del cadáver, y consecuentemente, en la traducción de todos esos aspectos en imagen. La necesidad de expresión visual es inherente a la naturaleza humana, y el pensamiento medieval era dependiente de las imágenes, primero como la forma más eficaz de asimilación los conceptos y de las ideas, religiosas y laicas, repetidamente transmitidas a través de ellas, y segundo por la gran posibilidad que ofrecía al pueblo de expresar sus creencias, reglas, valores morales, expectativas, miedos, sueños y angustias, para fusionar la cultura popular con la religión en todos los ámbitos de la iconografía del arte medieval.

Esta investigación consiste antes de todo, en trazar un perfil coherente del universo relacionado a la muerte en la Edad Media a través de un estudio historiográfico e iconográfico. Por lo tanto, hemos analizado el desarrollo histórico de la cultura cristiana respecto a los muertos y las bases de la escatología cristiana medieval, así mismo como el desarrollo de las representaciones de los temas llamados macabros y de los temas relacionados a la muerte, como algunas imágenes del Oficio de los muertos y de la Peste Negra. El análisis se concentra en los últimos siglos de la Edad Media (XIV y XV) y en el primero de la Edad Moderna (XVI), y aborda particularmente la tradición pictórica de Francia y del norte de Europa: pinturas, manuscritos iluminados, grabados y escultura funeraria. Además, la comprensión iconológica de las imágenes seleccionadas nos posibilita establecer las relaciones entre cultura, religiosidad e imaginario, delineando a través de ellas rasgos importantes de las reacciones psicológicas y emocionales tanto en el proceso de creación de las representaciones como en la función que desempeñaban en la sociedad. Podemos observar igualmente, que la profusión y la rica tipología de la imagen de la muerte en la época, tenía diversas motivaciones. Así esperamos haber formado una idea de cuán extensa era la influencia, la necesidad y las formas de utilización de la imagen de la muerte en la sociedad medieval.

Palabras Claves: Edad Media, muerte, escatología cristiana, cuerpo, imagen, representación.

## Abstract

The yearning for the understanding of the processes of death and of human nature, both physical and spiritual, was expressed during the Middle Ages in different ways. The relationship of men with death itself and the relationship of the living with the dead marked medieval society with a multiplicity of attitudes and reactions, observed in the development of their funeral rituals, their eschatological concerns and obsession with salvation, in the perception of the living body and in the treatment of the dead body, and consequently, in the translation of all of these aspects in image. The need for visual expression is inherent to human nature, and medieval thought was dependent on images. First as the most effective means to promote the assimilation of ideas and concepts, both religious and secular, which were repeatedly transmitted through them, and secondly because of the vast possibilities it offered people to express their beliefs, rules, expectations, fears, moral values, dreams and anxieties, to merge popular culture with official religion, in all areas of medieval art iconography.

This research consists, first of all, in outlining a coherent profile of the universe related to death in the Middle Ages through a historiographic and an iconographic study. Therefore, we analyzed the historical development of the Christian culture regarding the dead and the foundations of Christian medieval eschatology, as well as the development in the representations of the macabre and the subjects related to death, as seen in some images of the Office of the Dead and the Black Death. The analysis focuses on the last centuries of the Middle Ages (XIV and XV) and the first of the modern era (XVI), and addresses in particular the pictorial tradition of France and northern Europe: paintings, illuminated manuscripts, engravings and funerary sculpture. In addition, the iconological understanding of the selected images enables us to establish the relationships between culture, religion and imaginary, outlining through them important features of psychological and emotional reactions both in the process of creating the representations and in the role played by them in society. We can also observe that the profusion and rich typology of the image of death at the time had different motivations. This way we hope to have been able to form an idea of how extensive was the influence, the necessity and the ways of using the image of death in late medieval society.

Key words: Middle Ages, death, Christian eschatology, body, image, representation.

"The boundaries which divide Life from Death are at best shadowy and vague. Who shall say where the one ends, and where the other begins?"

- Edgar Allan Poe

"Death twitches my ear;  
'Live,' he says...  
'I'm coming.'"

- Virgil

# Índice

Introducción general.....	1
Una Antropología de la imagen: perspectivas e implicaciones para nuestro planteamiento.....	7
Capítulos.	
1. Un “Renacimiento” Nórdico, el Ducado de Borgoña y las artes de los siglos XV y XVI.....	17
1.1. El “Renacimiento” Nórdico y la Escuela Flamenca.....	29
1.2. El mundo de los libros: manuscritos iluminados, xilografías e incunables. Entre la tradición y el advenimiento de la imprenta.....	39
2. El fin de las cosas: la muerte medieval y el pensamiento escatológico.....	48
2.1. Tratamiento y comprensión del cuerpo, del cadáver y de su espacio.....	54
2.2. La liturgia de los muertos.....	71
2.3. Reinstalación de los muertos: purgatorio, memoria y conmemoración.....	99
2.4. Los fantasmas y su “lugar” en la sociedad medieval: ¿almas en busca de alivio, de justicia o de venganza?.....	130
2.5. Escatología, Apocalipsis, Juicio Final y juicio individual: cómo prepararse para el fin, diferencias y posibilidades en la hora mortis.....	137
2.6. El <i>Ars Moriendi</i> : consolidación del proceso de la muerte individual y de la literatura de asistencia a los moribundos.....	161
3. Muerte y representación: el triunfo de la muerte.....	177
3.1. La Peste Negra y sus consecuencias para el cambio en la percepción y en la representación de la muerte a partir del siglo XIV: ¿el nacimiento del Macabro?.....	190
3.2. La iconografía de lo Macabro.....	202
3.3. <i>Imago Mortis</i> : la personificación y la alegorización de la muerte.....	206

3.4. Tumbas <i>transi</i> : las tumbas cadáver.....	<b>222</b>
3.5. La leyenda de Los tres vivos y los tres muertos.....	<b>228</b>
3.6. La <i>Danse Macabre</i> .....	<b>240</b>
Consideraciones finales.....	<b>254</b>
Bibliografía.....	<b>259</b>

## Índice de Figuras

Figura 1 - Mapa del crecimiento de Borgoña.....	24
Figura 2 - Mapa del Estado borgoñón de Carlos el Temerario.....	25
Figura 3- La Caída y la Expulsión del Paraíso – Hermanos Limbourg.....	32
Figura 4- Enero – Hermanos Limbourg.....	33
Figura 5- El Caballero de la Muerte – Hermanos Limbourg.....	34
Figura 6- Infierno –Hermanos Limbourg .....	35
Figura 7- Cristo - Claus Sluter.....	36
Figura 8- María con el Niño Jesús - Claus Sluter.....	37
Figura 9- El caballero, la Muerte y el Diablo- Alberto Durero.....	44
Figura 10- Los cuatro jinetes del Apocalipsis - Alberto Durero.....	45
Figura 11- La Danza de la Muerte - Michael Wolgemut.....	53
Figura 12- Preparación del difunto - Catherine de Cleves.....	54
Figura 13- Detalle de la Procesión de los Flagelantes - Hermanos Limbourg.....	61
Figura 14- Flagelantes - Michael Wolgemut.....	61
Figura 15- Extremaunción - Rogier van der Weyden.....	76
Figura 16- Muerte, detalle de la Mesa de los Pecados Capitales - Hieronymus Bosch..	76
Figura 17- Lecho de muerte - Catherine de Cleves.....	82
Figura 18- El funeral de Raymond Diocres y detalle de la leyenda del Encuentro de los Tres Vivos y los Tres Muertos - Hermanos Limbourg.....	83
Figura 19- Funeral - Hermanos Limbourg.....	84
Figura 20- Oficio de los difuntos, detalle de un cementerio - Hermanos Limbourg.....	85
Figura 21 - Oficio de los difuntos - Maestro de Rohan.....	86
Figura 22 - Oficio de los difuntos - Maestro de Rohan.....	87
Figura 23 - Oficio de los difuntos - Maestro de Rohan.....	88
Figura 24 - Oficio de los difuntos - Maestro de Rohan.....	89
Figura 25 - El hombre muerto ante Dios - Maestro de Rohan.....	90
Figura 26- Oficio de los difuntos - Anónimo.....	91
Figura 27 - Oficio de los difuntos - Maestro de Dunois.....	92
Figura 28 - Oficio de los difuntos, detalle extremaunción - Maestro de Dunois.....	93

Figura 29 - Oficio de los difuntos y cementerio - Maestro de Lucon y Maestro del duque de Bedford.....	94
Figura 30 - Escenas del hombre atacado por la muerte y después en su lecho de muerte - Maestro de Jaime IV de Escocia.....	95
Figura 31 - Oficio de los difuntos y detalle de la tumba - Maestro de Jaime IV de Escocia.....	96
Figura 32 - Entierro con la batalla entre un ángel y el diablo sobre un alma en el fondo (inicio del oficio de los difuntos) - Círculo del Maestro de la Leyenda Dorada de Múnich.....	97
Figura 33 - Ángel Guardián y Demonio luchan por el Libro de la Vida - Maestro de Catherine de Cleves.....	98
Figura 34- Purgatorio – Anónimo.....	119
Figura 35- El alma es salvada del purgatorio gracias a la intercesión de alguien que ora por ella – Anónimo.....	120
Figura 36- Ángeles salvan tres almas del Purgatorio - Maestro Wodhull-Harberton Getijden.....	121
Figura 37- Purgatorio -Maestro de Catherine de Cleves, Maestros de Zweder van Culemborg.....	122
Figura 38- Purgatorio - Hermanos Limbourg.....	123
Figura 39- Purgatorio - Maestro de l'Echevinage de Rouen y taller.....	124
Figura 40- Almas en el Purgatorio - Maestro de Catherine de Cleves.....	125
Figura 41- Almas liberadas del Purgatorio- Maestro de Catherine de Cleves.....	125
Figura 42 - El fantasma de Samuel: el tipo de fantasma, Kaiserchronik - Autor desconocido.....	130
Figura 43- El Juicio Final - Hans Memling.....	137
Figura 44- Juicio Final - tímpano de la Iglesia de Saint-Foy.....	150
Figura 45- Juicio Final, el pesaje de almas entre el ángel y un demonio, detalle del tímpano de la Iglesia de Saint-Foy.....	150
Figura 46- Juicio Final, el libro de la vida, detalle del tímpano de la Iglesia de Saint-Foy.....	152
Figura 47- Psicostasis en el detalle del políptico del Juicio Final -Rogier van der Weyden.....	154
Figura 48- Detalle del díptico con el Calvario y Juicio Final - Jan van Eyck.....	155
Figura 49- El Juicio Final - Stefan Lochner.....	156

Figura 50- Condenados en el detalle del políptico del Juicio Final -Rogier van der Weyden.....	156
Figura 51- Tentaciones del diablo contra la fe.....	165
Figura 52- Buena inspiración del ángel de la fe.....	166
Figura 53- Tentación del diablo de la desesperación.....	167
Figura 54- Buena inspiración del ángel contra la desesperación.....	168
Figura 55- Tentación del diablo de la impaciencia.....	169
Figura 56- Buena inspiración del ángel de la paciencia.....	170
Figura 57- Tentación del diablo de la vanagloria.....	171
Figura 58- Buena inspiración del ángel contra la vanagloria.....	172
Figura 59- Tentaciones del diablo de la avaricia.....	173
Figura 60- Buena inspiración del ángel contra la avaricia.....	174
Figura 61- La redención del alma. Triunfo sobre la tentación.....	175
Figura 62- El triunfo de la muerte -Pieter Brueghel el Viejo.....	186
Figura 63- Detalle 1 del El triunfo de la muerte - Pieter Brueghel el Viejo.....	186
Figura 64- Detalle 2 del El triunfo de la muerte - Pieter Brueghel el Viejo.....	187
Figura 65- Detalle 3 del El triunfo de la muerte - Pieter Brueghel el Viejo.....	187
Figura 66- The Plague as Divine Punishment – Niedersächsisches.....	197
Figura 67- Doctor treating plague victims – Anónimo.....	198
Figura 68- Chronicle, Gilles li Muisis, 1350.....	198
Figura 69- Saint Sebastian Interceding for the Plague Stricken - Josse Lieferinxe.....	199
Figura 70- Institution of the Great Litany, Les Belles Heures du duc de Berry - Hermanos Limbourg.....	200
Figura 71- Peste (?) Viruela (?) – Anónimo.....	201
Figura 72- Death holding a spear and a spade, looking into a mirror (detail) – Anónimo.....	206
Figura 73- Death and four companions with arrows (detail) – Anónimo.....	207
Figura 74 - Death attacking a man (Office of the Dead) – Anónimo.....	208
Figura 75 - Court jester Triboulet encounters Death – Anónimo.....	209
Figura 76 - La muerte (?) - Taller de Antonio Verard.....	210
Figura 77 - Denise Poncher before a Vision of Death - Master of the Chronique Scandaleuse.....	211
Figura 78 - Detail of a miniature of Death at the beginning of Matins in the Office of the Dead – Anónimo.....	212

Figura 79 - Allegory of the Transience of Life - Master IAM of Zwolle.....	213
Figura 80 - La muerte (?) – Anónimo.....	214
Figura 81 - La muerte segando los grandes de este mundo - Maestro de Bourbon-Vendôme.....	215
Figura 82 - La muerte del avaro - Hieronymus Bosch.....	216
Figura 83 - Death and the Maiden - Hans Baldung.....	217
Figura 84 - El Triunfo de la Muerte – Anónimo.....	218
Figura 85 - Triunfo de la Muerte - Dirk Volkertsz Coornhert (?).....	219
Figura 86 - Petrarca: El Triunfo de la Muerte – Anónimo.....	220
Figura 87 - Triptych of Earthly Vanity and Divine Salvation- Hans Memling.....	221
Figura 88 - Die drei Lebensalter und der Tod - Hans Baldung.....	221
Figura 89 - Disputacioun Betwyx the Body and Wormes -Miniaturista inglés.....	223
Figura 90 - Tumba <i>transi</i> de Guillaume de Harcigny – Anónimo.....	224
Figura 91 - Tumba <i>transi</i> de Guillaume de Harcigny – Anónimo.....	224
Figura 92 - Tumba <i>transi</i> de François de la Sarra – Anónimo.....	225
Figura 93 - Tumba <i>transi</i> del Cardinal Jean de Lagrange, Anónimo.....	225
Figura 94 - Tumba <i>transi</i> de John FitzAlan, 14th Earl of Arundel – Anónimo.....	226
Figura 95 - Tumbas <i>transi</i> de Louis XII y Anne de Bretagne -Jean I Juste.....	226
Figura 96 - Tumba <i>transi</i> de René de Châlon - Ligier Richier.....	227
Figura 97 - Los tres vivos y los tres muertos, Roman de la Rose – Anónimo.....	230
Figura 98 - Los tres vivos y los tres muertos, Recueil d'anciennes poésies françaises – Anónimo.....	230
Figura 99 - Los tres vivos y los tres muertos - Atribuido al Maestro de la Madonna.....	231
Figura 100 - Los tres vivos y los tres muertos - Atribuido a Jean Le Noir y taller.....	232
Figura 101- Los tres vivos y los tres muertos (detalle) - Jean le Noir, Jacquemart de Hesdin (entre otros iluminadores).....	232
Figura 102 - Los tres vivos y los tres muertos - Maestro del Libro de Oración de Dresden o taller.....	233
Figura 103 - Los tres vivos (un papa, un emperador, y un rey) y los tres muertos - estilo del Maestro de Jacques de Besançon.....	234
Figura 104 - Los tres vivos y los tres muertos - El Maestro de Eduardo IV.....	235
Figura 105 - Leyenda de los tres vivos y los tres muertos - Seguidores del Master of the Rouen Echevinage.....	236
Figura 106 - Leyenda de los tres vivos y los tres muertos- Anónimo.....	237

Figura 107 - Los tres vivos y los tres muertos - Miniaturista Francés.....	238
Figura 108 - Detalle de Los tres vivos y los tres muertos - Atribuido al Maestro de Jacobo IV de Escocia y taller y al taller de Maximiliano Maestro.....	239
Figura 109 - Danza de la Muerte (detalle) – Anónimo.....	241
Figura 110 - La Danza de la muerte (detalles 1) – Anónimo.....	242
Figura 111 - La Danza de la muerte (detalles 2) – Anónimo.....	242
Figura 112 - <i>Danse Macabre</i> - Bernt Notke (fragmento).....	242
Figura 113 - <i>Danse Macabre</i> (detail 1) -Bernt Notke.....	243
Figura 114 - <i>Danse Macabre</i> (detail 2) - Bernt Notke.....	243
Figura 115 - La muerte y el Papa, Biblia pauperum; Danza de la muerte – Anónimo.....	244
Figura 116 - La muerte y el Abad, Biblia pauperum; Danza de la muerte – Anónimo.....	245
Figura 117 - Der Doten dantz mit figuren – Anónimo.....	246
Figura 118 - La muerte y el copista (?), Heidelberger Totentanz – Knoblochtzer.....	247
Figura 119 - Detalle de la Danza de la Muerte- la muerte viene por el niño - Maestro francés.....	248
Figura 120 - Detalle del arzobispo, el caballero, el obispo, el hacendado, el franciscano, el niño, el clérigo y el ermitaño - La danse macabre Pierre le Rouge para Antoine Vérard.....	249
Figura 121 - La Muerte y el Cardinal, <i>La Danse Macabre</i> - Maître Philippe de Guelders.....	250
Figura 122 - Dance of Death -Master of Philippe of Guelders and a collaborator.....	250
Figura 123 - Danza de la Muerte – Anónimo.....	251
Figura 124 - The Noble Lady from Dance of Death - Hans Holbein el Joven.....	252
Figura 125 - The Plowman from Dance of Death, Hans Holbein el Joven.....	252

## Introducción general.

*“El Medioevo es la única época en la que me siento a gusto”;*<sup>1</sup>

Hay una frase proverbial que dice “una imagen vale más que mil palabras”. La expresión popular significa que ningún discurso o explicación puede superar el impacto, el poder y las posibilidades de comunicación de una imagen. Los medievales lo sabían, y nuestra sociedad es especialista en su manipulación. De modo general, sin deshacer de la capacidad oratoria y narrativa de algunas personas, la afirmación expresa una gran verdad; la versatilidad, la necesidad y el poder de la imagen, viene acompañando los hombres desde la prehistoria. La necesidad de representación y expresión visual es inherente al hombre. A partir del momento en que el primer trozo de carbón fue extraído del fuego y usado sobre la pared de la cueva, la expresión visual ha aspirado a comunicarse con lo divino o a comunicar ‘lo’ divino. Es probable que el hecho de hacer arte rupestre hiciese parte de la actividad ritual, quizás en un esfuerzo por ganar una influencia sobrenatural sobre el mundo natural. El fuerte vínculo entre la imagen y la religión, entre la imagen y lo sobrenatural, va mucho más atrás en el tiempo, y toca todas las culturas de la cueva a la catedral, de la pirámide al palacio.

Es exactamente ese vínculo el objeto de nuestro interés. La producción y la rica iconografía del arte medieval, en las distintas áreas a las que se dedicó en el recorrer de los siglos, pero especialmente en la del sobrenatural, de las postrimerías y de la muerte, no eran solamente el producto de una imaginación escatológica exaltada por la religión y por las supersticiones, sino que también hacían parte de un sistema consciente de incentivo religioso y de propaganda. El arte cristiano de la Edad Media era didáctico, principalmente en lo concerniente a la muerte y al futuro del alma de un cristiano después de ella. Estas imágenes nunca eran superficiales, especialmente para el pensamiento medieval, tan dependiente de figuras. En la comprensión del hombre común, de las masas, todos aquellos conceptos vistos en el arte religioso y sagrado, y en parte también en el arte laico, se convertían en cuestiones de fe. Pasaban directamente desde el estado de las imágenes y de los símbolos al de las convicciones, echando raíces

---

<sup>1</sup> Véase Robert Fossier, *Gente de la Edad Media* (Taurus, 2007), p.13.

profundas en la mente, revistiéndose de toda la realidad atribuida a ellas, y a veces un poco más, cuando estimuladas por el imaginario. Según Pastoureau “*El símbolo siempre es más fuerte y más verdadero que la persona o cosa real a la que debe representar porque, en la Edad Media, la verdad siempre se sitúa fuera de la realidad, en un nivel superior a ella. Lo verdadero no es lo real*”.<sup>2</sup> Tanto el hombre religioso como el laico, se encontraban en una constante búsqueda de sí mismo, en un ejercicio de comprensión de lo divino y de lo material, de la vida y de la muerte, absorbidos en el intento de conciliar y comprender conceptos opuestos, como lo real y lo sobrenatural, el cielo y el infierno, el bien y el mal, el cuerpo físico y el alma, Dios y el Diablo.

Nuestra investigación es, como se puede suponer, sobre la escatología cristiana y la muerte en la Edad Media. Los temas de la universalidad y la indiscriminación de la muerte no nos son ajenos, y eran ideas bastante diseminadas en el periodo. Pero planteamos ir más allá de esas ideas y analizar la extensión de su influencia en la vida de los hombres y su traducción en imágenes, a través de: los rituales funerarios y de la percepción del cuerpo, de los pecados y las penitencias, de los conceptos de culpa y retribución, de las supersticiones y de los lugares del más allá, de la espera por el Juicio Final y el miedo del Apocalipsis, de la intensa preocupación con la salvación y del horror al infierno, de la exteriorización de sus miedos, ansiedades y expectativas, que trascendieron las posibilidades iconográficas en la representación de la muerte y de los muertos, durante los siglos XIV, XV y XVI en el norte de Europa. Legado artístico que nos permite penetrar su mundo y hacer una idea de la singular relación del hombre con su propia caducidad. Es la época del *memento mori*, de las tumbas cadáver, de las danzas macabras, de las artes del bien morir (el *Ars Moriendi*) y del triunfo de la muerte de Petrarca. El arte vio en ese período una brillante y morbosa obsesión con la muerte, con los muertos y con el morir. Nunca antes se había poblado así de esqueletos y cadáveres en descomposición, de funerales y cementerios, de la imagen de una muerte antropomorfa, sarcástica y violenta, segando la vida de los hombres, nivelando todos, noble, clero y campesino, a la misma categoría: polvo. Las poderosas palabras del Génesis resonaran durante todo el periodo medieval recordando a los hombres su origen y su fin.

Para ellos la realidad de la muerte era mucho más presente y también mejor asimilada se comparada con las reacciones de los hombres modernos, por los menos en

---

<sup>2</sup> Véase Michel Pastoureau y Julia Bucci, *Una historia simbólica de la Edad Media Occidental* (Katz, 2006), p. 22.

nuestras sociedades occidentales. Nosotros nos hemos alejado de los muertos, no nos gusta mirarlos, no estamos acostumbrados con su dureza o con su proximidad, no conocemos la familiaridad con la muerte, y en verdad, no nos ocupamos tanto de ella como ellos, los antiguos y los medievales, en una sistemática busca por la salvación de nuestras almas. Nuestra relación con lo divino y con lo diabólico cambió, así como nuestra relación con la religiosidad y con la fe. Con la evolución de la medicina y la mejora en la calidad de vida, la expectativa de vida aumentó considerablemente. Vivimos en el ahora, no en las postrimerías, más concentrados en la vida material que en la espiritual, y aunque sepamos que parientes y nosotros mismos tenemos una fecha de caducidad, la muerte es algo ajeno, es un susto. La vida medieval, por otro lado, estaba impregnada con la muerte y los muertos en distintas esferas, la natural (física), la práctica (ritualista) y la sobrenatural (espiritual). De acuerdo con Caciola *“Intimacy between the living and the dead was possible because death was not envisaged as a full extinguishing of either body or spirit”*.<sup>3</sup> O sea, la muerte no era el fin, el cuerpo retornaría en la prometida resurrección de los muertos y el alma era inmortal.

Las personas no tenían, con excepciones claro, una vida larga, la gente muría víctima de hambrunas, cambios climáticos, pestilencias y las más simples enfermedades y accidentes, hombres en conflictos armados y mujeres en trabajo de parto, o simplemente por una infección en el dedo del pie. Hoy día también, se puede argumentar, personas mueren en todo el mundo por estos mismos motivos. No obstante, las circunstancias son diferentes porque nosotros tenemos otras posibilidades, en cuanto para la Edad Media esas muertes eran normales, corrientes, contra las cuales poco se podía hacer, para nosotros son casi inaceptables. Eso no quiere decir que las personas no tenían miedo de la muerte o de perder sus familiares, o tampoco que no sufrían por su pérdida. Pero como podemos suponer a través del análisis histórico de documentos y del arte, su forma de reaccionar y aceptar la muerte era distinta. La creencia en la resurrección de los muertos y en la supervivencia del alma en el más allá, así como el mantenimiento de la memoria y la conmemoración de los muertos, como veremos, son partes importantes de la relación entre los vivos y los muertos en la sociedad medieval. Hay una multiplicidad de actitudes con relación a la muerte en la Edad Media. La muerte medieval era fluida, y es necesario saber mirar donde hay la evidencia, no sólo

---

<sup>3</sup> Véase Nancy Caciola, *Wraiths, Revenants and Ritual in Medieval Culture*. (Past & Present n.º. 152, Aug., 1996, publicado por Oxford University Press, pp. 3-45), p.7.

en los textos bien preservados de la elite y del clero en los cuales están documentadas sus prácticas y tradiciones relacionadas con la muerte. Muy interesantes son, además, las tradiciones populares o alternativas, que según Caciola son más difíciles de penetrar o recompilar, pues cómo son basadas en la trasmisión oral, esas prácticas quedan poco documentadas, pero las hay<sup>4</sup>.

La sociedad medieval sobrevivió la destrucción de la Peste Negra, la gran muerte que sepultó sus familias y una buena parte de la población europea del siglo XIV, con rebrotes cíclicos hasta el siglo XVI. El surgimiento y desarrollo de los temas macabros en el arte fue posiblemente influenciado por ella. El miedo de la muerte existía (especialmente por el miedo del futuro del alma en el más allá, era más miedo de los demonios, de las puniciones y del fuego infernal que de la muerte física), y ese miedo era aceptado como un irreductible, e incluso saludable, aspecto de la naturaleza humana, una motivación más para vivir una vida cristiana, ayudar la Iglesia y aprender a morir bien. La concepción de las “formas de morir” también han cambiado en el descender de los siglos: tenemos las muertes por martirio del cristianismo primitivo, las preparaciones para la *hora mortis* en la última Edad Media, la buena y la mala muerte, con la extrema unción y el viatico, la muerte individual, la muerte bienvenida, la muerte anunciada y la muerte repentina. Según Peter Brown, “*Fearful, or simply awe-inspiring, the hora mortis, the ‘hour of death’, embraced an entire block of human experience, up to and beyond the moment of death itself*”.<sup>5</sup> La muerte y el muerto eran seguramente percibidos de una perspectiva muy distinta de la nuestra, que es posible observar en la tradición pictórica de los siglos en cuestión, además del análisis de la documentación histórica disponible, como libros de horas, misales, breviarios, testamentos, versos y poemas. De acuerdo con Belting, “*En el culto a los muertos una imagen funge como medio para el cuerpo ausente, y con ello entra en juego un concepto de medios completamente distinto al que la ciencia mediática emplea en la actualidad, es decir, el concepto del medio portador en sentido físico. Igualmente, en ese caso el concepto de cuerpo no puede separarse del concepto de imagen, ya que la imagen del difunto, no*

---

<sup>4</sup> Véase Nancy Caciola, *Wraiths, Revenants and Ritual in Medieval Culture*. (Past & Present n.º. 152, Aug., 1996, publicado por Oxford University Press, pp. 3-45), p.4.

<sup>5</sup> Véase Peter Brown, *The decline of the empire of God. Amnesty, Penance and the Afterlife from Late Antiquity to the Middle Ages*. En Caroline Walker Bynum y Paul Freedman (Ed.), *Last Things: death and the Apocalypse in the Middle Ages* (University of Pennsylvania Press, 2000), p 44.

*sólo representaba un cuerpo ausente, sino también el modelo de cuerpo establecido por determinada cultura”.*<sup>6</sup>

Hemos abordado el tema, en todas las etapas de investigación, desde una perspectiva historiográfica, siempre intercalada con la iconografía relacionada. En nuestro repertorio iconográfico hemos incluido esculturas (básicamente los monumentos funerarios) y pinturas, pero los grabados y los manuscritos iluminados aparecen en mayor número. El texto va permeado de imágenes que atestiguan, ejemplifican y ratifican nuestra investigación y nuestros planteamientos. El mundo visto a través de sus imágenes nos permite comprender la rica tradición interpretativa de las preocupaciones soteriológicas y escatológicas del pueblo medieval. El texto está estructurado en tres fases distintas, pero interconectadas, siendo la comprensión de una esencial para el entendimiento de las otras y en esa línea, esencial para comprender el objetivo de la idea desarrollada. La primera fase aborda la Antropología de la imagen y como la disciplina se aplica a nuestra pesquisa. La segunda fase, que son los capítulos I y II tiene un contenido histórico y descriptivo. El primer capítulo se concentra en el panorama político y artístico del periodo, situando temporalmente las obras de arte que fueron utilizadas. El segundo capítulo es sobre la muerte y la escatología medieval en general, en él hemos analizado la evolución de los rituales funerarios y de las diversas actitudes relacionadas a la muerte y el tratamiento y la comprensión del cuerpo desde el Cristianismo primitivo hasta la Baja Edad Media. Además, temas como memoria, conmemoración, fantasmas y purgatorio complementan el capítulo que es finalmente concluido con los aspectos escatológicos de la muerte, el Juicio Final y el Apocalipsis, el desarrollo del juicio individual y del *Ars Moriendi*. Ansiamos proporcionar una visión de conjunto sobre como el ambiente, las formas de pensamiento y la religiosidad de la época con relación a la muerte y los muertos influenciaron- y fueron influenciados- por las creaciones artísticas que complementan la investigación.

Eso nos lleva a la tercera y última fase, el capítulo III, muerte y representación, que aborda directamente las imágenes de la muerte y de los muertos, más específicamente el surgimiento y el desarrollo de los temas macabros después de la Peste Negra. La representación del más allá y de un mundo sobrenatural y macabro constituía un desafío no sólo para el pensamiento popular y la enseñanza de la doctrina cristiana por parte de los responsables por la producción artística, sino que también para

---

<sup>6</sup> Véase Hans Belting, *Antropología de la imagen* (Katz, 2007), p.8.

el mantenimiento de la fe y la formulación, adaptación y transmisión de conceptos, formas de conducta y tendencias socio-culturales. Por eso consideramos un análisis historiográfico, iconográfico e iconológico de la muerte. Cuanto al análisis y la comprensión de las imágenes, Panofsky nos explica que la iconografía (análisis) es una ciencia descriptiva en cuanto la iconología (comprensión) es una ciencia interpretativa, y aclara *“Así, entiendo yo la iconología como una iconografía que se hubiera vuelto interpretativa, y que por tanto se ha convertido en parte integrante del estudio del arte, en lugar de permanecer confinada dentro de la función de un registro estadístico preliminar.[...]La iconología es, pues, un método de interpretación que procede más bien de una síntesis que de un análisis. Y lo mismo que la identificación correcta de los motivos es el requisito previo para un correcto análisis iconográfico, así también el análisis correcto de las imágenes, historias y alegorías es el requisito previo para una correcta interpretación iconológica [...]”*.<sup>7</sup>

Nuestro objetivo es, por lo tanto, comprender la repercusión y la necesidad de la imagen en la formación y en la transformación de los sistemas de creencias, del imaginario, de los rituales funerarios, de las expectativas soteriológicas, de los comportamientos y de las reacciones a la muerte, de una civilización que enfrentaba su decadencia y su aurora simultáneamente, durante un periodo extremadamente rico y complejo de la producción artística y de la civilización europea.

---

<sup>7</sup> Véase Erwin Panofsky, *El significado en las artes visuales* (Alianza Editorial, 1987), p.51.

## Una Antropología de la imagen: perspectivas e implicaciones para nuestro planteamiento.

*“Siempre ante la imagen, estamos ante el tiempo”.*<sup>8</sup>

Las imágenes no existen sin (*la acción del*) el hombre. Son dos entidades que se influyen mutuamente tanto en la formación del imaginario como en la formalización de los comportamientos individuales y sociales. La historia del hombre es inseparable de la historia de la imagen (Belting). Esta representa la visión de mundo del ser humano, actúa sobre ella y es al mismo tiempo alterada por ella. Por esa razón misma, por la interdependencia entre imagen y espectador/creador/transformador (el hombre), es que el término ‘antropología de la imagen’ se aclara a sí mismo. Es evidente que la imagen puede (y debe) ser estudiada a partir de otros puntos de vista, como de la estética, de la psicología y del arte (iconografía e iconología), no obstante, sin el *anthropos* y su acción creadora, receptora y transformadora sobre la *imago*, esta última carece de sentido y pierde su función. La imagen requiere la intervención del otro para completarse<sup>9</sup>. Recorremos pues a la antropología, para estudiar las características básicas de la respuesta humana ante la imagen. De acuerdo con Belting, *“Una imagen es más que un producto de la percepción. Se manifiesta como resultado de una simbolización personal o colectiva. Todo lo que pasa por la mirada o frente al ojo interior puede entenderse así como una imagen, o transformarse en una imagen. Debido a eso, si se considera seriamente el concepto de imagen, únicamente puede tratarse de un concepto antropológico. Vivimos con imágenes y entendemos el mundo*

---

<sup>8</sup> Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008), p.31.

<sup>9</sup> Según Martínez Roa, *“El arte y por ende la imagen se ha descompuesto formalmente, incluso lo podemos observar en las vanguardias del modernismo, puntillismo, divisionismo, cubismo, abstracción quieren romper la figura, este proceso llega a un punto álgido con la imagen fractal o digital, pero son imágenes instrumentales, a eso me refiero con la diferencia que hay al comprender la imagen como un objeto o un acontecimiento, el objeto es instrumental, la imagen es un acontecimiento un suceso, que ocurre en quienes se relacionan con ella, claro utilizando un cuerpo que está ubicado en un espacio y en una zona geográfica, hecho que le une con otros individuos, y le separa de otros.”* Véase Yohanna Martínez Roa, *¿Una imagen vale más que mil palabras? Deslocalización y complejidad de la imagen*, (conferencia en la Universidad Autónoma Metropolitana de México, Coloquio Internacional transdisciplinario: Imágenes que representan saberes, 8-11 de Octubre de 2007), p.3.

*en imágenes*".<sup>10</sup> Para él, la antropología no es restrictiva con respecto al estudio de las imágenes, sino que propone una interpretación interdisciplinaria de las mismas. Las imágenes son, de cierta manera, la memoria cultural de la humanidad, y su función consiste en transmitir distintas formas de conocimiento y de percepción de la realidad (o del espiritual y de lo imaginario). Así, sólo al ejercer su función (en su contexto o fuera de él), tiene sentido.

La cuestión del sentido y de la función de la imagen propone planteamientos más complejos, como los que encontraremos en nuestra investigación sobre las imágenes de la muerte y de los muertos en la Baja Edad Media en Europa. La experiencia individual de la interacción con la imagen ocurre primeramente a través del objeto físico y después a través de su significado, determinados por las características de su creación, o sea, el contexto en que fue creada y la función que debería tener en ese contexto (histórico, social, religioso, cultural, físico etc...). La localización de la imagen es esencial para que cumpla con el objetivo para la cual fue creada. No nos referimos únicamente a la localización física de la imagen (como el cuerpo o el medio en que la imagen fue creada- papel, madera, piedra, o una iglesia, un altar, una escultura o un libro) pero principalmente a su localización en un contexto. Esa localización es importante especialmente en tratándose de imágenes fuera de nuestro tiempo, cuyo significado y función pueden nos ser extraños precisamente por no pertenecieren al mundo práctico de los objetos, de las costumbres y de las tradiciones culturales peculiares a nuestra civilización moderna, como dice Panofsky. Esa imagen ejerce su función y despierta sensaciones distintas si la sacamos de su 'lugar' de origen. Nosotros la miramos con otros ojos y le damos otro significado y función. Por ejemplo, una pintura o escultura funeraria del Egipto antiguo no tiene el mismo significado para nosotros en el siglo XXI que lo que tenía para el pueblo para el cual fue creado hace más de dos mil años, si esa escultura se encuentra en un museo europeo, será simplemente objeto de curiosidad y de estudio pero no más de culto. Su función original cambió, porque su espectador y su contexto cambiaron. Otro ejemplo sería el de la imagen de la *Totentanz* (danza de la muerte) utilizada en un manuscrito del siglo XV para recordar a la gente de la época la universalidad de la muerte, tiene un efecto y un sentido distinto para nosotros de lo que tenía para los hombres contemporáneos a ella. Nosotros, posiblemente, observaremos esa imagen con curiosidad, interés académico,

---

<sup>10</sup> Véase Hans Belting, *Antropología de la Imagen* (Katz, 2012), p.14.

aversión o indiferencia. Los motivos no nos son completamente ajenos pero su significado sí lo es. Sin embargo, para Martínez Roa por ejemplo, “*el cuerpo ha tenido cambios, el acontecimiento en su función y actividad no ha cambiado: las imágenes culturales estaban inscritas en cuerpos y materiales con las pinturas rupestres y los tatuajes, la imagen era inseparable del cuerpo o la cueva, más tarde con los frescos y mosaicos, existía una localización fija de la imagen; con el tiempo se inscribió en los relicarios, libros ilustrados o lienzos, los castillos y museos se llenaron de imágenes, cuerpos que podían ser trasladados siempre que su peso y medidas lo permitiera, más adelante las fotografías, la computadora y los archivos digitales permitieron el transporte de la imagen sin un cuerpo como tal; efectivamente el cuerpo ha cambiado, aparentemente se ha deslocalizado, pero no la función*”.<sup>11</sup>

Pero nosotros no estamos hablando de la imagen actual de las fotografías y de las computadoras, nuestros objetos de estudio no cambiaron de cuerpo, cambiaron de contexto, lo que también debe ser visto como una forma de deslocalización. Por lo tanto, la imagen, mismo desplazada de su ‘lugar original’, sigue teniendo sentido en cuanto siga relacionándose con el hombre, pero su función y la forma como es percibida por el hombre espectador (sentido) puede cambiar. De acuerdo con Belting “*Desde la perspectiva antropológica, el ser humano no aparece como amo de sus imágenes, sino que- algo completamente distinto- como ‘lugar de las imágenes’ que toman posesión de su cuerpo: está a merced de las imágenes autoengendradas, aun cuando siempre intente dominarlas. Sin embargo, sus testimonios en imagen demuestran que el cambio es la única continuidad de la que puede disponer. Las imágenes no dejan ninguna duda de cuan voluble es su ser. De ahí que deseche muy pronto las imágenes que ha inventado, cuando da una nueva orientación a las preguntas acerca del mundo y de sí mismo. La incertidumbre acerca de si mismo genera en el ser humano la propensión a verse como otros, y en imagen*”.<sup>12</sup> (El subrayado es nuestro)

Se hace necesario intentar un análisis de la imagen localizándola en su contexto de origen- un análisis historiográfico y socio-cultural primeramente- de manera imparcial por parte del investigador, para después recurrir tanto a la iconografía como a la iconología, completando así el estudio de las imágenes y la correlación entre los

---

<sup>11</sup> Véase Yohanna Martínez Roa, *¿Una imagen vale más que mil palabras? Deslocalización y complejidad de la imagen*, (conferencia en la Universidad Autónoma Metropolitana de México, Coloquio Internacional transdisciplinario: Imágenes que representan saberes, 8-11 de Octubre de 2007), p.2.

<sup>12</sup> Véase Hans Belting, *Antropología de la imagen* (Katz, 2012), pp.14-15.

factores históricos, religiosos, socio-culturales y artísticos que resultaron en ellas. Para Panofsky “*la historia del arte no es concebible, en su más alto sentido, sin una abierta y generosa relación con la historia integra, con la teoría y la estética, con la filosofía y la cultura toda. La obra de arte es una entidad de la que parten, como filamentos de las neuronas, conexiones con las creencias, las ideas, la situación histórica de los hombres que las crearon*”.<sup>13</sup> Eso es lo que buscamos aquí, utilizar las imágenes medievales como fuente para la interpretación de la historia y de un rasgo distinto de la mentalidad y de los comportamientos sociales con relación a la muerte al final de la Edad Media. Pero no de acuerdo con la perspectiva moderna sino que nos esforzaremos por utilizar una mirada contextual y esencialmente narrativa.

Es necesario además, apuntar las distinciones entre una historia de la imagen sagrada y una historia del arte, que aunque estén interconectadas, se presentan de manera diferente, y según Hans Belting en periodos históricos diferentes, como el subtítulo de su libro *Imagen y Culto* denuncia: “*Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*”. El autor sitúa la edad del arte en el inicio del Renacimiento y en la alteración del concepto de imagen llevado a cabo durante la Reforma (la pérdida de poder la imagen sagrada), describiendo el proceso por el cual la imagen de culto medieval se convirtió en la obra de arte de la era moderna. Dos libros de Hans Belting son fundamentales para nuestra línea de investigación, *Antropología de la imagen* e *Imagen y culto*. Él ha sido profesor de Historia del Arte en las universidades de Hamburgo, Heidelberg, Munich y Karlsruhe; es miembro de numerosas instituciones académicas europeas y ha publicado muchos trabajos sobre la historia del arte europeo y la teoría del arte, algunos de ellos traducidos al español.

Además, Georges Didi-Huberman, Aby Warburg y especialmente Erwin Panofsky complementan nuestra interpretación con otros puntos de vista (desde la iconografía, de la iconología e de la historia del arte y del Renacimiento p.ej.). El aporte de Aby Warburg a la Historia del Arte y particularmente a los estudios iconológicos, lo encontramos en su producción personal y en la orientación que supo dar a sus discípulos: Panofsky, Saxl (historiadores de arte), Cassirer (sienta las bases de un sistema filosófico que constituirá la base teórica de las investigaciones realizadas en el Instituto Warburg), Gombrich, Stechow, Wind, Wittkower, Heckscher,

---

<sup>13</sup> Véase Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología* (Alianza Editorial, 1972) p.12.

Katzenellenborger y Janson. Aby Warburg transformó los modelos de análisis empleados en la historiografía del arte, su destaque fue el estudio del Renacimiento italiano. Según él, las imágenes mentales se convierten en espejos que permiten al historiador investigar una idea sintomática. Warburg sostuvo su interés por la fórmula de *pathos* (*Pathosformel*), el proceso de la fórmula expresiva, en el que trata cada imagen como producto de una dialéctica entre un impulso expresivo individual y un repertorio heredado de formas prefiguradas. De acuerdo con José Emilio Burucúa una *Pathosformel* “es un conglomerado de formas representativas y significantes, históricamente determinado en el momento de su primera síntesis, que refuerza la comprensión del sentido de lo representado mediante la inducción de un campo afectivo donde se desenvuelven las emociones precisas y bipolares que una cultura subraya como experiencia básica de la vida social. Cada *Pathosformel* se transmite a lo largo de las generaciones que construyen progresivamente un horizonte de civilización, atraviesa etapas de latencia, de recuperación, de apropiaciones entusiastas y metamorfosis. Ella es un rasgo fundamental de todo proceso civilizatorio históricamente singular”.<sup>14</sup>

Aby Warburg quería decir que cada periodo histórico viene caracterizado por conglomerados de percepciones y sentimientos, y que en esos conglomerados es posible distinguir modelos culturales que transitan en la historia del arte. Y esos modelos se forman a partir de imágenes sintetizadoras de la idea original (*pathos*) y la repetición del precepto o canon al cual representan (*formel*). El método warburguiano para identificar los “*pathosformel*” empezaba con un análisis pre-iconográfico de los motivos, después un análisis iconográfico general del objeto y finalmente una interpretación iconológica, accediendo al más recóndito significado de la imagen. De acuerdo con Antacli, Warburg rechazó una interpretación “unilineal” de la historia del arte. El historiador nunca abandonó la idea de la carga emocional y del significado que tienen las imágenes, más allá del contexto en el que fueran utilizadas. El método warburguiano abarca a la imagen en su totalidad, orientando su análisis a la continuidad de la herencia pagana.<sup>15</sup> Uno de sus proyectos más conocidos, aunque incompleto, se llama *Mnemosyne*, en ello Warburg intentó construir un atlas iconográfico de las *Pathosformel* de nuestra

---

<sup>14</sup> Véase José Emilio Burucúa, *Historia y ambivalencia: ensayos sobre arte* (Biblos, 2006), p.12.

<sup>15</sup> Véase Paulina Liliana Antacli, *Aby Warburg de psico-historiador a sismógrafo de las pasiones humanas* (Estampa 11-Revista digital de grafica artística, Universidad de Cuyo, Argentina, n° 1, 2012), p. 57.

civilización. Según Belting “*Las imágenes antiguas y los símbolos de nuestro repertorio cultural eran para Warburg, en primero lugar, pruebas de la pervivencia de la Antigüedad, aunque la continuidad de los símbolos en la discontinuidad de su uso, como tema, va más allá de su campo de estudio, el Renacimiento*”.<sup>16</sup> Su trabajo y el de sus seguidores nos ayudan a entender mejor lo que es la imagen.

Retornando a Hans Belting, para nosotros es interesante subrayar que si nos basamos en su propuesta en *Imagen y Culto* cuanto a la era de las imágenes antes de la era del arte, nuestra investigación sería por una parte sobre las imágenes de culto de la Baja Edad Media- algunas de las pinturas, esculturas y miniaturas citadas están profundamente relacionadas con la religiosidad y la espiritualidad del hombre-, y por otra parte sobre la imagen sagrada entendida como obra de arte. De esta forma, nuestra investigación se sitúa en ese periodo de transición entra la imagen de culto y la obra de arte, durante los siglos XV y XVI. Nos resta preguntar, ¿fue el Renacimiento del norte de Europa, objeto de nuestro estudio, con su arsenal de pinturas, esculturas y miniaturas de carácter religioso, también representante de ese cambio significativo de la imagen? Tanto los artistas florentinos del Renacimiento clásico como los borgoñones/holandeses/alemanes del “renacimiento nórdico”, miraban hacia la Antigüedad y sus modelos, pero con perspectivas distintas. Además las cortes de ese periodo ya coleccionaban ávidamente libros iluminados, pinturas en tabla, tapicerías, esculturas y objetos hechos en metales y piedras preciosas. Artistas famosos eran atraídos para esas cortes y por veces trabajaban toda la vida haciendo retratos, decorando palacios y en general forneciendo las casas reales y nobles con objetos de arte. Eses objetos servían como señales de poder y riqueza, de la misma forma que podían servir a propósitos políticos o personales para decoración, devoción, y para satisfacer el nuevo espíritu coleccionador de arte, característico por ejemplo, de la corte de Borgoña.

La escatología cristiana y su representación en el arte -o en las imágenes-, puede ser analizada de acuerdo con su contenido desde el punto de vista de la historia del arte, de la iconografía y de la iconología. Esas imágenes representan lo que está en las Escrituras, contienen momentos tomados de una narración, como El Juicio y el Apocalipsis, además de representar lo sobrenatural, lo divino y lo demoniaco. Mientras

---

<sup>16</sup> Véase Hans Belting, *Imagen y Culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte* (Ediciones Akal S.A., 2009), p.20.

la imagen religiosa es repositorio de la fe y de la veneración, mantiene la memoria y funciona como soporte visual al papel primordial de las Escrituras que es transmitir la historia y las enseñanzas de Jesucristo. Belting aclara, “*El niño en el regazo de la madre y el hombre muerto en la cruz invitan al recuerdo de los dos momentos cardinales de una vida histórica. Las diferencias entre esos dos momentos vienen determinadas por factores históricos y, por ello, posibilitan el recuerdo en la imagen o el recuerdo a través de la imagen, siendo esta, sin embargo, sólo comprensible en la medida en que se es capaz de reconocerla a partir del conocimiento previo de la escritura. La imagen recuerda lo que narra la escritura, posibilitando de manera añadida el culto a la persona y al recuerdo*”.<sup>17</sup> Es exactamente ese aspecto de la imagen que la Reforma criticó y recusó, exaltando solamente la palabra escrita y la palabra predicada como inspiración suficiente para la fe, desprovveyendo la imagen sagrada de su poder, y así de la necesidad de su veneración. Las imágenes sin ese poder ya no podían representar una institución y una tradición.

¿Pero podemos mirar las imágenes de la muerte y de los muertos tanto en el ámbito religioso como en el laico, desde ese mismo prisma? ¿Es decir, podemos considerarlas imágenes de culto? ¿O eran simplemente imágenes que servían a propósitos distintos y que no se encajaban en una clase de imagen sagrada? ¿Serían las dos categorías de imágenes, representaciones de la escatología cristiana (Apocalipsis y Juicio Final p.ej.) y representaciones de la muerte y de los muertos, imágenes de culto como las imágenes de los santos, de la Trinidad y del Cristo? Y ya que estamos en esa línea, ¿dónde se encaja lo macabro? ¿Poseían los teólogos medievales control sobre ese tipo de imagen? Podemos partir del planteamiento que, aunque estas imágenes no inspirasen el culto directamente, ellas indirectamente infundían en los fieles, por el miedo y la aprehensión causados por esas representaciones del fin del mundo, del infierno, de cadáveres en descomposición y de la muerte, la necesidad de mantener sus prácticas cristianas y su fe, siendo ese el único camino para la salvación de sus almas. Nos parece difícil situarlas en la definición de culto. Esas representaciones se encajan mejor en la definición de imágenes de incentivo (bastante utilizada por la Iglesia medieval).

---

<sup>17</sup> Véase Hans Belting, *Imagen y Culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte* (Ediciones Akal S.A., 2009), p.19.

Según Belting, la teología por sí sola no puede dar cuenta de la imagen<sup>18</sup>. En nuestro caso, haremos un intento en abordar las distintas imágenes que utilizamos, tanto como ‘imagen en sí’, cuanto como ‘obra de arte’. Nuestro abordaje no será solamente desde una perspectiva iconográfica basada en aspectos teológicos y folclóricos, sino que la interpretación de los motivos y de las alegorías estará, por consiguiente, íntimamente relacionada con las características históricas, sociales y culturales del periodo en cuestión, y en cómo estas características influenciaron las imágenes.

Podemos observar que, para el hombre medieval, algunas imágenes no eran percibidas o valoradas esencialmente como arte, es decir, por su valor estético y formal (como el historiador moderno las ve y categoriza), sino que como imágenes que representaban aspectos específicos de la religiosidad y que tenían una función también específica en el ámbito de la vida cotidiana (no todas las imágenes en el mundo moderno son consideradas “obras de arte”, aunque el concepto de “arte” en nuestro tiempo sea bastante amplio tenemos imágenes que cumplen funciones distintas de una obra de arte). Diversas imágenes y objetos, incluyendo pinturas, esculturas y miniaturas no eran hechos por lo que hoy llamamos artistas sino que por los llamados artesanos, y frecuentemente no eran firmados por su autor en una época en que todavía no se daba tanta importancia en asociar la obra con el autor. Es claro que eso cambió y la valoración del artista y la asociación de su nombre con su obra de arte se desarrollaron poco a poco durante el periodo medieval. Pero todo ese concepto de la imagen según Belting, esa separación entre imagen y arte, especialmente la imagen religiosa, no ocurre sin dificultades para nosotros hoy, ya que de acuerdo él, *“nos hallamos tan marcados por la ‘era del arte’ que difícilmente podemos hacernos una idea de lo que pudo ser la ‘era de la imagen’.* Por esa razón, la historia del arte ha declarado que *todo es arte sin demasiadas consideraciones, para ponerle a todo un título de*

---

<sup>18</sup> *“Ninguna, pues, de las disciplinas académicas tiene competencia plena sobre las imágenes, que parecen caer en el ámbito de estudio de todas y de ninguna exclusiva. La historia de la religión, en su inclusión en la historia universal, no se acopla por completo a los límites de la teología, la cual se ocupa de los modelos de pensamiento con los cuales los teólogos han respondido a las prácticas del ejercicio de la fe. Las imágenes no han sido nunca un asunto exclusivo de la religión, sino también un asunto de la sociedad, que se representaba en y con la religión. La religión desempeñaba un papel demasiado central como para ser, como sucedería después en la modernidad, sólo una cuestión personal o de las Iglesias. Por eso también las imágenes religiosas, que durante mucho tiempo fueron las únicas existentes, no pueden entenderse en su verdadero papel sólo a través de su contenido interpretado teológicamente.”* Véase Hans Belting, *Imagen y Culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte* (Ediciones Akal S.A., 2009), pp. 11-12.

*propiedad y nivelar así las diferencias a partir de las cuales debería aclararse y explicarse nuestro tema”.*<sup>19</sup>

Quedamos con la conclusión (casi lógica) de que no toda la imagen es arte, pero de que todo el arte es imagen. Apoyados en las perspectivas y estudios de los distintos autores citados, abordaremos la muerte medieval a través de sus imágenes, fuesen ellas de culto o de incentivo, consideradas obras de arte o no (aunque para nosotros sean inevitablemente arte) es claro que tenían una función social en su contexto. Es exactamente el análisis de esa función que nos interesa. De esa forma esperamos lograr una asociación entre la antropología de la imagen, la historiografía, la iconografía y la iconología para reconstruir parcialmente el escenario socio-cultural, religioso y práctico de la muerte y del morir durante la última Edad Media en el norte de Europa.

---

<sup>19</sup> Véase Hans Belting, *Imagen y Culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte* (Ediciones Akal S.A., 2009), p.18.

## Memento Mori

# Capítulo I

## Un “Renacimiento” Nórdico, el Ducado de Borgoña y las artes de los siglos XV y XVI

Para una mejor comprensión de este estudio iconográfico e historiográfico con raíces en la antropología cultural y en la antropología de la imagen, se hace necesaria una cierta orientación histórica. Una visión general de los siglos en los cuales se desarrollaran las formas de pensamiento, de religiosidad y las manifestaciones pictóricas que serán la base de nuestro análisis resulta fundamental.

Los siglos XV y XVI son polémicos. Son motivo de muchas discusiones académicas e historiográficas relacionadas tanto con sus aspectos socioeconómicos cuanto con su función temporal<sup>20</sup> y sus cambios culturales y artísticos. Existen nomenclaturas y periodizaciones distintas, opiniones variadas y análisis basados en la documentación histórica, en estudios historiográficos, antropológicos y en manifestaciones artísticas. Vamos a estructurar brevemente algunas de estas ideas en las líneas siguientes. Los conceptos de “crepúsculo”, “aurora” y “renacimiento” están entre las distintas nomenclaturas utilizadas en el medio académico en un intento de definir esa época, y en general, cualquier otra era o periodo de la historia que presente, como el siglo XV, señales de ruptura, cambios singulares en sus estructuras sociales, económicas, culturales y artísticas. “Crepúsculo” significando un fin próximo, “aurora”,

---

<sup>20</sup> Por su función temporal me refiero a la periodización histórica. El siglo XV como el final de la Edad Media (ver, por ejemplo, *El otoño de la Edad Media*, de Johan Huizinga) y como el inicio de la Era Moderna. El siglo XV en especial nos confronta con incontables y distintos hechos históricos, como la toma de Constantinopla por los turcos en 1453 y el descubrimiento de las Américas en 1492 (ambas fechas tomadas comúnmente como “fin” de la Edad Media e “inicio” de la Moderna), coincidiendo con la invención de la imprenta, el desarrollo del Humanismo y los primeros pasos del Renacimiento Clásico. El siglo XVI ya no es, históricamente, parte de la Edad Media; es por tanto el primer siglo de la Edad Moderna. Este siglo nos presenta la era de los descubrimientos y el inicio de la colonización de las Américas, la Reforma Protestante y la Contrarreforma (que dieron inicio a un periodo de guerras religiosas), entre otros. Los dos siglos son periodos de cambios en la esfera cultural, artística, política y religiosa.

un despertar hacia algo nuevo y “renacimiento” como el resurgimiento de algo que había caído en el olvido durante un tiempo.

Pero no debemos generalizar, son simplemente conceptos ya adoptados en la historia, que han sido imbuidos de significado de acuerdo con una opinión y observación específicas con respecto a determinado tema. Debemos tener cuidado con el uso deliberado de la palabra, así mismo como con la apropiación de sus significados.

En este capítulo y en el estudio en general, utilizo la palabra “renacimiento” para designar, en el ámbito de las artes, una parte de la historia de la sociedad norte europea durante los siglos en cuestión. Sin embargo, no tenemos intención de aplicar ninguna nomenclatura similar con referencia a los cambios en las formas de pensamiento y religiosidad en el norte de Europa, ya que fueron cambios lentos y no abruptos.

La idea de un renacimiento, en sí misma, presupone un retorno de algo a la vida, nos transmite el sentimiento de algo nuevo y de ruptura con ideas anteriores. El ‘Renacimiento’, con relación a una época, es un término cargado de significados. En general, el Renacimiento como periodo histórico europeo es definido como “*el gran renacimiento del arte y las letras bajo la influencia de los modelos clásicos que se inició en Italia en el siglo XIV y continuó durante el XV y XVI*”.<sup>21</sup> En su artículo sobre el Renacimiento del Norte y el siglo XV, Hanno Wijsman nos da dos definiciones de Panofsky, procedentes de su artículo *Renaissance and Resuscitations*: “*In its more narrow sense, he calls the Renaissance a ‘rebirth of classical antiquity following a complete, or nearly complete, breakdown of classical traditions’ and, in its wider sense, the ‘universal efflorescence of art, literature, philosophy, science and social accomplishments after a period of decay and stagnation’*”.<sup>22</sup> Si nos orientamos por la perspectiva de Panofsky, el concepto de “Renacimiento” no es aplicable a los cambios en el arte del norte de Europa en el siglo XV. Wijsman, pues, se refiere al Renacimiento de tres formas en su texto: un período, un florecimiento y un renacimiento. Y concluye que “*If ‘Renaissance’ is primarily used to signify a rebirth of antique culture, then the concept of a ‘Northern Renaissance’ makes no sense and should be abandoned. If*

---

<sup>21</sup> The Renaissance. Oxford Dictionaries. Oxford University Press.

<sup>22</sup> Véase Hanno Wijsman, *Northern Renaissance? Burgundy and Europe in the Fifteenth Century*. En Alex Lee, Pierre Péporté & Harry Schnitker (Eds.), *Renaissance? Perceptions of Continuity and Discontinuity in Europe, c.1300 - c.1550* (Brill, 2010), pp. 269-270.

*'Renaissance' is primarily used to denote a general efflorescence or even a mere period, then the concept of a 'Northern Renaissance' might be more acceptable*".<sup>23</sup>

Normalmente se considera que todo el desarrollo del Renacimiento se concentraba en Italia (*Quattrocento y Cinquecento*), y que esta sería el líder cultural de toda Europa en la época. Y que después, con el pasar de los años, el mismo proceso se fue desarrollando en toda Europa, sacando al hombre de dicho "estancamiento y oscuridad del periodo medieval"<sup>24</sup>. Pero el siglo XV fue un siglo plural. Si nos alejamos de la perspectiva italiana, sin descartar su importancia, constatamos que el desarrollo, principalmente en el campo de las artes, ocurrió también en otras partes, como en el norte europeo, y que esos dos "renacimientos", a pesar de haber sido distintos, se influenciaron mutuamente<sup>25</sup>. Belozerskaya, en su libro *Rethinking the Renaissance: Burgundian Arts across Europe*, afirma que la producción artística bajo la corte borgoñona, tanto cuanto su política, ejerció una enorme/fuerte influencia por toda Europa. Ella defiende que los ciudadanos europeos del siglo XV percibían a los Duques de Borgoña y las artes procedentes de sus dominios como los líderes culturales de la época. No obstante, ignorar el hecho de que el Renacimiento clásico significó una ruptura, gradual pero real, con la tradición artística medieval y que acabó por cambiar el escenario cultural europeo sería imprudente. Como dice Huizinga, al intentar establecer de forma clara y sería una división entre la Edad Media y el Renacimiento, observaremos que los límites se le "ensanchan y escapan".

---

<sup>23</sup> Véase Hanno Wijsman, *Northern Renaissance? Burgundy and Europe in the Fifteenth Century*. En Alex Lee, Pierre Péporté & Harry Schnitker (Eds.), *Renaissance? Perceptions of Continuity and Discontinuity in Europe, c.1300 - c.1550* (Brill, 2010), p. 287.

<sup>24</sup> La idea de que el periodo medieval o Edad Media haya sido un tiempo de completa ignorancia, oscuridad y estancamiento cultural y que el Renacimiento sacara al hombre de las tinieblas tiene sus defensores en la literatura sobre la época (siendo que el concepto actual del Renacimiento surgió en el siglo XIX y fue usado primeramente por el historiador Jules Michelet). Sin embargo, eso no es ni una completa verdad ni una completa mentira. La Edad Media, en sus mil años de historia, no terminó sin su contribución para las artes, las letras y la música, no fue una "Edad de las Tinieblas". Hubo periodos bárbaros y violentos, de estancamiento, hasta de retroceso, de epidemias, hambrunas, cruzadas y organización feudal entre otros, pero hubo también un desarrollo en las técnicas de la arquitectura y la escultura (Románico y Gótico, arte bizantino e islámico), nacieron las primeras universidades, las ferias y los mercados, en el campo del saber tenemos la filosofía escolástica, en las artes vistas en las valiosas miniaturas de los manuscritos, tapicerías, hasta el desarrollo de las pinturas a óleo y de la perspectiva. Esa Edad Media vio también periodos de revitalización cultural durante el Renacimiento Carolingio, bajo la corte de Carlomagno en el siglo VIII, y el Renacimiento del siglo XII. Se demostró que innumerables tendencias, ideas, invenciones y descubrimientos acreditados a la era moderna, se anunciaron en la Edad Media. Ese fue, seguramente, un largo periodo creador, de preparación, una era de dualidades.

<sup>25</sup> Tres autores muy importantes para el estudio y la comprensión de las diferencias de opiniones sobre esa época de la historia europea son Erwin Panofsky, con su libro *Renaissance and Renascences in Western Art* (1969), Johan Huizinga, con su libro *El otoño de la Edad Media* (1919), y Jacob Burckhardt, con su libro *La cultura del Renacimiento en Italia* (1860).

Paul Crossley explica bien la problemática del siglo XV: *“Few epochs in the history of art occupy so central a position in western achievement yet so strongly resist the neat distinctions of period and categorisation as the fifteenth century. Suspended between two pan-European artistic styles (a Parisian-centred Gothic and a Roman-based High Renaissance and Early Baroque), and straddling two historical epochs (‘the late Middle Ages’ and ‘the Renaissance’), the arts of fifteenth-century Christendom, known variously as ‘late medieval’, ‘early Renaissance’, ‘late Gothic’, even ‘florid’ and ‘flamboyant’, present a confusing and extraordinarily heterogeneous picture. The period saw one of the most profound changes in visual language in the history of western art, from the late Gothic formalities of the so-called international Style of c. 1400, to the accomplished naturalism of Leonardo da Vinci and Michelangelo”*.<sup>26</sup>

Sin disminuir las diferencias reales entre el norte y el sur europeo en esa época, sus características comunes pasan a veces desapercibidas. Ligadas por lazos políticos, económicos, religiosos y familiares, ciudades como Brujas y Florencia, Augsburgo y Venecia, mantenían estrechas/múltiples relaciones. Multitud de rutas comerciales conectaban todo el continente y la Liga Hanseática, por ejemplo, comerciaba con ciudades desde el mar del Norte hasta el Báltico, Escandinavia, España e Italia. Las obras de arte también circulaban por esas rutas, y puede ser que el mercado para el arte flamenco en Italia fuera mayor que el del propio arte italiano en los Países Bajos durante el siglo XV<sup>27</sup>. No podemos olvidar tampoco que la invención de la imprenta, la exploración global (de las Américas e Indias, por ejemplo) y el crecimiento de la comunicación entre los grandes centros europeos, entre otros, posibilitó el desarrollo de una Europa más internacional a partir del final del siglo XV. Los objetos de arte y estilos artísticos, así como la fama de los pintores y escultores (tanto flamencos, alemanes o italianos) se extendieron por Europa como nunca antes.

---

<sup>26</sup> Véase Christopher Allmand (Ed.), *The new Cambridge Medieval History. Volume VII c. 1415-1500* (Cambridge University Press, 1998), p. 299.

<sup>27</sup> *“Indeed, European courts (as well as urban centres) were closely bound into an international community of shared diplomatic, economic, and cultural concerns, and rulers vigilantly observed and competed with each other in expressions of magnificence, deploying those arts that best accomplished their aims. [...] Social diffusion of Netherlandish arts- their adoption on a more modest scale by the ambitious and rising urban bourgeoisie- followed similar pathways. The geographic location of the Burgundian lands at the intersection of major trade routes, both seaborne and overland, assured a constant stream of goods, traders, and customers passing through the region. Numerous wares were mass-produced specifically for export, and shipped not only to England, Italy and Spain, but also to France, Germany, and the cities of the Hanseatic League farther north to serve the aspirations of middle class clientele”*. Véase Marina Belozerskaya, *Rethinking the Renaissance: Burgundian arts across Europe* (Cambridge University Press, 2002), p. 5.

Se hace, no obstante, necesario señalar que la discusión en este estudio no se centrará específicamente en el Ducado de Borgoña ni en la problemática del Renacimiento, ni en las incongruencias en la aplicación del mismo concepto al norte de Europa; sin embargo, las manifestaciones pictóricas en la cuales me baso para apoyar la mirada antropológica sobre la visión de la muerte, empezaron a florecer en esa región y en esa época. Es por ello que nos parece esencial comprender el “Renacimiento” nórdico o el arte neerlandés (que abarca el arte de los Países Bajos, Alemania y parte de Francia, entendiendo “nórdico” como referencia a los territorios al norte de los Alpes) del siglo XV, cuya manifestación queda lejos de ser el último suspiro del espíritu medieval (y del arte Gótico), como defendió Huizinga<sup>28</sup>. En cuanto al renacimiento nórdico, en realidad, ¿por qué llamarlo un “renacimiento”? ¿Qué es lo que diferencia el arte de los siglos XV y XVI del arte del siglo XIV? Es decir, ¿de qué cambios se trataba? ¿Quién apoyó y quiénes fueron los representantes de este movimiento? Son preguntas claves, pero no aspiro a contestarlas completamente, ni a divagar en profundidad sobre ellas, sino que trazo apenas un panorama artístico que me posibilitará y facilitará el análisis iconográfico e iconológico.

Chipps Smith, en su libro *The Northern Renaissance*, aclara: “*I argue that there was indeed a distinctively northern European Renaissance, but one in which curiosity about the individual and the natural world was valued more than a renewed dialogue with antiquity. The latter occurred in the sixteenth century but never in the same degree as in Italy. The revolution precipitated by the development of printing technology in northern Europe transformed cultural horizons across the continent. So the term Renaissance, however imperfect, still conveys the richness and diversity of these two centuries better than competing labels, such as ‘Late Gothic’ or ‘Early Modern’. This was a dynamic period of artistic innovation- not an end, as the term Late Gothic implies. It was Renaissance masters who developed the foundations for most pre-modern artistic experiments, making Early Modern, which typically encompasses the fifteenth to early eighteenth centuries, too broad a designation*”.<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> The scrupulous realism, the desire to give an exact rendering to every natural detail, represented for Huizinga the end of an old development rather than the beginning of something new. Véase Marina Belozerskaya, *Rethinking the Renaissance: Burgundian arts across Europe* (Cambridge University Press, 2002), p. 41.

<sup>29</sup> Véase Jeffrey Chipps Smith, *The Northern Renaissance* (Phaidon Press Limited, 2004), p. 12.

Empezando por una delimitación geográfica, el norte europeo al cual me refiero en este estudio consiste en cinco países distintos que comparten características similares en cuanto al desarrollo de sus tradiciones pictóricas en el campo general del arte y, para nosotros en especial, en el campo de la escatología y de la muerte. Estos países, Bélgica, Países Bajos, y el noroeste de Francia, que hasta 1477 pertenecían al Ducado de Borgoña, junto con ciertas partes de Alemania, eran un centro popular y famoso de producción artística, como pinturas, manuscritos iluminados, incunables, tapicería, bordado y orfebrería durante el periodo de 1380 a 1580, la “era del Renacimiento Nórdico”.<sup>30</sup>

En los dos mapas de las páginas siguientes, ilustramos los territorios en cuestión. Las fronteras políticas en esa época podrían ser bastante volátiles; sin embargo, vemos una parte del Sacro Imperio Romano<sup>31</sup>, iniciado con Carlomagno (desde su coronación como emperador de los romanos en 800) y consolidado en el año de 962 bajo la dinastía sajona a partir de la antigua Francia Oriental, que desapareció en 1806 cuando Francisco II renunció a la corona imperial para mantenerse únicamente como emperador austriaco. Consistía en una agrupación política ubicada en la Europa occidental y central, un aglomerado de territorios (cantones, ducados, condados, principados, obispados, estados religiosos, ciudades imperiales libres y otras jurisdicciones) ligados por lazos familiares, acuerdos y alianzas feudales.<sup>32</sup>

Los siguientes mapas muestran también los territorios adquiridos y la extensión del poder del Ducado de Borgoña hasta 1477. Antes de 1400 los Países Bajos, una de las regiones comerciales más importantes del norte europeo, eran un conjunto de diecisiete estados políticos, independientes en gran medida. Bajo el gobierno del duque Felipe *el Bueno* la región se transformó en el centro del reino Borgoñón. En su apogeo, formaban parte del Ducado de Borgoña los Países Bajos, el noroeste de Francia, el ducado y el condado de Borgoña y otros territorios. El Ducado entró en crisis y se “rompió” después de la muerte repentina del Duque Carlos *el Temerario* en 1477, seguidamente el rey francés Luis XI se apoderó del condado de Artois y de los dominios Borgoñones<sup>33</sup>. Lo que quedó de los Países Bajos fue para la familia Habsburgo, gracias al matrimonio

---

<sup>30</sup> Véase Jeffrey Chipps Smith, *The Northern Renaissance* (Phaidon Press Limited, 2004), p. 7.

<sup>31</sup> También llamado Sacro Imperio Romano Germánico.

<sup>32</sup> Véase Jeffrey Chipps Smith, *The Northern Renaissance* (Phaidon Press Limited, 2004), p. 7.

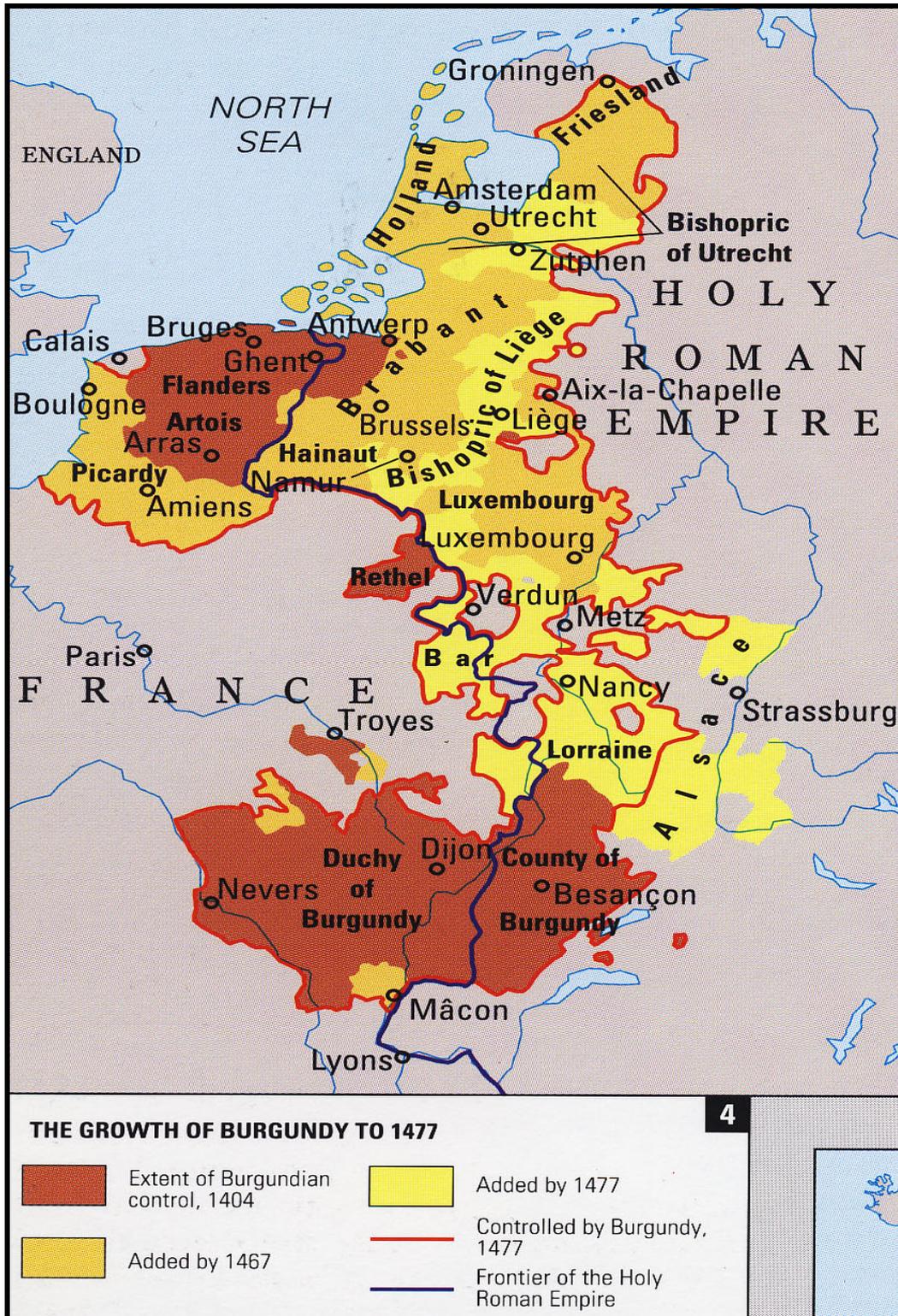
<sup>33</sup> Es importante señalar que el reino de los duques de Borgoña estaba políticamente sujeto al rey de Francia. Un estado Borgoñón en sí no existía, sino que los duques eran señores sobre un conjunto de territorios adquiridos por medio de acuerdos, tratados y batallas.

entre María, Duquesa de Borgoña (1477-1482, hija de Carlos *el Temerario*) y Maximiliano I de Habsburgo, futuro emperador del Sacro Imperio Romano. Sus territorios pasaron a su hijo Felipe IV *el Hermoso* (1482-1506) y posteriormente a su nieto Carlos I de España (1506-1555), emperador del Sacro Imperio Romano Germánico. El hijo de Carlos I, Felipe II (1555-1598), rey de España, subió los impuestos, suspendió los derechos civiles y envió un ejército de ocupación para reprimir la disidencia política y religiosa. Las disputas y la insatisfacción llevaron a una guerra civil en 1570, y posteriormente a la división de los Países Bajos en un sur católico (conocido hoy como Bélgica) y un norte protestante (Países Bajos)<sup>34</sup>. Hasta 1700 los herederos Habsburgos mantuvieron la denominación de “duques titulares” de Borgoña.

---

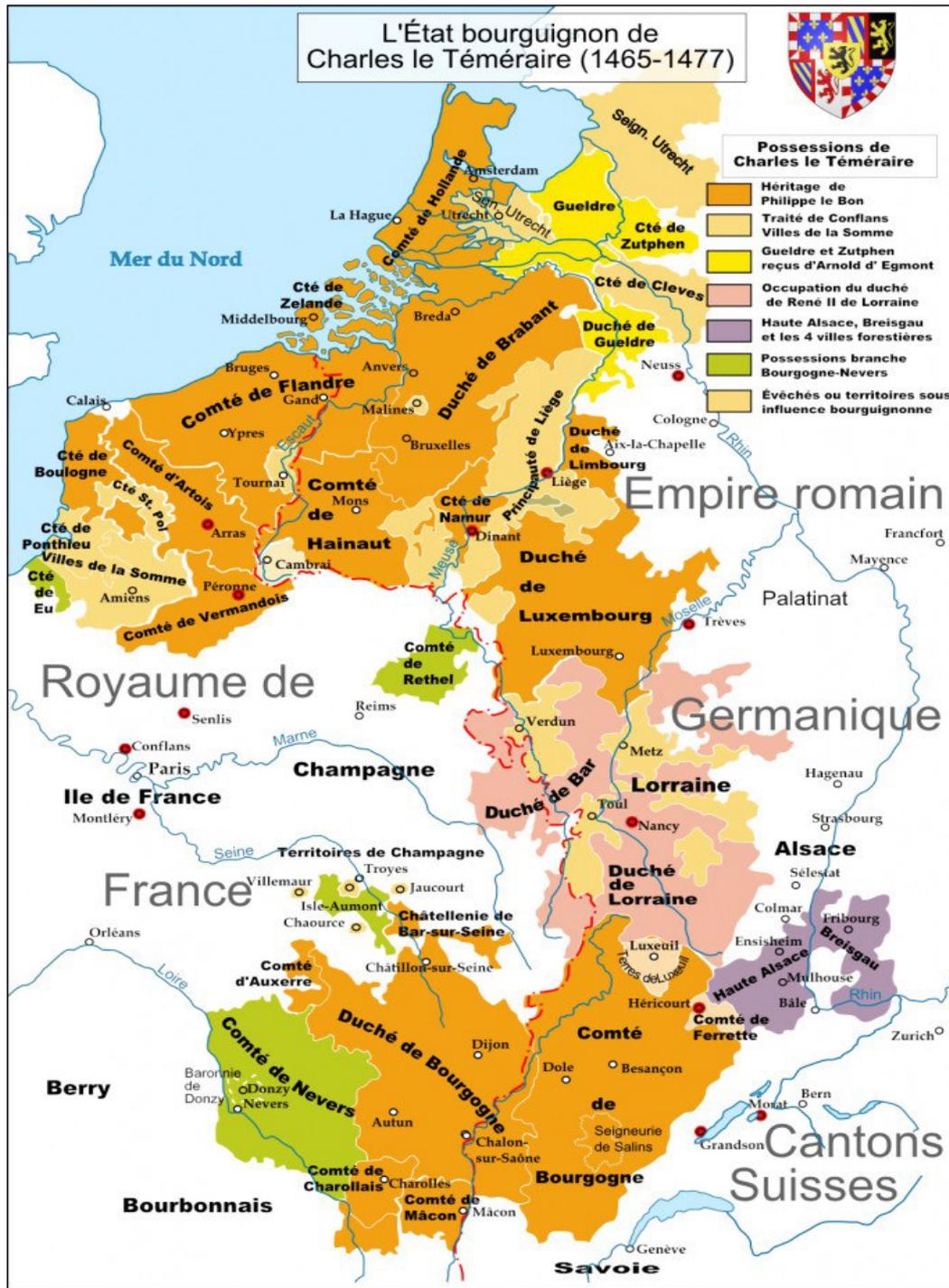
<sup>34</sup> Véase Jeffrey Chipps Smith, *The Northern Renaissance* (Phaidon Press Limited, 2004), p. 8.

Figura 1 - Mapa del crecimiento de Borgoña



Fuente: Universidad de Óregon., 2015.

Figura 2 - Mapa del Estado borgoñón de Carlos el Temerario.



Fuente: Theatrum Belli, 2015.

La corte de Borgoña no era, en la época de Felipe III *el Bueno* y de Carlos I *el Temerario* (entre 1419 y 1477), un mero órgano del gobierno y la manifestación de su prestigio, sino una de las más brillantes de Europa. Toda su ostentación, a través del lenguaje visual de la época, consistía en una eficaz forma de propaganda política, tanto para intimidar a sus enemigos como para atraer partidarios. Belozerskaya afirma en su libro *“Through astute positioning within European politics and creative self-promotion, the Burgundian dukes succeeded in rivalling the stature of kings and fashioning a mode of ascendance that came to be emulated by the Tudors, the Catholic Monarchs of Spain, numerous Italian princes, and other peers abroad for the potency of its sovereign aura. The dazzling splendour of the Burgundian court has been contrasted to the putative intellectual superiority of the Italians, for the chivalric ethos of the North, which Huizinga pronounced antiquated and empty has been juxtaposed with a presumed enlightened humanistic spirit of the South. [...] The Burgundian dukes and their brilliant court provided a model and an impetus for emulation across Europe”*.<sup>35</sup> Ella defiende que la situación del norte de Europa y de la corte de Borgoña era de pleno esplendor artístico y expansión cultural, opinión que contrasta claramente con la posición pesimista de Huizinga en cuanto a la suntuosidad de la corte borgoñona y la realidad del siglo XV. Para él, todo el lujo, todo el esplendor y la riqueza de las solemnidades y fiestas, de la música y de las artes, tenían la finalidad de distraer al hombre de la miseria de la vida diaria. Mientras la vida en Francia y en los Países Bajos, en su visión, era triste y presa de un pensamiento medieval dando sus últimas señales de vigor, la Italia humanista y renacentista brillaba en la aurora de un nuevo tiempo. Son posturas que denotan una comprensión y análisis antagónicos, pero no necesariamente incompatibles, de una época turbulenta en la historia de las mentalidades y de las artes. El siglo XV, en toda su decadencia y esplendor, entre la recuperación del trauma provocado por la plaga y la serie de nuevos desarrollos en todos los ámbitos de la vida, cultural, social y política que caracterizó este siglo, es bastante complicado de definir y encuadrar en una sola opinión.

En ese contexto, los duques y su corte fueron grandes mecenas de las artes, que, en consecuencia, florecieron en sus territorios. Entretanto, a pesar de su influencia, los duques no fueron el origen de esas artes (los Países Bajos ya eran conocidos por la

---

<sup>35</sup> Véase Marina Belozerskaya, *Rethinking the Renaissance: Burgundian arts across Europe* (Cambridge University Press, 2002), p. 4.

calidad de sus productos mucho antes de la llegada de los duques), sino que las mismas ganaron mucho más prestigio por su asociación con la corte de Borgoña<sup>36</sup>. Muchos artistas trabajaron en proyectos ducales, entre pintores, escultores, orfebres, miniaturistas, músicos y tapiceros. Artistas como Rogier van der Weyden y Jan van Eyck y sus talleres/escuelas fueron patrocinados por los duques y los integrantes de la corte borgoñona durante mucho tiempo. Había pintores famosos que alternaban entre la pintura de cuadros y retablos y la iluminación de manuscritos. Había una hueste de maestros que trabajaban para las cortes de Flandes, de Berry y de Borgoña, que, aparte de trabajar en proyectos como los arriba citados, se dedicaban a pintar escudos de armas y banderas, a hacer diseños para trajes y vestidos, a decorar muebles, a ornamentar barcos, a preparar bodas y funerales, entre muchas otras actividades. Se creó un ambiente altamente cultural, que favorecía el desarrollo de las artes y de las más diversas artesanías, así mismo como la creación musical y literaria. En una sociedad en la que la apariencia y las formas visuales eran tan importantes en la conservación del estatus económico y político, las artes servían como medio para un fin, no como un fin en sí mismas. Toda esa producción artística en los Países Bajos, y en general de los artistas que trabajaban para los duques y su corte, ejercieron una influencia vital en el desarrollo de las artes del siglo XV y XVI, a la vez que eran utilizadas para complementar el esplendor y la riqueza de la corte, considerada una de las más brillantes de toda Europa. Según Huizinga, *“La cultura francoborgoñona de la última Edad Media cuenta entre las culturas en que la belleza es sofocada por la suntuosidad. El arte de la última Edad Media refleja fielmente el espíritu de esta época, y este era un espíritu que había de recorrer su camino hasta el fin. La que hemos considerado anteriormente como una de las características más importantes del pensamiento medieval, la expresión plástica de todo lo concebible llevada hasta sus últimas consecuencias, la opresión del espíritu con un sistema sin fin de representaciones formales, constituye también la esencia del arte de aquel tiempo. También este arte aspira a no dejar nada sin forma, nada sin expresión sensible o sin adorno. [...] Hay un desatado desbordamiento de la forma sobre la idea”*.<sup>37</sup> (El subrayado es nuestro).

---

<sup>36</sup> Véase Marina Belozerskaya, *Rethinking the Renaissance: Burgundian arts across Europe* (Cambridge University Press, 2002), p. 76.

<sup>37</sup> Véase Johan Huizinga, *El otoño de la Edad Media: estudios sobre las formas de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos* (Alianza Editorial, 2003), pp. 361-362.

El norte de Europa estaría en un proceso de redescubrimiento y rehabilitación de su pasado (más centrado en la curiosidad sobre el individuo y el mundo natural, que en la tradición clasicista) a través de una magnífica creación artística en todas las áreas culturales, y que ganaron el respeto y la admiración de otros artistas, países y cortes, que igualmente en esos siglos lograron desarrollar estilos artísticos e ideas innovadoras, como la civilización italiana al despertar la cultura de la antigüedad y centrar su atención en la tradición clásica y humanista, que se convertirían en las claves características del arte y del pensamiento durante el Renacimiento<sup>38</sup>.

Sin embargo, no solamente los italianos buscaban la proximidad con la antigüedad clásica; de acuerdo con Belozerskaya, *“Quattrocento Europeans were catholic in their interests and pluralistic in their pursuit of spiritual and material goods. Not only Italians, but the French, Netherlanders, Spaniards and Eastern Europeans looked to antiquity and Byzantium for learning and splendour; imported and imitated skills and ceramics from the Orient, and metalwork and musical instruments from Germanic lands”*.<sup>39</sup> Las tapicerías borgoñonas fabricadas en los Países Bajos, por ejemplo, ilustrando cenas de la mitología e historia antiguas eran extremadamente populares en Europa. La mitología y la antigüedad clásica no eran desconocidas para los duques, ni tampoco en el norte de Europa. Los duques gozaban de una educación de alto nivel. Lo que distaba de la concepción clasicista italiana era la forma de interpretación de ese conocimiento. Ese factor, sin embargo, no es de forma alguna razón para caracterizar el arte del norte de Europa del siglo XV como perteneciente a un renacimiento de la antigüedad clásica, como fue el caso italiano. A pesar de las dificultades de comprensión oriundas del uso de la palabra *renacimiento*, seguiremos haciendo uso de la misma ateniéndonos a su significado general y no a su connotación o ligación con la antigüedad clásica.

---

<sup>38</sup> Hay un debate entre historiadores sobre quién estaría en el centro cultural de Europa en el siglo XV. Por un lado, los primeros pasos humanistas en dirección al Renacimiento Italiano, por otro, la influencia y posible soberanía artística de la corte de Borgoña y sus artistas, una arte deseada, importada y apreciada en varios rincones de Europa, incluso en Italia. Desde las pinturas, tapicerías y objetos de culto eclesiástico hasta la música, la literatura y la moda, parecen haber tenido gran influencia en el escenario artístico y cultural europeo del siglo XV. Según Belozerskaya, *“Artifacts emanating from the Burgundian Netherlands formed part of a broad stream of prestigious imports prized across Europe. [...] What the Burgundian dukes and their domains exported was not an unique and indigenous product, but a highly efficacious mode of combining the most visually and ideologically potent forms of expression- forms emulated by others as a whole, as well as in individual components”*. Véase Marina Belozerskaya, *Rethinking the Renaissance: Burgundian arts across Europe* (Cambridge University Press, 2002), p.46.

<sup>39</sup> Véase Marina Belozerskaya, *Rethinking the Renaissance: Burgundian arts across Europe* (Cambridge University Press, 2002), p. 46.

## 1.1 El “Renacimiento” Nórdico y la Escuela Flamenca.

Los años en los que Chipps Smith sitúa la Era del Renacimiento Nórdico (1380-1580) fueron, como ya decimos, una época de innovaciones artísticas características de los países del norte de Europa, Francia y tierras de lengua germánica. Pocos periodos histórico-artísticos empiezan o terminan en fechas precisas; tomemos más o menos el final del siglo XIV, cuando ciertos artistas en París y en los Países Bajos empezaron a cambiar el aspecto del arte nórdico, como el inicio del movimiento<sup>40</sup>. Un artista que se convirtió en el mayor representante de este movimiento fue Jan van Eyck (1390-1441), extraordinario en el uso de la pintura al óleo, considerado el más célebre de los Primitivos Flamencos y el fundador de la Escuela Flamenca<sup>41</sup> junto con su hermano Hubert van Eyck y su maestro, Robert Campin (1378-1444), también conocido como el Maestro de Flémalle. Su contribución al desarrollo del realismo y del naturalismo en la pintura, así como el de las técnicas de pintura, el dominio de la pintura al óleo, su profundo trabajo con la perspectiva (tridimensionalidad), creando pinturas ricas en detalles, colores vivos y sombras, fueron claves que condujeron la nueva forma de ver y representar el mundo y el hombre, características de los Primitivos Flamencos y del Renacimiento Nórdico.

Chipps Smith toma el año de 1580 como fecha aproximada para el final de este último. La Reforma Protestante, iniciada en torno a 1520, cambió el paisaje religioso del norte de Europa y su impacto en las artes fue considerable<sup>42</sup>. Los movimientos iconoclastas en los Países Bajos en 1566-1567 y los motines anti protestantes en Francia no proporcionaban precisamente un ambiente propicio para el desarrollo artístico o para el mecenazgo. La situación en los Países Bajos se tornó cada vez más inestable, aumentaron las revueltas contra el gobierno español y en 1579, con la Unión de Utrecht, las siete provincias rebeldes del norte se unificaron. Ya por 1580 todo el panorama

---

<sup>40</sup> Para nombrar artistas que influenciaron ese cambio: Los Hermanos Limbourg, miniaturistas conocidos sobre todo por el manuscrito iluminado *Las muy ricas horas* del duque de Berry; el escultor Claus Sluter de Haarlem y el pintor Melchior Broderlam de Ypres. Véase *Flemish Art*, Encyclopædia Britannica.

<sup>41</sup> Escuela Flamenca o Arte Flamenco comprende un periodo de la historiografía del arte en las ciudades flamencas en los siglos XV, XVI y XVII, lo que cubre el Gótico final o tardío, el Renacimiento, el Manierismo y el Barroco. Las ciudades más importantes de la región llamada Flandes, que constituían el centro de la producción y comercio artísticos, eran Amberes, Brujas, Gante, Bruselas, Ámsterdam, Delft, Haarlem y Leiden, entre otras).

<sup>42</sup> Durante ese periodo en la producción artística se observa un solo gran artista, que fue Pieter Breughel el Viejo.

político-cultural-religioso que había supuesto el caldo de cultivo para el Renacimiento Nórdico había sido sustituido por un nuevo orden europeo y, en consecuencia, la producción, el estilo, los temas y la función del arte fueron renovados.

Jan van Eyck fue un artista meticuloso en los detalles, de técnica refinada. Su éxito le llevó a trabajar como pintor y *valet de chambre* en la corte de Felipe *el Bueno*, duque de Borgoña, hasta su muerte. Otros representantes de la Escuela Flamenca, siguiendo los pasos de van Eyck (posteriormente desarrollando estilos propios) y cuyas pinturas utilizaremos en este estudio (con excepciones) son: Rogier van der Weyden (1400-1464; activo en Bruselas), Gerard David (1460-1523; activo la mayor parte de su vida en Brujas), Hugo van der Goes (1440-1482), Hans Memling (1433-1494; activo en Brujas), Dirk Bouts (1410/1420-1474; activo en Lovaina), Petrus Christus (1410/1420-1473; activo en Brujas), Joos van Cleve (c.1480-1540, activo en Amberes), Jerónimo Bosch o el Bosco (1450-1516 activo en Bolduque) y Pieter Brueghel *el Viejo* (1525-1569), entre otros. También figurarán en nuestro estudio pinturas, grabados y xilografías de artistas alemanes como Hans Baldung (1484-1545), Hans Holbein *el Joven* (1497-1543), Alberto Durero (1471-1528) y del Maestro E.S, y miniaturas de artistas franceses como Simon Marmion (1425-1489).

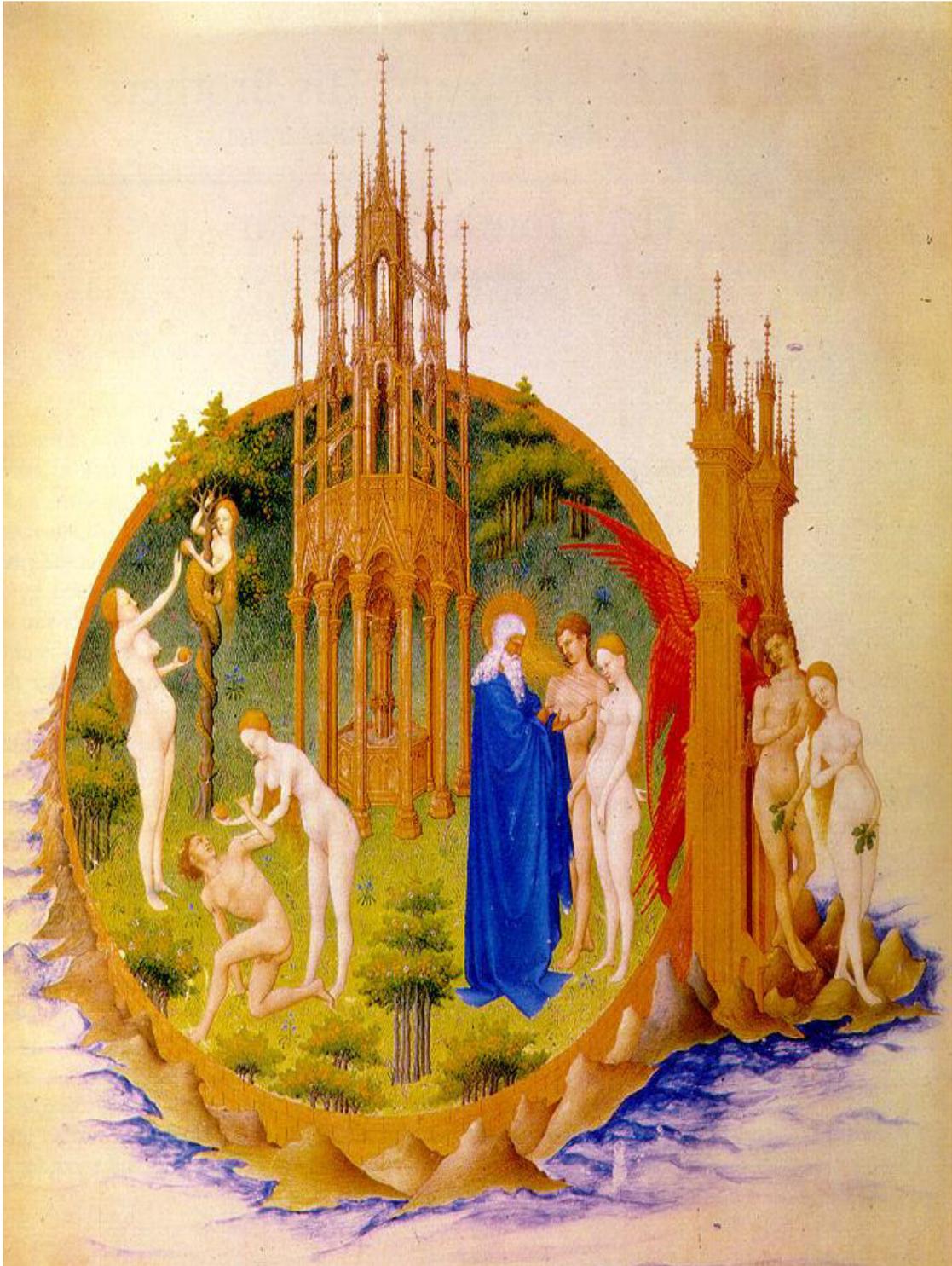
Regresando al inicio de todo, buscando las raíces del arte singular del Renacimiento Nórdico, nos encontramos primeramente con los refinados manuscritos hechos por las manos de los Hermanos Limbourg (Herman, Paul y Johan, originarios de la ciudad de Nimega). Los hermanos trabajaron para las cortes de Felipe II *el Atrevido* (1342-1404), duque de Borgoña. Tras la muerte de Felipe pasaron a trabajar para su hermano, Juan I de Berry, estando activos en París y en Brujas. Su manuscrito iluminado más conocido y quizás el más importante, *Las muy ricas horas del duque de Berry*, es notable por su belleza y naturalismo descriptivo. Se trata de un libro de horas, muy populares en el siglo XV para uso religioso de los laicos: libros personales en los cuales el lector era llevado a orar y a meditar, no solo sobre la vida de Jesús, de la Virgen María y de los santos, sino también sobre las penitencias y la preparación para la muerte. Para nosotros lo más significativo en *Las muy ricas horas* son las imágenes donde la representación de las personas, de la arquitectura y de la observación de la naturaleza y de los animales sorprende con un realismo que preannuncia uno de los rasgos más llamativos del arte producido en el norte de Europa del siglo XV. Según Chippis Smith, "*The brothers' art is a hybrid of prevailing and emerging styles. Their elegant,*

*elongated figures and occasional corkscrew mountains reflect the aesthetics of the so called International Gothic style, a term first coined by Louis Courajod in the 1890s. This is an imprecise term for certain common traits, including strong outlines, energetic draperies and attenuated figures, and a high degree of refinement, that occur between 1380 and 1430 in courtly art from Bohemia and Milan to France and England. Started in Paris, International Gothic's sophistication gradually merged with the stronger naturalism of Netherlandish art, resulting a decade or so later in the dynamic work of Jan van Eyck and others at the Burgundian court. [...] The Limbourg brothers balanced International Gothic mannerisms with their own careful observations of court life and the world around them, incorporating art they had seen in Italy, accurate views of Paris, Mont Saint Michel in Normandy and other French sites, exotic costumes and animals and a perceptive appreciation for nature. Yet they invariably used their realism as a means for enriching the narrative potency of their scenes".<sup>43</sup>* En las próximas páginas tenemos, a título de información artística sobre el estilo y las temáticas de los Hermanos Limbourg, diversas páginas ilustradas de sus manuscritos. Consideramos que, por su considerable influencia estilística en la producción artística del siglo XV, especialmente en la producción de manuscritos iluminados que serán extensamente utilizados en nuestra investigación, el trabajo de los Hermanos merece destacada atención.

---

<sup>43</sup> Véase Jeffrey Chipps Smith, *The Northern Renaissance* (Phaidon Press Limited, 2004), pp. 46-47.

Figura 3.



Hermanos Limbourg, *La Caída y la Expulsión del Paraíso*, folio 25v, *Las muy ricas horas del duque de Berry*, 1411-1416. Musée Condé, Chantilly, Francia.

**Fuente:** Patrimonio, 2015.

Figura 4.



Hermanos Limbourg, *Enero*, folio 1v, *Las muy ricas horas del duque de Berry*, 1411-1416. Musée Condé, Chantilly, Francia.

Fuente: Web Gallery of Art, 2015.

Figura 5.



Hermanos Limbourg, *El Caballero de la Muerte*, folio 90, *Las muy ricas horas del duque de Berry*, 1411-1416.  
Musée Condé, Chantilly, Francia.

Fuente: Medieval Museum, 2015.

Figura 6.

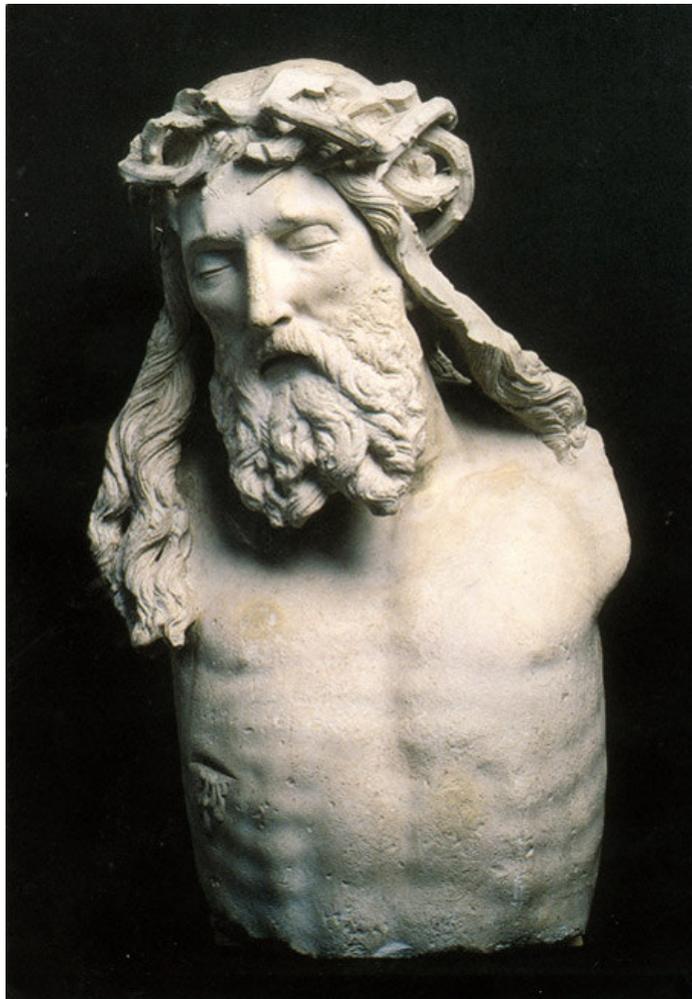


Hermanos Limbourg, *Infierno*, folio 108, *Las muy ricas horas del duque de Berry*, 1411-1416. Musée Condé, Chantilly, Francia.

**Fuente:** Patrimonio, 2015.

Claus Sluter (1340-1405/06), maestro escultor neerlandés que también trabajó para Felipe *el Atrevido*, es otro ejemplo de artista que empezó a revolucionar el mundo de las formas, influenciando con sus formas monumentales, elegantes y realistas, llenas de movimiento y espiritualidad, a los escultores y pintores del siglo XV. Fue un artista innovador para la época y para los gustos de la corte francesa; sus formas no se comparan con nada anterior en su campo de trabajo, mas se comparan, sin embargo, con las de la pintura flamenca. Él quería crear esculturas que estuvieran lo más cerca posible de la realidad, o sea, que fueran lo más verosímiles/realistas posibles. Vemos en sus esculturas un prenuncio del realismo y naturalismo nacientes, en un intento de aproximación y observación más exactas de la realidad.

Figura 7.



Claus Sluter and Claus de Werve, *Cristo* (fragmento del *Pozo de Moisés* creado para el claustro de la *Cartuja de Champmol*), 1395-1406. Musée Archéologique, Dijon, Francia.

**Fuente:** Web Gallery of Art, 2015.

Figura 8.



Claus Sluter y asistentes, *María con el Niño Jesús* (parte de la portada de la iglesia de la Cartuja de Champmol), 1393. Cartuja de Champmol, Dijon, Francia.

**Fuente:** Web Gallery of Art, 2015.

De acuerdo con Chipps Smith, “*This growing dialogue between art and the natural world signals the future direction of most early Northern Renaissance art*”.<sup>44</sup> Con la intención de nombrar ese momento de cambio en el arte del norte de Europa y el estilo emergente que posteriormente se definiría en la pintura como los “Primitivos Flamencos”, utilizó el historiador del arte Erwin Panofsky el término *Ars Nova* o arte nuevo, que fue empleado por primera vez en el siglo XIV en Francia para describir las innovaciones en el campo de la música<sup>45</sup>. En este punto llegamos al cuestionamiento inicial sobre un posible “Renacimiento” Nórdico, ¿hubo una ruptura con la tradición medieval que diera origen a un arte realmente nuevo? Siguiendo el pensamiento de

<sup>44</sup> Véase Jeffrey Chipps Smith, *The Northern Renaissance* (Phaidon Press Limited, 2004), p. 57.

<sup>45</sup> Véase *Ars Nova*, Encyclopædia Britannica.

Chipps Smith, podemos decir que sí y no. Los experimentos tempranos de los Hermanos Limbourg y de Claus Sluter, a pesar de su carácter innovador para la época, tenían, todavía, sus raíces en el arte gótico medieval del siglo XIV. El arte gótico surgió en Francia en el siglo XII y llegó a su fin en algunas partes de Europa antes del siglo XVI y en otras, ya bien entrado el mismo siglo. En Alemania, por ejemplo, el Gótico continuó sin interrupción, aunque ya no como un estilo dominante, hasta el siglo XVIII. Por otro lado, algo nuevo ocurrió en el arte de los Hermanos Limbourg, de Claus Sluter y poco más tarde, de Jan van Eyck y del Maestro de Flémalle. *“These artists did not discover nature; rather, their growing fascination with the visible world was matched by stylistic and technical innovations designed to translate empirical observations into their art. Figures became more human, exhibiting a range of emotions. [...] The Austrian art historian Otto Pächt described this shift as an optical and cognitive breakthrough. Light and shade are complimentary; visible light casts shadows and affects colours. Experimentation with existing techniques of oil painting resulted in colour glazes that could be layered on top of each other”*.<sup>46</sup>

Las innovaciones técnicas en la pintura al óleo combinadas con una mayor utilización de la luz, el atento interés por la naturaleza, la toma de conciencia de la presencia y de la posición del observador, el desarrollo del realismo en la pintura y la extrema atención a los detalles constituyen, entre otras, las principales características y la base del arte del norte de Europa en los siglos XV y XVI. Estos cambios posibilitaron el desarrollo de la vibrante *Ars Nova*, de la famosa pintura de los Primitivos Flamencos durante el “Renacimiento” Nórdico.

---

<sup>46</sup> Véase Jeffrey Chipps Smith, *The Northern Renaissance* (Phaidon Press Limited, 2004), p. 58.

## 1.2 El mundo de los libros: manuscritos iluminados, xilografías e incunables. Entre la tradición y el advenimiento de la imprenta.

Podemos decir que gran parte del arte neerlandés y de los países del norte de Europa tuvo su origen en la producción de manuscritos iluminados del gótico tardío. Antes de mediados del siglo XV, los libros iluminados eran considerados un arte superior a la pintura sobre tabla. Muchos pintores empezaban su educación como miniaturistas y posteriormente pasaban a la pintura. Había una considerable superposición, o intercambio, entre la pintura sobre tabla y la iluminación de manuscritos. Artistas como van Eyck, van der Weyden y Christus, entre otros, diseñaron miniaturas para manuscritos, y por otro lado los miniaturistas adoptaban las técnicas, motivos e ideas de las pinturas sobre tabla. También observamos esa influencia en el notable realismo, en la atención al detalle y en la cuidadosa observación de la naturaleza, presentes en las miniaturas del siglo XV.

En su capítulo sobre Manuscritos y Libros, Malcolm Vale aclara “*The most important development in the style and format of illuminated books during this period stemmed from the emergence of a closer relationship between manuscript painting and the art of the panel painter. This tendency had already begun in the fourteenth century, and the work of the Limburg brothers for Jean, duke of Berry (d. 1416), exemplified this trend. It became increasingly common for the full-page miniatures in a ‘de luxe’ manuscript to draw upon the techniques of panel painting, especially in the use of light, shade and perspective. [...] The lessons taught by the van Eycks, and by Rogier van der Weyden permeated European manuscript painting*”.<sup>47</sup>

Francia, Alemania, los Países Bajos y Bélgica, durante y después del reinado de los duques de Borgoña, fueron centros internacionalmente conocidos por la calidad en la producción de ese tipo de arte. Durante el inicio del siglo XV, los manuscritos góticos hechos en París dominaban el mercado del norte de Europa; sin embargo, a mediados del mismo siglo, los artistas franceses fueron superados en importancia por los maestros de Gante, Brujas y Utrecht. La Escuela de Gante-Brujas floreció al final del siglo XV y en la primera mitad del XVI en el sur de los Países Bajos (hoy Bélgica), reemplazando

---

<sup>47</sup> Véase Christopher Allmand (Ed.), *The new Cambridge Medieval History. Volume VII c. 1415-1500* (Cambridge University Press, 1998), p. 283.

el “estilo cortesano” encontrado en manuscritos, ambos ligados a las cortes de Felipe *el Bueno* y de su hijo Carlos *el Temerario*. La rica variedad de imágenes contenidas en los manuscritos iluminados de los siglos XV y XVI (franceses, alemanes y flamencos) relacionadas con la muerte y con nuestro tema en general será de fundamental importancia para nuestra investigación, ya que muchos manuscritos servían a propósitos religiosos para sus dueños, tanto para la nobleza como para el clero.

Los libros de horas, como los “Libros de Oraciones”, “Misales” y “Salterios”, entre otros, son el tipo más popular de manuscrito medieval iluminado que ha sobrevivido al paso de los siglos. Como sabemos, eran libros muy populares en aquella época y contenían imágenes de la vida de Cristo, la Virgen María, la vida de los santos y muchas veces escenas del Purgatorio, del Infierno y sus habitantes, de la Caída de los Ángeles, del Juicio Final y, por último, de la Muerte (y cómo prepararse para morir bien). Todas estas imágenes formaban parte de un programa iconográfico con una clara función pedagógica, estética y religiosa. Cada libro es único, pues eran confeccionados para una determinada persona atendiendo a sus especificaciones. Asimismo, sus cualidades ornamentales y lujosas reflejaban a la perfección la riqueza, el estatus y el gusto de sus propietarios. La iluminación o decoración es mínima en muchos ejemplos, a menudo restringidas a mayúsculas adornadas en el inicio de salmos y otras oraciones. En cambio, los libros elaborados para los clientes más ricos y la nobleza pueden ser extremadamente lujosos, con miniaturas a página entera.

Estos libros, inicialmente producidos por monjes en sus monasterios, contienen oraciones apropiadas para horas específicas del día, días de la semana, meses y estaciones. Los monjes dividían el día en ocho segmentos u “horas” canónicas para la oración: los Maitines, Laudes, Prima, Tercia, Sexta, Nona, Vísperas y Completas, y ese sistema permaneció en la producción de los libros de horas para los laicos. Los libros de horas variaban en función de las preferencias de sus propietarios; sin embargo, siempre empezaban con un calendario litúrgico, es decir, una lista de los días festivos en orden cronológico, así como un método para calcular la fecha de la Pascua. A menudo, los libros incluían la Letanía de los Santos (oración para solicitar la intercesión de los santos), los siete salmos penitenciales y el Oficio de los Muertos, un ciclo de oraciones

para rezar por el descanso del alma de un difunto<sup>48</sup>, así como una amplia variedad de otras oraciones dedicadas a santos favoritos. Con frecuencia, los libros de horas ofrecían un ciclo de oraciones dedicadas a la Virgen María. Cada sección de oraciones iba acompañada de una ilustración para motivar al lector a meditar sobre el tema. Estas ilustraciones representaban escenas bíblicas o de santos, pero a veces se incluían escenas sencillas de la vida rural o exhibiciones de esplendor real, así como retratos ocasionales de los clientes que ordenaron los libros. Adicionalmente en las páginas del calendario litúrgico aparecían con frecuencia los signos del Zodiaco. Esa riqueza iconográfica y simbólica de los manuscritos medievales es incomparable y nos proporciona excelente material de estudio sobre la vida y el cristianismo medieval.

La influencia de los gobernantes y de los cortesanos determinaba en gran parte el contenido y el estilo de los manuscritos producidos para un público más amplio; sin embargo, el mercado de los manuscritos de lujo continuó perteneciéndoles a ellos, que a su vez eran imitados por los patricios ricos y por los burgueses. La posesión de, como mínimo, una pequeña cantidad de libros se convirtió en condición *sine qua non* para la nobleza bien educada. Los duques de Borgoña, por ejemplo, fueron ávidos coleccionistas de manuscritos. Uno de los motivos del gran éxito de los miniaturistas en los Países Bajos fue el mecenazgo por parte de los duques, de la corte y de la nobleza en general. Felipe *el Bueno* logró aumentar su biblioteca de doscientos cincuenta volúmenes a más de novecientos entre 1420 y 1467, tradición que transmitió a su hijo, Carlos *el Temerario*, y a su esposa, Margarita de York, a su nieta, María de Borgoña, y a su marido, Maximiliano I de Habsburgo, así como a su yerno, Eduardo IV de Inglaterra, que era un apasionado coleccionista de manuscritos flamencos. La Biblioteca Real Francesa de Carlos VI contenía más de mil volúmenes en 1420, una colección excepcional.

Es crucial/significativo destacar la importancia fundamental de las bibliotecas principescas: los gobernantes no solo dictaban las tendencias y motivos, sino que además eran fundamentales en el desarrollo y en la manutención de la producción de manuscritos iluminados, ya que, como veremos más adelante, el advenimiento de la imprenta y el creciente uso del grabado sobre madera tuvieron un impacto considerable

---

<sup>48</sup> Es la lectura apropiada en el Día de los Muertos (normalmente 2 de noviembre) para todas las almas del Purgatorio, y puede ser una oficina votiva en otros días cuando dicha para un difunto en particular. La obra se compone de diferentes salmos, escrituras, oraciones y otras partes.

en su producción. El siglo XV fue testigo de una demanda sin precedentes de libros ilustrados en los distintos niveles de la sociedad, vio un aumento del comercio de libros y la aparición de editoriales en los principales centros europeos; los más conocidos se encontraban en los Países Bajos y en el norte de Italia (había establecimientos parecidos en Inglaterra, Francia y Alemania).

Hasta los miembros alfabetizados más humildes de la sociedad laica empezaron a incrementar esta demanda, dado que la producción de libros comunes, que a menudo abarcaban una selección diversificada de textos devotos con ilustraciones de grabados sobre madera (xilografía)<sup>49</sup> y hechos en papel, eran más asequibles a este público que los manuscritos iluminados hechos a mano y en pergamino, que permanecían en boga entre los más ricos. Comenzando con sus libros de horas, los laicos contribuyeron a la aparición de un mercado de tratados religiosos, homilías, manuales de la vida cristiana y de cómo morir bien (*ars moriendi*), escritos místicos y biblias vernáculas. Los libros más populares, como la *Biblia pauperum*, el *Speculum humanae salvationis*, el diálogo entre el labrador de Bohemia y la Muerte (*Der Ackermann aus Böhmen*, c. 1400), el *Ars Moriendi* y el Apocalipsis ya eran reproducidos por medios mecánicos antes mismo de la introducción de la imprenta. Según Vale, “*These formed the core of many - if not most - book collections and reflected a spreading lay literacy and desire to be better informed in matters of doctrine and belief. [...] Court and aristocratic circles were thus kept acquainted with contemporary currents of religious sentiment and devotional practice through such books, some of them had their origin in the movement known as devotio moderna*”.<sup>50</sup> (El subrayado es nuestro).

La cantidad de manuscritos y libros que circulaba por toda Europa había crecido sustancialmente en torno a 1500 y, con una demanda suficiente, tanto el comercio como la producción aumentaron y fueron poco a poco organizados dentro del sistema de los gremios medievales. La Europa del siglo XV se preparaba para el impacto que la invención de la imprenta y de la producción en masa de la palabra escrita tendría en todos los niveles de la sociedad. Los grabados en madera, una técnica que se desarrolló en Europa al inicio del siglo XV y que, acompañada de la introducción del papel,

---

<sup>49</sup> Inventada en China en el siglo II a.C., consiste en grabar en una plancha de madera las partes que van a quedar en blanco (letras, figuras). Una vez grabada la madera, se entinta y se aplica directamente sobre el papel.

<sup>50</sup> Véase Christopher Allmand (Ed.), *The new Cambridge Medieval History. Volume VII c. 1415-1500* (Cambridge University Press, 1998), p. 284.

posibilitó la creación de los libros xilográficos (*blockbooks*), que no llegaban a más de cincuenta páginas, impresos a partir de bloques tallados en madera que incluían texto e imagen. Tales libros solían tener más figuras que texto y el proceso de producción seguía siendo lento y laborioso, aunque más barato que los manuscritos hechos a mano. La ventaja de la técnica era que, una vez tallados, los bloques podían ser usados muchas veces en la fabricación de un mismo libro. No obstante, su utilización solo era conveniente en el caso de libros breves y muy solicitados.

El contenido de los libros era casi siempre religioso, dirigido a un público popular, y algunos títulos fueron a menudo reimpresos en varias ediciones utilizando nuevos grabados en madera. Las imágenes de los grabados eran significativas incluso para los analfabetos y los semianalfabetos, lo que ayudaba a los monjes y clérigos en la propagación de la fe y de las enseñanzas de la Biblia. Aunque muchos autores han sostenido que los libros de bloques precedieron a la invención de Gutenberg de tipos móviles en la primera parte de la década de 1450, ahora se acepta que la mayoría de los libros de bloque sobrevivientes fueron impresos en la década de 1460 o posteriormente, y que los ejemplos más tempranos pueden datar de alrededor de 1451. Estos parecen haber funcionado como una alternativa popular barata al libro de composición tipográfica, que todavía era muy caro en aquella etapa. Los grabados en madera de una sola hoja de las décadas anteriores a menudo incluían pasajes de texto con oraciones, indulgencias y otros materiales; el libro xilográfico era una extensión de esta forma. Después de la consolidación de la imprenta, el grabado en madera siguió siendo utilizado hasta el siglo XVI para adicionar imágenes al texto, ya que era fácilmente utilizado junto con la prensa de caracteres móviles. El alemán Alberto Durero es considerado el maestro del grabado, tanto en planchas de cobre (calcografía) como en madera (xilografía), puesto que llevó la técnica a un alto nivel de calidad. Los grabados más conocidos son la serie del Apocalipsis (1498), *El Caballero, la Muerte y el Diablo* (1513), *Melancolía I* (1514) y *San Jerónimo en su gabinete* (1514).

Figura 9.



Alberto Dürero, *El caballero, la Muerte y el Diablo*, grabado, 1513. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, Estados Unidos.

**Fuente:** The Metropolitan Museum of Art, 2015.

Figura 10.



Alberto Durero, *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (serie de grabados del Apocalipsis), grabado, 1498. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, Estados Unidos.

Fuente: The Metropolitan Museum of Art, 2015.

En la mitad del siglo XV, un orfebre alemán de la ciudad de Maguncia, llamado Johannes Gutenberg, inventó la imprenta de tipos móviles. Al inventar los medios para componer palabras a partir de letras individuales, Gutenberg había creado un método flexible y adaptable para producir una superficie de impresión que, una vez utilizada, podría ser desmontada y reensamblada, posibilitando así la impresión de cualquier texto. Su método permaneció prácticamente inalterado hasta la mitad del siglo XX y su trabajo más conocido, la *Biblia de 42 líneas* (conocida como la Biblia de Gutenberg), se convirtió en un símbolo del inicio de la Edad Moderna. Los libros impresos antes de 1501 son llamados incunables, del latín *incunabulae* (en la cuna), haciendo referencia a la infancia de la producción moderna de libros.

Sin embargo, a pesar de la revolución (gradual) causada por la introducción de la imprenta de Gutenberg en el comercio y en la producción de libros en Europa, por varias décadas, hasta el final del siglo XVI, la imprenta y la confección artesanal de manuscritos sobrevivieron juntas, caminando lado a lado<sup>51</sup>. La imprenta no eliminó por completo el mercado de manuscritos iluminados, sino que también proporcionó una cooperación entre todas las técnicas ya conocidas. La palabra era impresa en el papel, dejando espacios vacíos para la posterior decoración de las letras capitales, de los márgenes, dibujos e ilustraciones en general, pintadas a mano o grabadas (por xilografía y calcografía) en el papel. Aun en vista de todas esas posibilidades, la mayoría de los incunables y libros impresos eran sencillos, dispuestos así para aprovechar todo el espacio que la hoja de papel ofrecía. Decoración, imágenes y manuscritos eran en aquella época una cuestión de quién podía pagar su precio e igualmente una cuestión relativa a los nichos de mercado en cada región.

Según David McKitterick *“The ability of the press to accelerate the dispersal of laws and regulations, to promote instruction, education, scientific exchange, medicine or opinion, helped also to provoke responses that could be more rapidly shared. The*

---

<sup>51</sup> *“In England, illuminated manuscripts continued to be commissioned for the royal library. In the Burgundian duchy, the death of Charles the Bold in 1477 brought to a conclusion a period that had been able to look confidently to the ducal court for support in the production of elaborate and magnificent manuscripts. But the traditions and skills gathered in Flanders remained alive, not only to meet the commissions of a new generation of wealthy men such as Raphael Marcatellis in Ghent (d.1508) and Louis de Bruges, lord of Gruuthuse (d. 1492), but also to provide more modest books for the innumerable customers, many of them abroad, who expected their prayer books still to be in manuscript. As the advantages of printed texts were accepted, so those who had met the demands for manuscripts either turned to other employment, or found laces in the printing trade, or continued to supply decorative contexts to the printed word”.* Véase Christopher Allmand (Ed.), *The new Cambridge Medieval History. Volume VII c. 1415-1500* (Cambridge University Press, 1998), p. 295.

*printing press, the first agent of mass communication, was also the means to, as well as the cause of, an unprecedented acceleration in social intercourse, one of the defining characteristics of the early modern world”.*<sup>52</sup>

En nuestro intento de comprender mejor la imagen desde una perspectiva histórica y antropológica, analizamos sus medios y su funcionalidad dentro de un contexto específico, y nos topamos con la riqueza iconográfica de los libros, manuscritos y pinturas de los siglos XV y XVI. En materia de muerte y escatología tenemos un buen caldo de cultivo en la Edad Media, la literatura de la época refleja singulares actitudes ante la muerte, el mundo sobrenatural y el más allá. Estas imágenes y su utilización pedagógica y sistemática, tanto por los centros religiosos de poder como por el organismo vivo y mutante de la cultura y de las creencias populares, serán el punto de partida para penetrar en la escatología y la religiosidad del pueblo europeo de finales de la Edad Media y su relación con la muerte. Pero previamente se hace necesario comprender la muerte medieval y el pensamiento escatológico en sus distintas facetas.

---

<sup>52</sup> Véase Christopher Allmand (Ed.), *The new Cambridge Medieval History. Volume VII c. 1415-1500* (Cambridge University Press, 1998), p. 298.

## Capítulo II

### El fin de las cosas: la muerte medieval y el pensamiento escatológico.

*“Sic transit gloria mundi”.*<sup>53</sup>

La muerte es un rito de pasaje. Constituyen la vida del hombre distintos ritos de este tipo, importantes desde la perspectiva antropológica, por marcar transiciones en las diferentes fases de la vida humana; asimismo son un constituyente esencial de su desarrollo y aceptación en la vida social.<sup>54</sup> Esos ritos nos enseñan los valores y creencias de determinada sociedad o grupo de personas, son actividades participativas en las que esos grupos asimilan los valores y creencias transmitidos en el momento del ritual, revelando, mejorando y también alterando las relaciones entre las personas. Los rituales pueden ser una forma de control social, determinan reacciones colectivas (afinidad y cohesión en un grupo) y personales en momentos de crisis (como la muerte) o de cambio, y actúan como estabilizadores de tales momentos.<sup>55</sup>

Los rituales funerarios consisten en ciertas prácticas estructurales básicas, normalmente generadas en un primer plano por necesidades biológicas ordinarias y condicionadas en un segundo plano por las características culturales. Los ritos de este tipo se refieren a los procesos de transformación individual, a través de los cuales las creencias religiosas, normas sociales y culturales son simbolizadas y reconfirmadas<sup>56</sup>. Según la idea fundamental de van Gennep, los rituales funerarios tienen una estructura tripartita: separación (ritos preliminares), fase transitoria o liminar (umbral y sus ritos

---

<sup>53</sup> Del latín al español: Así pasa la gloria del mundo.

<sup>54</sup> Véase Arnold van Gennep, *Los ritos de paso* (Taurus, 1986).

<sup>55</sup> Véase Frederik S. Paxton, *Christianizing Death: The Creation of a Ritual Process in Early Medieval Europe* (Cornell University Press, 1996), pp. 7-8.

<sup>56</sup> Véase Paul Binski, *Medieval Death- Ritual and Representation* (British Museum Press, 1996), p. 29.

correspondientes) e incorporación (ceremonias de incorporación a otro “status” en la sociedad; ritos postliminares). Para la sociedad cristiana, lo necesario para una transición exitosa del muerto hacia el “otro mundo” es la separación (preparación del moribundo, el viático<sup>57</sup>, la confesión, la extremaunción), la purificación (como la limpieza y la unción) y la reincorporación (ritos funerarios y de conmemoración, así el alma se inserta con éxito en la vida futura o en el más allá).

Los rituales y la cultura de la muerte de la cristiandad medieval tienen raíces arraigadas en las tradiciones paganas grecorromanas y en los preceptos del cristianismo primitivo, que se desarrollaron a través de múltiples doctrinas, adaptándose a la migración de los pueblos germánicos (llamados “bárbaros”) y al establecimiento del cristianismo y de la Iglesia Católica en el territorio europeo durante los primeros siglos medievales. Es decir, el cristianismo heredó prácticas y estructuras del mundo antiguo, pero les impuso su propio sistema ético<sup>58</sup>. Sin embargo, hablar sobre el desarrollo y la historia de la muerte en este periodo es hablar de una historia repleta de discontinuidades (nada fuera de lo normal si tenemos en cuenta un periodo de mil años de historia), conscientes de que todo el arsenal de rituales y formas de pensamiento relacionados con el morir, la muerte y los muertos, desde la geografía del más allá hasta el culto y tratamiento del cuerpo y los rituales de conmemoración, fue bastante heterogéneo dentro del complejo sistema de creencias de la cultura medieval.

La forma de tratar y relacionarse con los muertos demuestra cómo un grupo comprende a sí mismo. Jean Claude Schmitt inicia su libro *Os vivos e os mortos na sociedade medieval* con una frase que nos induce a la reflexión: “*Os mortos têm apenas a existência que os vivos imaginam para eles*”<sup>59</sup>. Posiblemente, ninguna otra sociedad después de los antiguos egipcios se ocupó tanto de la muerte, de los muertos y de la confección del más allá como la cristiandad medieval. Es interesante observar la naturalidad con la que esa acentuada cultura de la muerte se presenta durante la Edad Media, a través de *ojos* medievales. La muerte era confrontada con mucha más frecuencia que hoy, las personas estaban más acostumbradas a ella, acostumbradas a enterrar a sus familiares, esposos e hijos, eran cíclicamente afectadas por hambrunas,

---

<sup>57</sup> Viático del latín *viaticum* (vía, camino), es considerado la “provisión para el camino” en la forma de la comunión eucarística dada a los moribundos, uno de los últimos sacramentos de este mundo. Forma parte del más antiguo ritual latino de la muerte y del entierro, el antiguo romano *ordo defunctorum*.

<sup>58</sup> Véase Paul Binski, *Medieval Death- Ritual and Representation* (British Museum Press, 1996), p. 30.

<sup>59</sup> Véase Jean-Claude Schmitt, *Os vivos e os mortos na sociedade medieval* (Companhia das Letras, 1999), p. 15.

enfermedades y guerras. Incluso fuera de los periodos de crisis la tasa de mortalidad era sorprendentemente alta y la medicina, a pesar de no estar muy avanzada, era un privilegio de los más ricos. Había supersticiones de todo tipo y periodos marcados por un cierto fanatismo y persecuciones religiosas. Educaban a la gente para esperar el Juicio Final en cualquier momento, el fin de las cosas terrenales y la condenación o la salvación eternas. Su comportamiento en vida era la única forma que poseían de alcanzar la salvación. Atormentados por la finitud de la vida y por sus propios pecados, observaban las visiones del infierno, del purgatorio y de los demonios; del cielo, de los ángeles y de los bienaventurados, en las portadas de las iglesias, en las imágenes pintadas en su interior y en sus libros de horas, con la certeza creciente de que existían en alguna dimensión, no muy lejos de ellos. Lo sobrenatural era real, estaba tan próximo a ellos que se mezclaba con su propia realidad; como bien señala Ariès, era una época en que la frontera entre lo natural y lo sobrenatural no estaba clara. Se creía en fantasmas y apariciones, en los relatos de viajes al más allá y que los demonios podrían salir del infierno para atormentar a los vivos. En tales circunstancias, los muertos eran considerados una “presencia social” importante, casi como una comunidad invisible. Se hacía necesaria, por lo tanto, una organización formal y estricta de las creencias y de las prácticas rituales para estructurar la muerte (y a los muertos), para que las histerias sociales y los resquicios de comportamiento pagano no se propagasen, contagiando al resto de la población. La cristiandad medieval, el rebaño de la Iglesia en formación, necesitaba orden, control y dirección, reglas de naturaleza práctica y espiritual, que ofreciesen la posibilidad de apaciguamiento de sus ansiedades, además de distintas posibilidades de salvación para sus almas. No obstante, toda esa organización no fue creada de la noche a la mañana, ese proceso de creación y consolidación de los rituales pasó por periodos de adaptación y síntesis hasta uniformizarse en la Baja Edad Media. Un estudio muy interesante y detallado sobre el desarrollo (y la creación) de los rituales de la cristiandad desde la época romana hasta el Imperio Carolingio (siglos VIII y IX) es el libro de Frederick S. Paxton, *Christianizing Death: The Creation of a Ritual Process in Early Medieval Europe*, que será parcialmente utilizado para complementar nuestro análisis juntamente con el libro de Paul Binski, *Medieval Death: Ritual and Representation*, entre muchos otros.

En sus más de mil años de historia, la Edad Media fue un periodo rico en manifestaciones de esta orden en el campo de la historia de la muerte, extremadamente

imaginativo, aunque por veces confuso y aterrador, representante de una mentalidad, que de acuerdo con la feliz expresión de Barral, era “hipersensible ante la problemática de la salvación”<sup>60</sup>. La muerte medieval no era algo simple o superficial. La muerte medieval era la muerte domada de Philippe Ariès<sup>61</sup>, era también escatológica, ritualizada, previsible, sagrada y a veces hasta bienvenida. Era una muerte que se anunciaba y era esperada, eran “varias muertes”, era fluida, una muerte que se convertía en acontecimiento público y de interés comunal para más tarde tornarse un evento más piadoso y personal. La Muerte era un ser antropomórfico en descomposición, un esqueleto sarcástico, una alegoría y un fantasma, o igualmente un cadáver macabro lleno de gusanos e insectos, animado por una fuerza inexplicable y capaz de atacar con lanza y hoz en cualquier momento. Era de una centralidad y de una naturalidad que ya no forman parte de nuestra sociedad, al menos no de esa forma visible, cruda y espectacular. Ante todo, la muerte medieval era sobrenatural y real. Se convirtió, en el transcurrir de la Edad Media, en un proceso muy bien organizado, y por veces, como veremos, lucrativo para algunos. Pero no nos equivoquemos, a pesar de la constante presencia de a muerte y de periodos de crisis, la Edad Media está lejos de ser una estéril época de tinieblas y sufrimiento incesante. Nuestro estudio tiende, intencionalmente, a centrarse más en el lado oscuro y macabro de la muerte y del pensamiento medieval, aprovechándonos de la mentalidad destacadamente apocalíptica y fatalista de una sociedad altamente religiosa y devota, pero dada a histerias y conmociones emocionales de toda suerte, sentimientos estos traducidos iconográficamente en la imagen, la *imago*, la forma mayor y más importante de expresión para un pueblo guiado por una prolífica imaginación y un pensamiento que funcionaba más en términos de correspondencia que en términos de causalidad. Dejamos claro, no obstante, que este no es el único aspecto a ser analizado sobre el tema, tan complejo y tan diverso, en que se puede seguir en varias líneas de investigación.

En este capítulo veremos cómo los vivos posicionaron a sus muertos física, espiritual, social y culturalmente, además de las obligaciones de los vivos para con los muertos (la memoria y la conmemoración), si los muertos podrían ser una amenaza para los vivos y por qué (apariciones, fantasmas y muertos vivientes) y cómo era posible

---

<sup>60</sup> Véase Paulino Rodríguez Barral, *La imagen de la justicia divina. La retribución del comportamiento humano en el más allá en el arte medieval de la Corona de Aragón* (Universidad Autónoma de Barcelona, 2003), p. 94.

<sup>61</sup> Véase Philippe Ariès, *El hombre ante la muerte* (Taurus, 1983), pp. 13-32.

explotar la muerte para alcanzar intereses políticos, financieros y espirituales. Analizaremos los orígenes de la cultura de la muerte en la Edad Media, la relación con el cuerpo y con la resurrección del mismo, los rituales funerarios, el lugar de los muertos y las formas de morir. Además, entraremos en el ámbito espiritual de la muerte, como el destino del alma cristiana, la preparación para la muerte y el *Ars Moriendi*, la conmemoración y la memoria de los muertos, pecados, penas y absolución, los rituales eclesiásticos para las almas en el Purgatorio, los sufragios y las indulgencias, el Juicio Final y el juicio particular, y finalmente el mantenimiento y la importancia de la “relación” entre los muertos y los vivos a fin de mantener un equilibrio saludable entre los dos mundos (aunque ese equilibrio no se mantuviera por largos periodos de tiempo). A partir del tercer capítulo, la representación de la muerte en sus más distintas formas será el foco del análisis iconológico e iconográfico sobre la misma y el papel fundamental de la imagen en la construcción del pensamiento y del imaginario medieval en torno a la caducidad de la vida, de la universalidad de la muerte y del mundo invisible de la ultratumba.

Figura 11.



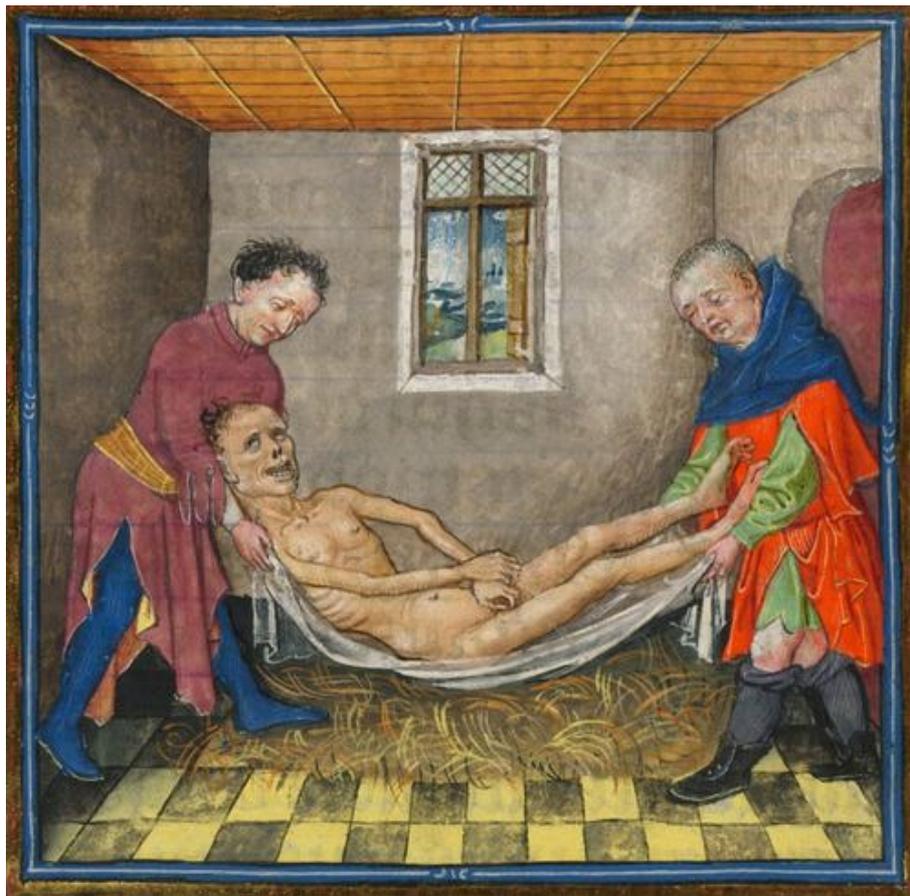
Michael Wolgemut, Hartmann Schedel, *La Danza de la Muerte*, grabado sobre madera, *Liber chronicarum*, 1493, Bayerische Staatsbibliothek, Munique, Alemania.

**Fuente:** Bayerische Staatsbibliothek, 2015.

## 2.1 Tratamiento y comprensión del cuerpo, del cadáver y de su espacio.

*“The salvatory needs of the soul dictated many of the rituals enacted over the body, and belief in the resurrection of the body as an aspect of immortality added a significant complication to thinking about the appropriate treatment of mortal remains”.*<sup>62</sup>

Figura 12.



Maestro de Catherine de Cleves, *Preparación del difunto*, folio 99v, *Horas de Catherine de Cleves*, Utrecht, Países Bajos, 1440, The Morgan Library and Museum, Nueva York, Estados Unidos.

**Fuente:** The Morgan Library and Museum, 2015.

El cristianismo situó la muerte en el centro de todo el drama de la salvación, ejemplificado en la resurrección de Lázaro (Juan 11:38-45) y en la muerte de Cristo y su

<sup>62</sup> Véase Vanessa Harding, *Whose body? A study of attitudes towards the dead body in early modern Paris*. En Bruce Gordon y Peter Marshall (Ed.) *The Place of the Dead: death and remembrance in late medieval and early modern Europe* (Cambridge University Press, 2000), p. 171.

retorno de los muertos. El Señor salvó a la humanidad a través de su pasión y regresó para fortalecer la fe de sus discípulos. Las descripciones bíblicas son historias bien conocidas, y su fuerza en los tiempos del cristianismo primitivo fue fundamental para dar forma a la doctrina naciente. No obstante, para las culturas de aquel tiempo, los judíos, gentiles y grecorromanos, la idea de que una persona volvería de los muertos era vista como anormal, una transgresión en verdad, para sociedades que en gran parte percibían a los muertos (el cadáver, para ser más específicos) como impuros<sup>63</sup>. Esa relación con el cuerpo, como objeto impuro y sucio después de la muerte permaneció parcialmente en la cultura cristiana hasta la Edad Media, pero el tratamiento y el cuidado del difunto, respaldado en la creencia en la resurrección de los muertos, tomó proporciones considerables y fue adquiriendo características distintas a lo largo de los siglos medievales. El cristianismo primitivo revolucionó el mundo antiguo con sus creencias en este aspecto, tornándose una religión del cuerpo y del alma, haciendo que los muertos fuesen lentamente reintegrados a la sociedad.

La proximidad de los cristianos primitivos con los muertos despertaba la imaginación y la aprehensión de los otros pueblos. Según el historiador cristiano del siglo IV Eusebio de Cesarea, los romanos quemaban y esparcían los restos que quedaban de los cuerpos de mártires cristianos, probablemente con la intención de evitar la resurrección y también evitar que los huesos y otras partes fuesen venerados como señales de martirio. La muerte por martirio no era una simple muerte, era prácticamente una señal de transcendencia de la muerte, y las reliquias y sus poderes sagrados eran la prueba. Desde sus primeros trescientos años de historia hasta su legalización en el siglo IV por el emperador Constantino I, y a pesar de la relativa tolerancia religiosa de los romanos, los adeptos del cristianismo fueron perseguidos periódicamente y en zonas puntuales del Imperio<sup>64</sup>. Observamos que una de las consecuencias de la ejecución de mártires en esa época fue la forma en la cual los cristianos desarrollaron su adoración a los huesos de santos y mártires, una práctica que permaneció y se fortaleció en el transcurso de la Edad Media. Un buen ejemplo de esta actitud para con el cuerpo eran los sitios de peregrinación medieval y la búsqueda de reliquias de los santos, asociando a ellas innumerables milagros y curas para enfermedades. En este aspecto constatamos

---

<sup>63</sup> Para los judíos el cadáver era impuro, un hombre que tocara el cuerpo de un muerto quedaría impuro por siete días; para los paganos del mundo romano, el cadáver era considerado sucio y contaminador, los muertos debían ser apaciguados y así mantenidos a distancia.

<sup>64</sup> Véanse las políticas anticristianas en el Imperio Romano.

la adoración del cuerpo y del alma al mismo tiempo, o mejor, una adoración del alma y de lo sagrado, a través de su manifestación física, el cuerpo.

Los sitios de peregrinación eran santuarios donde el cuerpo de un “muerto muy especial”<sup>65</sup> se encontraba enterrado o expuesto en un altar. Era visitado por los creyentes, que buscaban proximidad con lo que consideraban sagrado, convencidos de que ese acercamiento podría ofrecer protección y alivio por medio de los poderes curativos del santo y de la misericordia de Dios, que obraba a través de las reliquias. El santuario en sí era un sitio de exorcismo: de donde se encontraban enterrados los huesos de un mártir deberían huir los demonios como del fuego; así pues, era un sitio donde uno podía librarse de sus males y donde todo tipo de milagros podrían suceder. Ya que la muerte, la enfermedad y la imperfección eran consecuencias del pecado -del pecado original, de la caída del hombre: *“Por tanto, como el pecado entró en el mundo por un hombre, y por el pecado la muerte, así la muerte pasó a todos los hombres, por cuanto todos pecaron”* (Romanos 5:12)<sup>66</sup>-, los santos eran, en contrapunto, las fuentes de salud espiritual y corporal en el mundo. Hasta el fragmento del cuerpo de un santo era considerado en su plenitud, es decir, representaba su totalidad espiritual y así era tratado.

Este sentimiento de reverencia por cuerpos santos penetró profundamente en la mente medieval. Para los santuarios, las iglesias y los sitios de peregrinación, poseer una reliquia era como poseer una persona, la persona de un santo. Era un privilegio, y el contacto o la proximidad con la misma propagaban el efecto espiritual que uno podría recibir. Véase que una reliquia santa abarcaba desde restos mortales como huesos, cabellos, dientes, fluidos corporales y piel hasta objetos asociados al santo o al martirio. En ese contexto, valiéndose de la creencia y de la demanda del pueblo, floreció un lucrativo negocio/trafico de reliquias, desde cosas improbables como el prepucio de Jesús (que iba en contra de la idea de su completa y perfecta Resurrección), la leche de la Virgen María y la pluma del Espíritu Santo hasta las reliquias de los apóstoles, trozos de la Vera Cruz, la cabeza (irónicamente, más de una) de San Juan Bautista, o reliquias de la Tierra Santa, entre muchas otras, para todos los gustos y necesidades. Los clérigos consagraban con ellas los altares, los laicos también las buscaban para tenerlas en casa o

---

<sup>65</sup> Véase Peter Brown, *The Cult of the Saints: Its Rise and Function in Latin Christianity* (University of Chicago Press, 2014), pp. 69-85.

<sup>66</sup> Véase Romanos 5:12-21, Salmos 51:5, Génesis 3:19, Génesis 6:5-8, Génesis 8:21.

colgárselas en el cuello. A nosotros nos interesa más la problemática de las reliquias corporales. Todo ello refleja el complicado sistema de creencias de la Edad Media, suscitando discusiones tanto sobre la individualidad de los santos y de los hombres normales como sobre los problemas dogmáticos de la división corporal, la jerarquía entre el cuerpo y el alma y cómo ello se adecuaba a la doctrina de la resurrección corporal al final de los tiempos.

Según Binski, *“So far we have seen that between the period of the early Church and the Middle Ages, the dead came profoundly to affect the living. Christianity, by virtue of its doctrines and the works of Christ, changed and strengthened the relationship between the quick and the dead. The Church placed the human body at the centre of its speculations about identity and faith, systematic or otherwise; and the power of the saints was bound up progressively with notions of authority, authenticity, place and inevitably, power. Intimately tied to these issues was the question of the precise nature of the interaction between the living and the dead; and related to this were the issues of selfhood, survival after death and whether the living could actively help the dead”*<sup>67</sup>.

El planteamiento sobre la situación del cuerpo en el pensamiento cristiano medieval generaba algunos problemas, pues se presentaba de forma ambivalente. De un lado, el cuerpo es tratado como un foco de impureza, vicios e inmoralidad, manchado permanentemente por el pecado original (la caída del hombre por la rebeldía de Adán), pero por otro lado el cristianismo situó el cuerpo en una posición importante de santidad e incorruptibilidad, insertándolo nuevamente en el seno de la sociedad. Hay una tensión sorprendente en este sistema, ya que a pesar de la clara separación entre el cuerpo (material y perecible) y el alma (inmaterial y eterna), dogmática y psicológicamente se acepta que esas mismas entidades se necesitan mutuamente y volverán a unirse al final de los tiempos. Existe una enorme atención al cuerpo, enfatizando con frecuencia la decadencia y la podredumbre del cuerpo terrenal (más común en la Baja Edad Media) frente al cuerpo esplendoroso y libre de imperfecciones que (supuestamente) recuperarán los buenos en la resurrección. Claro que ese pensamiento no ocurría sin dificultades, como señala Clifford R. Backman: *“What will our bodies physically experience? Bodily resurrection of the dead and the physical assumption of the living*

---

<sup>67</sup> Véase Paul Binski, *Medieval Death- Ritual and Representation* (British Museum Press, 1996), p 21.

*have stood at the center of Christian eschatology at least since Paul wrote his epistles. But will the faithful enter paradise in their healthy twenty-year-old bodies or in the weakened persons of their dotage? Will physical imperfections, even relatively harmless ones like nearsightedness, persist? Does it matter?*”<sup>68</sup> La imagen del cuerpo en descomposición se tornó común en la Baja Edad Media (a partir del siglo XIV), apareciendo en libros, pinturas y en las efigies de las tumbas. Un terrible y constante *memento mori*, recordándole al hombre su fragilidad, su propia miseria y la implacable e inevitable acción de la muerte.

Los monasterios y órdenes mendicantes ayudaron a transmitirle al pueblo, a través de sus sermones, el contenido de las escrituras y libros religiosos, que muchas veces, centrados en las enseñanzas sobre el pecado original y el Juicio Final, creaban una visión lamentable y desesperanzada de la vida terrenal. El *contemptus mundi* es el desprecio por este mundo y las cosas mundanas, que reflexiona sobre lo efímero de la vida. Es un tema importante de la vida espiritual e intelectual de la Edad Media. De acuerdo con Ariès, “*El lamento de la vida está asociado pues a la simple aceptación de la muerte próxima. Está vinculado a la familiaridad con la muerte, en una relación que permanecerá constante a través de las edades*”<sup>69</sup>. Buenos ejemplos de ellos son obras literarias como el *De Contemptu Mundi*, verso escrito por el monje benedictino Bernardo de Cluny en el siglo XII, y la obra de Bonvesin de la Riva, un miembro de la Orden de los Humillados en el siglo XIII, que despiadadamente destaca en su *Libro de las tres escrituras* la miserable condición del cuerpo humano, que es débil, flojo y susceptible de enfermedad, suciedad, podredumbre y decadencia continua<sup>70</sup>. Para él, incluso cuando los hombres y las mujeres son bellos por fuera, siempre serán feos y sucios en su interior. Él describe con detalles la impureza del cuerpo y de todo lo que tiene origen en él, la infelicidad y transitoriedad de la vida, sin importar en qué situación se encuentre el hombre, dicha o sufrimiento, riqueza o pobreza, salud o enfermedad, su destino puede cambiar rápidamente, pues no hay dicha que dure para siempre. Bonvesin describe también el proceso de descomposición del cadáver, que para él y seguramente para sus contemporáneos, es algo terrible, anunciando que nadie puede evitar el

---

<sup>68</sup> Véase Clifford R. Backman, *Arnau de Vilanova and the Body at the End of the World*. En Caroline Walker Bynum and Paul Freedman (Ed.) *Last Things: Death and the Apocalypse in the Middle Ages* (University of Pennsylvania Press, 2000), pp. 140-155.

<sup>69</sup> Véase Philippe Ariès, *El hombre ante la muerte* (Taurus, 1983), p. 21.

<sup>70</sup> Véase Manuele Gagnolati, *From decay to splendor: body and pain in Bonvesin de la Riva's Book of the Three Scriptures*. En Caroline Walker Bynum and Paul Freedman (Ed.) *Last Things: Death and the Apocalypse in the Middle Ages* (University of Pennsylvania Press, 2000), pp. 83- 97.

entusiasmo con que los gusanos lo infestarán. Después pormenoriza la muerte de un pecador y las puniciones en el infierno, muchas de ellas de carácter físico, como fuegos, enfermedades, heridas y golpes. Las almas son torturadas y masacradas brutalmente por demonios, partiendo sus “cuerpos” (una referencia más a la somatización del alma) en trozos pequeños con sus dientes y garras, con sus cuchillos y palos. Y, finalmente, la última aflicción descrita por él, es la toma de conciencia por parte de las almas en el infierno, de que el Juicio Final no acabará con sus penas, sino que ellas serán todavía más intensas después de la resurrección del cuerpo (ahora la punición es doble, el alma y el cuerpo serán torturados). Tras la muerte, el pecador solo puede arrepentirse de sus errores, pero nada puede hacer para cambiar su situación, pues sin el cuerpo no puede salvarse.

El cuerpo es el foco de toda esa impureza; no obstante, nos parece que se entiende como el único instrumento de salvación o purgación del alma, indispensable para la resurrección y la vida plena. Es el sufrimiento humano lo que lleva a la redención, y ese sufrimiento solo es posible a través del cuerpo. El mensaje es claro: hay que vivir una vida buena, cristiana y de penitencias para satisfacer a Dios, hay que aprovechar el breve paso por el mundo de los vivos para prepararse para el eterno futuro en el más allá, un futuro de redención o de condenación. Cuando el justo muere, puede esperar todas las maravillas del Cielo, pues allí todo es opuesto al mal, a la imperfección, al dolor y al pecado, en el reino celeste nada cambia o se deteriora, no hay suciedad ni enfermedad, todo es seguro y placentero, la integridad y la belleza son conservadas sin decadencia, en incorruptibilidad. Así, las alegrías del alma del justo en el cielo aumentarán y serán más sublimes cuando el “cuerpo glorioso” sea resucitado. Es interesante subrayar que tanto los placeres del cielo como los sufrimientos del infierno descritos por Bonvesin son similares a los sentidos por el cuerpo terrenal<sup>71</sup>.

La dificultad de representar el alma sin la asociación con su cuerpo ocurre, quizá, por la necesidad de hacer entender al hombre de una forma más eficaz, a través de sensaciones conocidas y por tanto mejor asimiladas, utilizando el miedo (dolor y tortura) o la seducción (perfección y placer), las realidades del más allá y las consecuencias de sus actitudes y del Juicio Final. De acuerdo con Gragnolati “*Through*

---

<sup>71</sup> Veremos en los próximos capítulos que gran parte de las representaciones del Infierno, del Purgatorio y de la muerte recurren a este artificio. Las penas, de acuerdo con los pecados, son en su mayoría padecimientos de carácter físico, como en el Purgatorio el fuego es el instrumento de expiación.

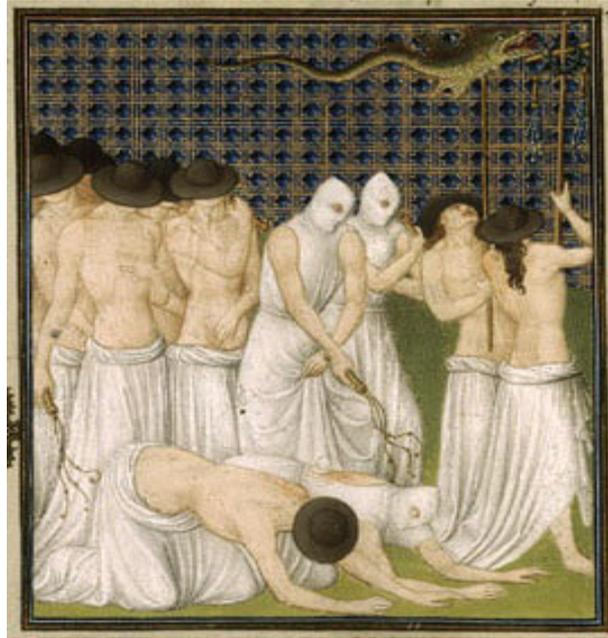
*suffering with our miserable but so important body, Bonvesin tells us, we can win the sweetness of glory: we move from corruption of the earthly body to the splendour of the resurrection body through suffering*<sup>72</sup>. Observamos en esa forma de pensamiento un poco de la filosofía de Tomás de Aquino, pues según él, ni las penas ni las recompensas en el más allá son únicamente espirituales y el hombre solo está realizado y completo en el cuerpo físico; de esta forma la vida eterna después del Juicio debe transcurrir en almas materializadas en sus cuerpos resucitados.

A partir de esa ambigua relación con el cuerpo (tanto del vivo como del muerto) se fundamentaron rituales funerarios, de preparación del cuerpo del difunto, de preparación para la muerte, y finalmente rituales de purgación y de flagelación como forma de penitencia, así como la definición del espacio físico a ser ocupado por los muertos. El movimiento de los Flagelantes en el siglo XIV, por ejemplo, que ante la violenta expansión de la peste negra, las hambrunas y la sequía, tenían la certeza de que el fin del mundo estaba cerca y de que la ira divina caía sobre ellos, llegaba a las ciudades en grupos organizados, descalzos y semidesnudos en una procesión histérica, en la cual se flagelaban, azotándose sin piedad en un frenesí religioso. Aquella forma de buscar la redención a través de la punición física era bastante popular en los tiempos de crisis. A pesar de su carácter místico y religioso, el movimiento atraía lo peor de la sociedad y el interés de fanáticos y aprovechadores, siendo criticado por el papado, hasta el punto de que, en algunas partes de Europa, los declararon herejes y enemigos de la Iglesia. Observamos, sin embargo, que a pesar de que los hechos descritos poseen un carácter material ligado a la vida física, su importancia para el alma y lo que sería de ella después de la muerte estaba intrínseco. La cristiandad dividió el alma y el cuerpo en dos esferas distintas, pero las actitudes medievales revelan un pensamiento dialéctico en relación a ellos, pues el cuerpo y el cadáver se encontraban en una posición de importancia tanto para los vivos cuanto para el alma de los muertos, lo que definía su futuro en el más allá.

---

<sup>72</sup> Véase Manuele Gagnolati, *From decay to splendor: body and pain in Bonvesin de la Riva's Book of the Three Scriptures*. En Caroline Walker Bynum y Paul Freedman (Ed.) *Last Things: Death and the Apocalypse in the Middle Ages* (University of Pennsylvania Press, 2000), p. 97.

Figura 13.



Hermanos Limbourg, detalle de la *Procesión de los Flagelantes*, folio 74v, *Las bellas horas de Jean de Berry*, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, Estados Unidos.

**Fuente:** The Metropolitan Museum of Art, 2015.

Figura 14.



Michael Wolgemut, *Flagelantes*, grabado sobre madera, *Las Crónicas de Núremberg*, folios 214v-215r, incunable impreso en 1493.

**Fuente:** Morse Library, Beloit College, 2015.

La liturgia de los muertos que observamos en la Baja Edad Media, especialmente a partir del siglo XII, es una liturgia cercana a un estado de madurez. Para llegar a ese estado hubo de pasar por un largo periodo de adaptación durante el cual las tradiciones de la Iglesia Romana, que proporcionó la base ritual de la primera Edad Media, se mezclaron con varios ritos tradicionales de los pueblos europeos en formación. Como bien señalaba Frederick Paxton, la cristianización de la muerte fue un proceso complejo de síntesis y creación. Por lo tanto, si partimos de una mirada más profunda de la historia, el desarrollo de los rituales funerarios y la definición del espacio físico de los muertos en la Edad Media empezó siglos antes, con orígenes en las culturas paganas grecorromanas y en el cristianismo primitivo. Los muertos en aquellas culturas, con excepción de personalidades muy importantes como un emperador o un héroe, eran tradicionalmente enterrados fuera de los muros de las ciudades, en las zonas de los suburbios, dando origen a santuarios, catacumbas y complejos funerarios (o necrópolis: ciudad de los muertos), aunque para ellos la cremación también era común<sup>73</sup>. De acuerdo con Ariès, *“A pesar de su familiaridad con la muerte, los antiguos temían la vecindad de los muertos y los mantenían aparte. Honraban las sepulturas, en parte porque temían el regreso de los muertos, y el culto que consagraban a las tumbas y a los manes tenía por objeto impedir a los difuntos «volver» para perturbar a los vivos. Los muertos enterrados o incinerados eran impuros: demasiado cerca, amenazaban con mancillar a los vivos. La morada de los unos debía estar separada del dominio de los otros a fin de evitar cualquier contacto, salvo los días de los sacrificios propiciatorios. Era una regla absoluta”*<sup>74</sup>. A pesar de ser considerado impuro, el cadáver era tratado con honor durante su preparación para el funeral y las tradiciones de purificación, como lavar y ungir el cuerpo con aceites, adornarlo con coronas de flores, etc., llevadas a cabo en su mayor parte por las mujeres que participaban también en el luto y las lamentaciones, tienen una cierta semejanza con los rituales cristianos medievales. Los primeros cristianos favorecían el enterramiento frente a la cremación o cualquier otra forma de disposición del difunto. La colocación del Cristo en la tumba reforzaba la idea de mantener el cuerpo intacto, en preparación para la resurrección.

---

<sup>73</sup> En la creencia pagana, solo el alma goza de inmortalidad.

<sup>74</sup> Véase Philippe Ariès, *El hombre ante la muerte* (Taurus, 1983), p. 33.

Al principio, los cristianos primitivos también enterraban a sus muertos en los suburbios de las ciudades, en cementerios y catacumbas subterráneas. Podemos suponer que ahí tuvo su origen el complicado e inestable proceso de aproximación a los muertos y de consolidación (que duraría siglos) de la cultura de la muerte en la cristiandad occidental. En su origen, las catacumbas cristianas fueron solo un lugar de sepultura. Los cristianos se reunían en ellas para celebrar los ritos de los funerales y los aniversarios de los mártires y de los difuntos. Terminadas las persecuciones, las catacumbas se convirtieron en verdaderos santuarios de los mártires, centros de devoción y de peregrinación desde todos los rincones del Imperio Romano. Después de la legalización del cristianismo como religión oficial en el siglo IV, un fenómeno, que alcanzó su cumbre en la Edad Media, empezó a tomar forma: los “muertos muy especiales”<sup>75</sup>, los santos y los mártires, se convirtieron en los primeros en obtener el privilegio de ser enterrados en las iglesias y basílicas, construidas inicialmente fuera de los muros de ciudad y posteriormente en su interior<sup>76</sup>. Obviamente, con el tiempo, esta práctica atrajo a personas “no especiales” que deseaban enterrar a sus muertos *ad sanctos* (cerca de la sagrada presencia de los cuerpos santos), una de las causas del surgimiento de cementerios alrededor de los santuarios y de las iglesias, lo que Ariès considera el inicio de una “relación osmótica” entre la iglesia y el cementerio. A pesar de esa urbanización preliminar de los muertos, su espacio físico ha estado muy bien definido (y a veces redefinido), desde la antigüedad pagana y durante la Edad Media hasta la actualidad, adaptándose a las necesidades y a las creencias de los vivos.

Pero para el hombre medieval, angustiado por sus preocupaciones escatológicas, soteriológicas y apocalípticas, la muerte gobernaba varias esferas de la vida y el hecho de ser enterrado en suelo consagrado era considerado de fundamental importancia para su futuro en el más allá. O sea, el lugar físico del cuerpo después de la muerte desempeña, especialmente en la Edad Media, un papel esencial en las expectativas de ultratumba. Mejor aún si la tumba estaba cerca de los restos mortales de un santo, en una iglesia o parroquia o en un cementerio próximo. Esta necesidad y sensación de seguridad con la proximidad con lo sagrado no es un comportamiento exclusivo del hombre medieval; no obstante, para ellos, en su comprensión general de las reglas de

---

<sup>75</sup> Véase Peter Brown, *The Cult of the Saints: Its Rise and Function in Latin Christianity* (University of Chicago Press, 2014), pp. 69-85.

<sup>76</sup> Al principio, las basílicas eran construidas junto a la sepultura de los mártires en las necrópolis extramuros. Con el crecimiento de las ciudades y pueblos, los suburbios se integraban lentamente en el espacio urbano tornándose intramuros, y con ellos las basílicas y los cementerios adyacentes.

adquisición de beneficios y protección en el más allá, la necesidad pasaba a ser una condición imprescindible que garantizaba, proporcionalmente, un paso exitoso al otro mundo y un futuro próspero para el alma. Según Ariès, “*El motivo principal del enterramiento ad sanctos fue asegurar la protección del mártir, no sólo al cuerpo mortal del difunto, sino a su ser entero, para el día del despertar y del juicio*”<sup>77</sup>. El enterramiento en suelo sagrado era tan importante que los que no tenían ese derecho, como herejes, suicidas o excomulgados, entre otros afines, eran considerados castigados y degradados, marginales de la comunidad cristiana que probablemente no tendrían ninguna posibilidad de atenuación de sus penas (*mitigatio*) o de salvación. A partir del siglo XIII los enterramientos dentro de una iglesia se tornarían más comunes para los laicos privilegiados. Además, la ubicación de los muertos dentro o fuera reflejaba su posición social, una forma de elitización de las tumbas y de las almas. Sin embargo, la legislación eclesiástica medieval prohibía el enterramiento en el interior de las iglesias con excepciones que luego se convirtieron en regla (obispos, abades, sacerdotes, monjes y algunos laicos privilegiados: nobleza, monarcas, etc.). Ariès llama la atención sobre el hecho de que una cosa era la ley y otra la práctica en esos casos, y que los concilios medievales reiteraron, a lo largo de los siglos, la prohibición<sup>78</sup>. A pesar de todo, se siguen observando enterramientos en las iglesias hasta el siglo XVIII. Según él: “*La larga serie de estos textos, si se los toma al pie de la letra, haría creer que la sepultura en las iglesias sólo era una excepción más o menos rara, pero una excepción. Su repetición desde el siglo VI al XVIII, durante más de mil años, con tan pocas variantes, da a entender más bien lo poco que se respetaban estas prohibiciones. [...] El único efecto de las prohibiciones canónicas fue, por tanto, someter la inhumación usual en las iglesias al pago de un derecho, manteniendo al mismo tiempo un principio*”<sup>79</sup>.

Aparte de la localización de la sepultura, otra característica importante de la demostración de poder era la ornamentación de los sepulcros y de las capillas funerarias. Los motivos cambiaron durante la Edad Media, desde escenas evangélicas, ángeles conduciendo el alma, religiosos en oración, motivos heráldicos o esculturas de los difuntos hasta ornamentaciones macabras del cuerpo en descomposición y las especiales *tumbas transi* (particularmente características de finales de la Edad Media, exhiben una efigie en la forma macabra de un cadáver en descomposición; lo veremos

---

<sup>77</sup> Véase Philippe Ariès, *El hombre ante la muerte* (Taurus, 1983), p. 36.

<sup>78</sup> Véase Philippe Ariès, *El hombre ante la muerte* (Taurus, 1983), pp. 46-50.

<sup>79</sup> Véase Philippe Ariès, *El hombre ante la muerte* (Taurus, 1983), pp. 48-49.

en el próximo capítulo). La escultura funeraria tuvo un papel muy importante, no solo como manifestación de estatus, sino especialmente como una forma de mantener la memoria del muerto. Fue esencial también en el desarrollo del arte funerario medieval y para la relación del hombre con la realidad de la muerte. Queda claro, por lo tanto, que las personalidades importantes en las ciudades, como los reyes, la nobleza y personas con una condición económica favorable, tenían una posición ventajosa y estaban en condiciones superiores de coordinar en vida, a través de testamentos, de sus parientes y hasta en el mismo lecho de muerte, sus deseos para el *post-mortem* con una sola finalidad: respaldar el futuro de su alma en el más allá, a cualquier precio.

Los testamentos medievales, que no eran exclusividad de los más ricos, se tornaron una forma muy importante de asegurar el futuro del alma -y del cuerpo del muerto, especificando el tipo de funeral y exequias, cómo debería ser la tumba y dónde se debería ubicar, cuántas misas deberían ser dedicadas a su alma y eventuales limosnas para los pobres y donaciones para parroquias, iglesias y monasterios, entre otros deseos particulares-, aparte de poner orden en sus posesiones materiales (p.ej. pagar sus deudas y distribuir sus propiedades). Eran documentos de intercambio material y espiritual, que aportan hoy información muy valiosa sobre las condiciones sociales y la cultura material de la Edad Media, especialmente en el estudio de la piedad popular, la caridad, las opciones de entierro, las prácticas funerarias y la historia de la muerte y de las mentalidades. Los testamentos se redactaban en distintos momentos de la vida, no necesariamente antes de la muerte, como en caso de enfermedad (que bien podía ser mortal), antes del parto, antes de viajar, de hacer una peregrinación o de ir a la guerra, entre otros. Un cristiano podía actualizar su testamento varias veces a lo largo de la vida. Además, se consideraba necesaria la posesión completa de las facultades físicas e intelectuales al hacer un testamento, de modo que los testamentos hechos en el lecho de muerte o por alguien ya muy enfermo eran sospechosos y muchas veces no eran aceptados. De acuerdo con Bidon, “*Dans certaines régions, de tels testaments ne sont pas considérés comme valides: à Douai, ‘selon la coutume de la ville’, est frappé de nullité tout testament au ‘lit mortel’, sauf si la famille le confirme*”<sup>80</sup>. No obstante, los sacerdotes no se recusaban a recoger los últimos deseos del moribundo y el juez que debería autenticar el documento se contentaba casi siempre con la confirmación por parte de los testigos de que el testador estaba, al menos, en sano juicio y gozaba de

---

<sup>80</sup> Véase Danièle Alexandre-Bidon, *La mort au Moyen Age: XIIIe-XVIe siècle* (Hachette, 1998), p. 71.

buena memoria. Hacer un testamento no era visto solamente como un acto social, era principalmente un acto de fe y de piedad, en el que el testador encomendaba su alma a Dios. Las cosas cambiaron bastante en la época de la peste negra para los que caían enfermos sin testamento. La mayoría morían tan jóvenes o tan rápido que no les daba tiempo de testar en papel, o simplemente por el caos y pánico de la muerte prematura, los testamentos podían ser orales (si el moribundo podía hablar), ante distintos testigos y ante notario, o en forma de testimonio *post-mortem*, ambos complicados, ya que nadie deseaba quedarse mucho tiempo cerca de una persona contagiosa.

Salvo en los tiempos de crisis, durante los cuales muchas normas y leyes podían ser amenizadas u olvidadas, el enterramiento consistía básicamente en un tipo de negocio, y como cualquier negocio, se basaba en la noción de lucro para ambas partes implicadas. Por esta razón, la condición financiera del muerto o su posición social eran a veces consideradas un determinante en las postrimerías. Es decir, la “adquisición” de un buen lugar de sepultura, la pompa de la procesión funeraria y los ritos de conmemoración que le seguirían eran directamente proporcionales a esa condición. Aunque no era determinado por la ley canónica el establecimiento de costes para el enterramiento, pues era un asunto espiritual, las instituciones a las cuales los cuerpos eran destinados recibían con frecuencia “regalos”, y los ciudadanos más humildes eran obligados a pagar cuotas mortuorias para sus parroquias de nacimiento, pero “teóricamente” no se podía “comprar” una sepultura. La “venta” de espacios para tumbas o la construcción de capillas en el interior de las parroquias e iglesias constituía, de la misma forma, una fuente de ingresos para las cuentas eclesiásticas. Monasterios e iglesias, ya conscientes de los beneficios materiales de poseer un cadáver influyente (por sus experiencias con las sagradas reliquias de los santos), competían por los lucrativos restos mortales de familias reales, ricas y prestigiosas<sup>81</sup>. Los cadáveres de reyes, reinas y nobles llegaban a ser disputados por monasterios, iglesias y gobiernos, no solo por cuestiones territoriales, políticas y de lealtad, sino también por su importancia para lo que Binski denomina “economía de la muerte”. Veremos más adelante que las instituciones religiosas que albergaban los cadáveres de personas

---

<sup>81</sup> Es importante señalar que la costumbre de enterrar a laicos ricos o nobles en el interior de las iglesias empezó en basílicas cementeriales y en las catedrales e iglesias monásticas. Inicialmente, los privilegios papales permitían que las órdenes religiosas aceptasen cuerpos de laicos en los monasterios para su enterramiento. Los Benedictinos, los Cistercienses y en el norte de Europa las órdenes mendicantes de los Dominicos y de los Franciscanos enterraban a laicos en el interior de sus monasterios, especialmente a los de familias reales y a los fundadores benefactores de los monasterios.

importantes y de sus familiares, también recibían “regalos” (o legados piadosos) para la realización de innumerables misas (¡quizás más de treinta misas por día!, ¡o veinticinco mil misas!) y oraciones para abreviar el tiempo de determinada alma en el Purgatorio – un año de oraciones podría ahorrarle al difunto mil años de penas purgatorias–. Los reyes medievales y los caballeros, por ejemplo, eran muy conscientes de sus vidas poco ejemplares. Responsables de la muerte de muchas personas, a menudo por su propia mano, además de todos los demás pecados cometidos, tales nobles necesitaban de todas las oraciones que pudieran obtener y frecuentemente hacían donaciones a instituciones (como monasterios, hospitales, etc.) y dejaban grandes cantidades de dinero en sus testamentos para incontables misas por sus almas y por las lujosas tumbas donde serían enterrados. Cuantas más oraciones, más misas, más música y más pompa, y claro, más demostración de piedad, mayor era la posibilidad de ayudar a amenizar sus sufrimientos en el Purgatorio y salvar sus almas.

A partir de las ventajas financieras y del poder que motivaban las disputas por un muerto importante, cuestiones políticas, de lealtad y de devoción individual dieron origen a una práctica ingeniosa, pero controvertida: la división del cuerpo —real, noble o religioso— para ser enterrado en varios lugares. La división corporal empezó en realidad como una práctica mortuoria utilizada cuando el monarca, noble o caballero perecía lejos del sitio deseado de enterramiento o en territorio infiel y no consagrado, como acontecía durante las guerras y Cruzadas. Las prácticas de embalsamamiento no estaban tan desarrolladas como para mantener el cadáver durante largos periodos de tiempo y transporte, de forma que la división del cuerpo se convirtió en una opción y tuvo fuertes implicaciones en la política y en la religiosidad. A partir del siglo XIII el embalsamamiento *mos teutonicus* (traducción del latín: método alemán) se tornó el más común en las técnicas de división corporal, junto con el destripamiento, y al parecer fue una costumbre exclusiva de miembros de la élite y del clero. La práctica consistía en un primer lugar en desmembrar el cadáver para facilitar la siguiente etapa del proceso, durante la cual las distintas partes del cuerpo eran hervidas en agua, vinagre o vino durante varias horas, lo que consecuentemente separaba la carne del hueso; los restos eran entonces raspados de los huesos dejando un esqueleto limpio. La carne y los órganos podían ser enterrados o conservados en sal para el transporte hasta el sitio en que debería ocurrir el enterramiento ceremonial. El rey Luis IX de Francia, también conocido como San Luis, murió en Túnez en 1270 y su cuerpo fue sometido al proceso

de *mos teutonicus* para facilitar su transporte de vuelta a Francia, con el fin de ser enterrado en Saint-Denis. Posteriormente, el cuerpo de Felipe III de Francia, llamado *el Atrevido* y muerto en 1285, pasó por el mismo tratamiento. Nancy Caciola nos da otra visión sobre la división corporal: esta autora sugiere que el método también se aplicaba cuando la persona moría en su casa, hecho observado en algunas regiones de Inglaterra, Francia, Alemania y Países Bajos. Sugiere además que el desmembramiento y/o la cocción del cuerpo del muerto eran vistos como una práctica para evitar la posibilidad de retorno de cadáveres a la vida (los muertos vivientes) para rondar y atacar a los vivos. Se creía en algunas regiones que solo la destrucción total o la descomposición completa de la carne podrían mantener al difunto en su tumba. Hay, sin embargo, muchos matices en esta discusión, que no vamos a abordar ahora. Es, sin embargo, una visión interesante sobre el tema, a la que volveremos más adelante en este estudio. Según ella, “*Within European culture, such practices have been interpreted as a means of multiplying prayers for the dead by multiplying the places of burial. However, boiling and dismembering might also be seen as an attempt to hasten the dissolution of the body; as a means to deprive the corpse of its individuality and so submerge it within the ancestral group; and also as a way of scattering the limbs so as to prevent the possibility of revenants*”<sup>82</sup>.

También era posible donar partes del cuerpo a diferentes instituciones (como el corazón, las vísceras y el resto del cuerpo) con la intención de demostrar, metafóricamente, una jerarquía de las partes corporales y las afiliaciones políticas y religiosas asociadas a ellas, manifestando, por último, pero no con menos énfasis, la distribución del poder y de la generosidad real. La política del cuerpo era una metáfora de un microcosmo de la idea del estado. El abad de un monasterio podía solicitar, por ejemplo, que se enterrara su cuerpo en su parroquia de nacimiento o con su familia y su corazón en su monasterio. Los ataúdes que contenían partes de un cadáver (en general el corazón o las vísceras) eran tratados como entierros independientes y se les dedicaban tumbas y monumentos funerarios acordes al prestigio de su “dueño”. Aunque, según la lógica cristiana, cuantos más enterramientos tuviese una persona, mayor sería el número de oraciones que recibiría su alma en el más allá, la división corporal iba en contra de la noción de la integridad del cuerpo en distintas esferas de la fe —principalmente con

---

<sup>82</sup> Véase Nancy Caciola, *Wraiths, Revenants, and Ritual in Medieval Culture* (Oxford University Press, 1996), pp. 3-45.

respecto a la Resurrección—, y de la cultura medieval, que había heredado del mundo antiguo como tabú abrir el cuerpo humano por cualquiera que fuera el propósito, siendo tanto el cuerpo como la sangre considerados impuros. La tendencia en la medicina medieval era tratar el cuerpo manipulando sus humores, evitando por mucho tiempo las intervenciones quirúrgicas<sup>83</sup> y las autopsias. Ahora, sin embargo, nobles, reyes, reinas, obispos y papas eran tan pasibles de división como los santos lo eran. Pero no sin inconvenientes.

El mayor problema era que, aunque no estaba generalizada, la práctica de la división corporal tocaba asuntos doctrinales sensibles, y el papa Bonifacio VIII, manifestando su horror ante la brutalidad de la práctica, la prohibió en 1299 bajo pena de excomunión, en su bula *Detestandae feritatis*<sup>84</sup>. Las aspiraciones dinásticas y soteriológicas, sin embargo, continuaron exigiendo la fragmentación del cuerpo. Por consiguiente, se siguieron realizando rituales de destripamiento tras la muerte de los grandes. Los fragmentos del cuerpo señorial podían marcar la sede de la familia, y cuando eran distribuidos entre casas religiosas para diversos entierros, cumplían un programa detallado de intercesión (en el más allá). La bula, por lo tanto, no fue completamente efectiva, y el papa Clemente VI la canceló en 1351, siendo observada esta práctica todavía durante el siglo XV. Es interesante observar, en comparación, que en la cuestión del culto de las reliquias, la división física de un santo no era tratada como extremadamente problemática, a pesar de su relación antagonista con la dialéctica de la Resurrección. Bien es cierto que la situación de las reliquias de los santos era problemática, pero las condiciones eran distintas. Por esa misma razón, algunas preguntas (entre muchas) eran inevitables: ¿si los santos ya estaban en el Cielo, tendrían ellos la necesidad de recuperar sus cuerpos en el fin de los tiempos para estar completos?, ¿necesitaban ellos del cuerpo físico para gozar completamente de su santidad y de las alegrías del Cielo? La respuesta para esas preguntas, basada en la idea de que el cuerpo es imprescindible para el alma, sería que sí, que los santos quieren y necesitan sus cuerpos resucitados, como todas las demás personas. Pero, si su cuerpo

---

<sup>83</sup> De ahí la separación profesional entre un doctor (médico) y un cirujano. Los médicos no practicaban la cirugía, que estaba en manos de los cirujanos y de los barberos. Los cirujanos no asistían a las universidades, no hablaban latín y eran considerados gente poco educada y de clase inferior. Muchos eran itinerantes, que iban de una ciudad a otra operando hernias, cálculos vesicales o cataratas, lo que requería experiencia y habilidad quirúrgica, o bien curando heridas superficiales, abriendo abscesos y tratando fracturas. Sus principales competidores eran los barberos, que además de cortar el cabello vendían ungüentos, sacaban dientes, aplicaban ventosas, ponían enemas y hacían flebotomías.

<sup>84</sup> Véase Elizabeth A.R. Brown, *Death and the Human Body in the Later Middle Ages: The Legislation of Boniface VIII on the Division of the Corpse* (Viator, 1981), pp. 221-270.

físico estaba dividido en forma de reliquias por toda la cristiandad, ¿cómo se daría la resurrección de su cuerpo?, ¿su condición de santos les daba un tratamiento distinto en el momento de la Resurrección? La verdad es que el tema de la integridad corporal era polémico a todos los niveles y se transformó en un verdadero atolladero doctrinal.

Se argumentaba, con base en San Agustín, que si Dios había prometido la resurrección a todos los cuerpos, sin importar su condición, la división corporal (santa, real o por cualquier otra razón) no podía ser considerada un impedimento al reensamblaje del cuerpo para el Juicio Final. San Agustín, en su obra *La Ciudad de Dios* (siglo V), afirma que, a pesar del respeto que merecen los cuerpos de los muertos, simplemente por cuestiones de afecto humano y por su condición de instrumentos y recipientes para las buenas obras del Espíritu Santo, el destino de los restos mortales es una preocupación sin sentido para los muertos mismos y para los vivos, que deben preocuparse con el alma y orar por ella. Es decir, San Agustín argumenta que la pompa y el lujo de los funerales, así como las condiciones de sepultura, tiene solo la importancia que los vivos quieran atribuirles y carecen de influencia alguna sobre el destino del alma después de la muerte. No obstante, tal opinión no permaneció como regla en la sociedad cristiana en los siglos posteriores a San Agustín, dado el inmenso valor atribuido a los rituales *post-mortem* y a las sepulturas, observado hasta el final de la Edad Media. Hay que señalar aquí la diferencia entre las mentalidades del cristianismo naciente, que intentaba luchar contra las prácticas del paganismo —San Agustín desea evitar cualquier forma de culto material a los muertos que se asimile a las culturas paganas— y la mentalidad del cristianismo, ya suficientemente desarrollado, de la Edad Media a partir del siglo IX. La preocupación por sus propios cuerpos, reforzada por la creencia cristiana en la Resurrección, llevaba a la gente a atribuirles a los restos corpóreos una naturaleza y un poder que San Agustín negaba que poseyeran. Aunque él dijo que los muertos no deben preocuparse por los asuntos terrenales, admitió la posibilidad de que Dios obrara los milagros, realizados por medio de sus reliquias, a través de los espíritus de los santos y mártires.

## 2.2 La liturgia de los muertos.

La liturgia de los muertos en la Edad Media alcanzó una cierta uniformidad en sus prácticas, principalmente después del siglo XII, con la Iglesia ejerciendo cada vez más poder e influencia sobre la cristiandad occidental. De acuerdo con Paxton, “*Most areas of religious life in Christian Europe were characterized more by diversity than by uniformity before the twelfth century. [...] Nevertheless, the end of the ninth century saw the culmination of a centuries-long process of ritual creation in the Latin West, as early medieval people struggled with the problem of human mortality within the limits of their Christian world view*”<sup>85</sup>. Esta culminación se dio bajo los reyes y emperadores carolingios, especialmente Carlomagno, que promovieron el “renacimiento carolingio” en el siglo VIII e inicios del IX, constituyendo una pieza clave en el proceso de la “creación ritual” cristiana. Durante este periodo de recuperación cultural se implementaron varias reformas (artísticas, literarias, jurídicas y económicas), entre ellas, reformas litúrgicas (se reformaron los ritos sacramentales) y de la Iglesia en general, para fortalecer sus lazos con el estado. A pesar del hecho de que los rituales eran creados por y para el clero, la intención también era llevarlos a la población para que todo cristiano pudiera beneficiarse de ellos. Muchos de los rituales que surgieron y se desarrollaron después del siglo X acompañarían a la cristiandad europea durante la Edad Media y más allá.

El intento de estructurar y estandarizar rituales no es, sin embargo, algo sorprendente para una religión que se tornó (o intentaba tornarse) altamente organizada y jerarquizada, sometida al poder centralizado del Papado y que ejercía su influencia sobre una área tan vasta y diversa como la Europa medieval. La caída del Imperio Romano favoreció el surgimiento, entre los siglos V y IX, de distintos reinos cristianos e Iglesias en el Oeste europeo, como la Iglesia Visigoda, tras la lenta cristianización de los pueblos germánicos, la Iglesia de los Francos en la Galia, y las tradiciones irlandesas, entre otras. Naturalmente, cada una tenía formas propias de lidiar con la muerte y los muertos, y desarrollaron rituales funerarios específicos. Hay que tener claro que en los siglos VI, VII y VIII el cristianismo y su liturgia estaban en periodo

---

<sup>85</sup> Véase Frederik S. Paxton, *Christianizing Death: The Creation of a Ritual Process in Early Medieval Europe* (Cornell University Press, 1996), p. 1.

formativo, poco a poco se alejaba de las prácticas precristianas y al mismo tiempo se iba ajustando a las creencias de los pueblos germánicos que iban a constituir los primeros reinos cristianos de la Alta Edad Media. Al final del siglo VIII estas tradiciones empezaron a entrar en contacto y fueron absorbidas y adaptadas por los reformadores carolingios, que, no obstante, favorecían las tradiciones romanas. En el ámbito de la muerte, el antiguo ritual romano de la muerte y el enterramiento, el *ordo defunctorum*, sirvió de base para la “creación ritual” carolingia, sintetizándose con aspectos de las otras tradiciones y con la contribución de los propios carolingios.

En la sociedad de este período, la mayoría de la gente no era letrada, el latín no era una lengua de comunicación tan diseminada como en los últimos siglos medievales, había varios grupos o pueblos con idiomas y dialectos distintos, lo que muchas veces dificultaba la comunicación. Incluso el clero no estaba tan bien educado como en los siglos posteriores, después de la creación de las universidades y de la teología escolástica. Otra medida desarrollada durante el imperio carolingio fue el uso del latín medieval y de la minúscula carolingia como lenguaje y estilo de escritura comunes, en un intento de facilitar la comunicación entre la minoría letrada europea. Sin embargo, el lenguaje del ritual era importante, simple y comprensible, y repetido varias veces durante una vida, podría convertirse en un lenguaje familiar y crear un sentido de pertenencia y de unidad entre las personas. La creación del ritual estaba, por consiguiente, estrechamente ligada a la labor de forjar y unificar la sociedad cristiana como un todo. Los reformadores carolingios esperaban crear un sentido de comunidad a través del ritual compartido. Las comunidades dan forma a los rituales tanto como las comunidades se forman a través de los rituales, y la síntesis resultante de sus actividades no refleja solo su postura oficial, sino toda la miríada de tradiciones de las iglesias locales que convivían en su vasto reino. A finales del siglo IX un proceso ritual había surgido que mezclaba la salmodia triunfal de los antiguos ritos romanos con la preocupación por la penitencia y la purificación de principios del mundo medieval: un rito de paso que coordinaba y acompañaba a la persona, o mejor, al cristiano, en todas las etapas de la transición de esta comunidad a la siguiente y que siguió desarrollándose en los siglos siguientes bajo la influencia de la doctrina escolástica, las órdenes mendicantes, la consolidación del Purgatorio y otros factores, hasta el cambio violento en las mentalidades y en la espiritualidad llevado a cabo por la Reforma Protestante, la Contrarreforma y la entrada en la Edad Moderna.

Efectivamente, a pesar de la uniformidad que caracterizaba la liturgia oficial de la Iglesia a partir del siglo XII y los rituales de separación, purificación y reinstalación, se seguían observando diferencias y costumbres distintas en iglesias regionales. Las prácticas funerarias cristianas reflejaban en muchos aspectos las expectativas religiosas de determinados grupos sociales, así como su posición en la sociedad (laicos, clérigos, monjes, gente de la ciudad, nobles y señores, campesinos). Un funeral urbano podía ser un asunto solemne con los clérigos de la catedral, dolientes y cantores, mientras que en el campo los funerales eran mucho más sencillos. Del mismo modo, el funeral de un obispo, de un dignatario civil, sacerdote o monje era ciertamente más elaborado litúrgicamente que el de un campesino. El nivel de complejidad, coste, ubicación, frecuencia y duración de los elementos litúrgicos y sus componentes materiales variaban según el estatus de la persona fallecida. La muerte de los soberanos y monarcas, tanto como la de los papas, requerían rituales funerarios muy elaborados y complejos. Mucho más llenos de simbolismo que los enterramientos normales, eran ejemplos de la grandeza a la que era posible llegar en la liturgia medieval de los muertos. Podían durar días, entre la preparación y presentación del cuerpo, las vigiliias, misas, oraciones, la procesión funeral, el enterramiento..., todo ello acompañado de dolientes, coros y cánticos, además de banquetes para los invitados.

De estos enterramientos y funerales magníficos permanecieron las huellas a través del tiempo, documentadas en las miniaturas iluminadas de los manuscritos medievales, en tumbas y efigies soberbias, verdaderas obras de arte que pueden visitarse incluso hoy día en el interior de algunas iglesias y basílicas, como la basílica de Saint Denis (o Basílica Real) en Francia. En su interior hay capillas mortuorias e innumerables tumbas de casi todos los reyes de Francia del siglo X al XVIII, de sus reinas, de personajes famosos y de los hijos, hijas y nietos de los reyes y delfines franceses muertos en la infancia. En Saint Denis se encuentran también monumentos funerarios hechos para el corazón de los difuntos reales. Los funerales de los monarcas eran cuidadosamente documentados y es por esa razón, entre otras, que hay más información sobre ellos que sobre los enterramientos normales y simples de ciudadanos comunes en las parroquias aldeanas o de los más pobres. Sin embargo, hay bastante información que sale a la luz gracias al trabajo arqueológico y documental, a partir de las excavaciones en cementerios medievales y del análisis de registros eclesiásticos y libros de los muertos y especialmente, como ya hemos mencionado antes, de los testamentos (que no

eran exclusivos de las personas importantes). A parte de los funerales más complejos y ricos en rituales y oraciones elaboradas, para la gran masa de fieles cristianos el enterramiento era algo más simple y corriente, pero no menos importante.

A pesar de las distinciones, todos los funerales tenían algo en común, el objetivo principal del rito era amparar el alma en la transición a la comunidad de los muertos. Y esa transición era primordial, pues su naturaleza podría tener consecuencias positivas o negativas en el destino del alma. Las personas, por lo tanto, hacían todo lo que estaba en su poder para asegurar los sacramentos finales y un entierro adecuado para ellos mismos y para las personas queridas, de modo que el inicio del proceso de reinstalación del alma en el más allá fuese exitoso. Estar preparado para la muerte era, en el contexto medieval, siempre conveniente, pues la muerte repentina o sin previa preparación era muy temida y considerada un castigo<sup>86</sup>. Los muertos que no eran enterrados o que morían de una forma trágica y violenta, como ahogados, mujeres en el parto, o simplemente de forma súbita, eran temidos porque sus fantasmas podían volver a sus familiares para pedir por sus almas. Los suicidas (eran arrojados en ríos o fosas), las prostitutas, los asesinos, los ladrones, los no bautizados, los herejes, los excomulgados, los judíos, los niños muertos en el parto (que iban para el limbo) y otros no eran aceptados en los cementerios de la gente normal. Como ya estaban condenados al infierno por sus pecados mortales (no veniales, o sea, no pasibles de penitencia en el purgatorio), no recibían un entierro cristiano. Veremos que, al final de la Edad Media, otras formas de amparar el alma todavía en el cuerpo y asegurar la buena muerte ganaron destaque entre los cristianos, valorizando cada vez más los procesos de muerte y juicio individuales. Una de las expresiones más claras de ese nuevo comportamiento es el *Ars Moriendi*, que no era otra cosa que una guía detallada sobre cómo morir bien y un *best seller* tardomedieval.

Aunque los ritos funerarios formaban solo una parte del proceso de salvación, eran de suma importancia para el hombre. El sacramento final de la Iglesia medieval, la extremaunción, consistía en untar el cristiano moribundo (*in extremis*) con aceite de oliva bendecido por el obispo, para prepararlo para la vida futura, la vida del alma. Los efectos de la unción eran el perdón de los pecados, asociado con el arrepentimiento y la

---

<sup>86</sup> Discutiremos más adelante las formas de morir y las ideas de Philippe Ariès sobre ellas.

confesión, y la salud del alma y, si Dios lo estimaba conveniente, la del cuerpo<sup>87</sup>. Así como el sacramento del bautismo nos bendice y prepara para la vida, la extremaunción nos fortalece y prepara para la muerte. Era igualmente necesario que tales rituales acelerasen el proceso de paso y ofreciesen protección en el camino. La extremaunción era antes concebida como la unción de los enfermos y se vinculó exclusivamente a los moribundos durante las reformas carolingias, aplicada juntamente al viático, a la confesión y al arrepentimiento de los pecados. De acuerdo con Paxton, “*the eighth and ninth centuries were critical for the introduction of anointing and penance as rites for the dying and of the old roman rite for death and funerals into the mainstream of ritual tradition*”<sup>88</sup>.

El viático, la última comunión eucarística de la persona antes de morir (recibir el *corpus domini*), era también una forma de protección para el “viaje”, significando además la muerte con Cristo y una defensa en el momento de la resurrección de los justos. La conexión ritual entre el viático dado en el lecho de muerte y la resurrección estaba enraizada en la comprensión cristiana de la fuerza redentora de Cristo<sup>89</sup>. Ciertos historiadores indican que puede existir una correlación entre el viático y la práctica grecorromana de dar al muerto dinero para Caronte, el barquero que conducía las almas del mundo de los vivos al mundo de los muertos atravesando el río Estigia. Las monedas se colocaban en la boca del muerto o sobre ella.

---

<sup>87</sup> Desde la perspectiva cristiana, el cuerpo es el reflejo del alma, si se cura el alma de los males del pecado, es posible curar el cuerpo; así, el moribundo podría recuperarse de la molestia por merecimiento y si así lo quisiera Dios. El ritual de la muerte para el cristianismo primitivo implicaba el cuidado de los enfermos y, en caso de fallecimiento, el cuidado del alma. Tanto era así que la extremaunción era antes aplicada a los enfermos (unción de los enfermos), no solamente a los que estaban a punto de morir. Tenía como función fortalecer a la persona en la enfermedad o en la vejez. A partir de la reforma carolingia la unción de los enfermos pasó por cambios significativos: se vinculó la unción de los enfermos a los moribundos y la administración del viático y la penitencia (confesión) a los enfermos mortales. Sin embargo, a pesar de la creencia en la cura del cuerpo a través de la cura del alma, y como ya hemos visto en los casos de los flagelantes y los textos de Bonvesin de la Riva, en un momento de la Edad Media podemos observar el surgimiento de rituales de purificación corporal destinados a limpiar o purgar el alma a través del dolor físico, del sufrimiento y de la lucha material.

<sup>88</sup> Véase Frederik S. Paxton, *Christianizing Death: The Creation of a Ritual Process in Early Medieval Europe* (Cornell University Press, 1996), p. 13.

<sup>89</sup> Véase Frederik S. Paxton, *Christianizing Death: The Creation of a Ritual Process in Early Medieval Europe* (Cornell University Press, 1996), p. 38.

Figura 15.



Rogier van der Weyden, *Extremaunción*, detalle del tríptico de los *Siete Sacramentos*, óleo sobre tabla, 1445-1450, Real Museo de Bellas Artes, Amberes, Bélgica.

**Fuente:** El poder de la palabra, 2015.

Figura 16.



Hieronymus Bosch, *Muerte*, detalle de la *Mesa de los Pecados Capitales*, óleo sobre tabla, 1485, Museo del Prado, Madrid, España.

**Fuente:** Museo del Prado, 2015.

El cadáver era desnudado, lavado y envuelto en un sudario como preparación para su funeral. En la mayoría de los casos, eran enterrados así, completamente envueltos, con el sudario/mortaja anudado a la altura de la cabeza y atado con una cuerda o completamente cosido hasta la cabeza, como es posible confirmar en muchas iluminaciones medievales; en otros casos (especialmente a partir de siglo XIII, sobre todo en el norte europeo), eran colocados en un ataúd para el transporte durante la procesión previa al entierro. Al ser instalado en su sepultura, el cadáver era colocado en una posición extendida, alineado con el este-oeste, la cabeza mirando hacia el oeste en dirección al sol poniente, los brazos (antes de cerrar el sudario) podían ser colocados al lado del cuerpo o cruzados sobre el pecho. Gracias al trabajo de la arqueología actual, ha sido posible encontrar miles de esqueletos enterrados de esta manera durante el periodo medieval en Europa. Naturalmente, el tiempo no dejó ningún o casi ningún vestigio de los tejidos, como los sudarios que los envolvían o, en el caso de miembros de las órdenes religiosas, los hábitos monásticos en que muchas veces deseaban ser enterrados. Los obispos y otros prelados también podían ser enterrados con sus trajes eclesiásticos y símbolos de su oficio. No obstante, las fuentes literarias, laicas (como testamentos y libros de horas) y litúrgicas (como sacramentarios y misales) permiten al investigador un conocimiento más amplio de las prácticas funerarias de la cristiandad medieval<sup>90</sup>.

Los rituales funerarios empezaban antes de la muerte propiamente dicha, tras la confesión, el perdón de los supervivientes y el arrepentimiento de los pecados, el *viaticum* era dado al moribundo seguido de la extremaunción. Se suponía que así el moribundo estaba preparado para morir una “buena” muerte y para encomendar su alma a Dios (*commendatio animae*). Muy importante también, por lo menos a partir del siglo VIII, era la lectura, por un sacerdote, del relato evangélico de la Pasión de Cristo en el lecho de muerte, creando un proceso de identificación por el cual el moribundo comprendía su propio sufrimiento a través del sufrimiento de Cristo y de su muerte, proporcionándole alivio y la certeza de que, como la muerte de Cristo, la suya no sería final, marcando la entrada de su alma en un estado temporal que terminaría con la Resurrección. Tras la salida del alma del cuerpo, el ahora muerto era lavado, a veces

---

<sup>90</sup> Un análisis interesante desde la perspectiva arqueológica se encuentra en el libro *The Oxford Handbook of the Archeology of Death and Burial*, editado por Sarah Tarlow y Liv Nilsson Stutz (Oxford University Press, 2013). El trabajo de la arqueología, junto con el de la antropología y la historiografía, es fundamental para la comprensión y el estudio de los rituales de la muerte, no solo en la Edad Media, sino también para toda la historia de los comportamientos y mentalidades de la humanidad.

ungido con aceites (dependiendo de la clase a la que pertenecía) y envuelto en una mortaja o sudario que podría ser de lienzo, de paños ricamente bordados, de lino o de telas más toscas para los más pobres. A veces los difuntos eran vestidos y enterrados con sus propias ropas, una forma póstuma de destacar su clase social. A partir del siglo XIII, por influencia de las órdenes mendicantes, otra costumbre empezó a extenderse por Europa, según la cual los cristianos laicos podían ser amortajados y enterrados por su propia voluntad en hábitos monásticos (tal vez una demostración de piedad y humildad ante la muerte). De acuerdo con Haindl Ugarte, “*Ser sepultado vestido de franciscano o con el hábito de cualquier otra Orden, era interpretado como el enfrentarse a la muerte y al Juicio con humildad. Por otro lado, sería el reflejo de un deseo por alcanzar la salvación, manifestado en la opción por abrazar un estilo de vida penitencial, que le redimiera de sus pecados*”<sup>91</sup>.

Completada esa parte del ritual de la muerte, la Iglesia seguía tradicionalmente con dos tipos de ritos de (re)incorporación, el oficio de los difuntos y la misa (misa fúnebre o réquiem). La estructura básica de estos ritos en el transcurrir de la Edad Media, así como la de los ritos próximos a la muerte ya descritos, tiene su origen en la antigua tradición de la Iglesia Romana llamada *ordo defunctorum* (siglos IV-V)<sup>92</sup>. El texto del *ordo* influyó el establecimiento de los ritos funerarios de la Iglesia durante el periodo alto medieval, discutidos entre la Iglesia Romana y las otras Iglesias del noroeste europeo, especialmente la Iglesia de los Francos, en el periodo de 500 a 900, y fueron consolidados en la reforma carolingia. El *ordo defunctorum* romano estaba bien organizado, si bien algunos estudiosos, como Damien Sicard han encontrado y analizado más de un manuscrito con textos que presentan más de una versión del ritual (entre los siglos VIII y XI). Hay algunas variaciones en las rúbricas, salmos, versos y antífonas, pero la estructura básica es la descrita abajo, a pesar de las dificultades de reconstrucción debidas a la escasez de fuentes escritas anteriores al siglo VIII<sup>93</sup>. La secuencia de los ritos del *ordo* está destacada en negro, incorporada a la estructura básica de la liturgia fúnebre, ya completamente desarrollada y utilizada en la Iglesia

---

<sup>91</sup> Véase Ana Luisa Haindl Ugarte, *La muerte en la Edad Media* (Historias del Orbis Terrarum, n° 01, Santiago, 2009), p. 171.

<sup>92</sup> Textos que contienen ritos de muerte y enterramiento de supuesto o probable origen romano, como el *ordo defunctorum*, fueron extensamente analizados por investigadores como Michel Andrieu en su *Les ordines Romani du haut moyen âge* y especialmente por Damien Sicard en su estudio monumental, *La liturgie de la mort dans l'Eglise latine des origines à la réforme carolingienne* (Münster, 1978).

<sup>93</sup> La estructura del *ordo defunctorum* romano que enumeramos arriba fue retirada del libro de Frederik S. Paxton (Ritual 1, p. 39), que a su vez se basó en el trabajo de Damien Sicard, *La liturgie de la mort dans l'Eglise latine des origines à la réforme carolingienne* (Münster, 1978).

medieval en los siglos posteriores a la reforma carolingia, especialmente a partir del siglo XI.

1. Penitencia, confesión y arrepentimiento.
2. **Comunión eucarística: viático en forma de pan o de vino si el moribundo no estuviese ya en condiciones de comer.**
3. Extremaunción (no forma parte del *ordo defunctorum*, pero se asocia a los ritos funerarios a partir de las reformas carolingias).
4. **Lectura de la Pasión de Cristo.**
5. **En el momento de la muerte, recitación de cánticos y salmos. La salmodia era una parte fundamental del *ordo*, los salmos 22, 32, 42, 92, 113, 114 y 116-18 eran importantes en los ritos funerarios más tempranos y así permanecieron<sup>94</sup>.**
6. **Limpieza del difunto (*lavatio corporis*) y en algunos casos unción con aceites y perfumes (realeza, nobleza, etc.).**
7. Envoltura del difunto en su sudario, mortaja, ropas, etc.
8. **Comienzo de los servicios funerarios: procesión con el cuerpo hasta la iglesia o parroquia. A partir de ese momento se debía rezar sin pausa por el alma del muerto hasta el momento del entierro, cantar salmos, recitar lecciones y respuestas del libro de Job.**
9. Oficio de los difuntos (la misa no estaba incluida en ese servicio).
10. **Misa fúnebre.**
11. **Entierro.**
12. Misas en nombre del muerto para ayudar a su alma en el Purgatorio.

---

<sup>94</sup> Véase Paul Binski, *Medieval Death- Ritual and Representation* (British Museum Press, 1996), p. 53 y Frederik S. Paxton, *Christianizing Death: The Creation of a Ritual Process in Early Medieval Europe* (Cornell University Press, 1996), p. 39.

El oficio de los difuntos es un ciclo de oraciones, fuertemente basado en los salmos y en el libro de Job, organizado dentro de las horas canónicas (liturgia de las horas). Su origen y autoría son bastante discutidos, pero no parece ser anterior al siglo VII u VIII. No obstante, es cierto que ya mucho antes existían oraciones y un tipo de servicio para los muertos. El oficio se celebraba normalmente antes de la misa y funcionaba como el servicio funerario principal a mediados de la Edad Media. Su función era la oración por el descanso del alma de un difunto. Era también la lectura apropiada en el Día de los Difuntos o día de Todos los Santos (normalmente el 2 de noviembre) para todas las almas que sufren en el Purgatorio, y puede ser una misa votiva en otros días si se reza por un difunto en particular. La obra, extraída de un libro litúrgico llamado breviario<sup>95</sup>, se compone de diferentes antífonas, salmos, responsorios, escrituras, oraciones y otras partes, divididas en Primeras Vísperas, Misa, Maitines y Laudes. Este oficio se diferencia en puntos importantes de las otras partes de la liturgia romana. No tiene las Pequeñas Horas, las Segundas Vísperas ni las Completas. En este sentido, se asemeja a las antiguas vigiliias, que comenzaban al atardecer (Primeras Vísperas), continuaban durante la noche (Maitines) y terminaban en la madrugada (Laudes).

Comúnmente, en el oficio de los difuntos participaban solamente los miembros del clero, recitado en el presbiterio o en el coro de la iglesia en torno al cuerpo del muerto la noche antes del entierro. Los laicos no participaban de este servicio, pero era posible seguirlo en los libros de horas. Estos libros, como ya hemos visto en el primer capítulo, eran libros de oraciones para los laicos, con fuerte énfasis, entre otros, en el culto a la Virgen María. Su estructura conservaba los mismos tipos de ritos que el breviario, dentro de la liturgia de las horas canónicas, incluyendo el oficio de los difuntos, como un recordatorio de la propia mortalidad y de la necesidad de la penitencia constante. A veces, se les leían secciones del oficio a los moribundos durante el sacramento final de la extremaunción, en el momento final de limpieza espiritual. En la mente medieval, las acciones y pensamientos en este último momento podían redimir, al menos en parte, toda una vida de mala conducta. El texto del oficio de los difuntos, por otra parte, poseía la función especial de redimir a aquellos que lo recitaban, así

---

<sup>95</sup> Un breviario (del latín *breviarium* o *breviarius*, compendio, sumario) es un libro litúrgico que contiene el Oficio Divino de la Iglesia Católica o Liturgia de las Horas y los servicios para cada periodo del año, Adviento, Navidad, Cuaresma, Pascua y el tiempo ordinario. Antiguamente las "horas" del oficio estaban en diferentes libros, como el Salterio, el Himnario y el Leccionario. Desde el siglo XI se empezaron a combinar en un mismo libro para facilitar su uso y transporte por los clérigos.

como el fallecido por quien se decía. Las recitaciones "*Placebo Domino*" (voy a agradecer al Señor) y "*Placebo Domino en vivorum regione*" (voy a agradecer al Señor en la tierra de los vivos) en la apertura del oficio reforzaban tanto el miedo a la vida futura como la conexión entre el clérigo y el laico en el momento de la lectura. Ante el misterio y la tragedia de la muerte, todas las facciones de la sociedad medieval se reunían en un solo grupo, los que todavía estaban en la tierra de los vivientes y que todavía eran aptos para agradecer a Dios.

Para nosotros, lo que más interesa en el oficio son las representaciones pictóricas que acompañan al texto, imágenes de la liturgia de la muerte que aparecen en miniaturas iluminadas en los libros de horas y breviarios. Las representaciones más comunes incluyen una sola imagen, como el momento de la muerte o de la misa de réquiem, a veces enmarcada por otras imágenes narrativas. Las escenas del lecho de muerte representaban el alma saliendo del cuerpo, intentando escapar de los demonios, a veces ayudada por un ángel, o se referían a los ritos que acompañaban la muerte, como el viático y la extremaunción: retrataban el drama de la lucha por la salvación del alma en una habitación medieval. Otros temas podrían incluir el enterramiento, el Juicio Final, acontecimientos de la historia de Job, la resurrección de Lázaro o la leyenda de los tres vivos y de los tres muertos. Como bien señala Binski, el oficio de los difuntos en los libros de horas y breviarios consiste en un valioso inventario de imágenes macabras y de la muerte del periodo tardomedieval, además de introducirnos en el cementerio medieval<sup>96</sup>. Algunos ejemplos de manuscritos francoflamencos de los siglos XV y XVI se incluyen a continuación. Dada la gran cantidad de imágenes encontradas, al final de la tesis se encuentra un catálogo adicional. Son imágenes del oficio de los difuntos, del lecho de muerte, de los últimos ritos, cementerios y enterramientos. Las imágenes reproducen un poderoso *memento mori*, cementerios llenos de huesos, el desconocido e inquietante destino del alma, los ataques de los demonios, la forma cadavérica y podrida de la Muerte, inmediatamente reconocidos, asimilados y temidos por el hombre medieval.

---

<sup>96</sup> Véase Paul Binski, *Medieval Death- Ritual and Representation* (British Museum Press, 1996), pp. 54-55.

Figura 17.



Maestro de Catherine de Cleves, *Lecho de muerte*, *Horas de Catherine de Cleves*, Utrecht, Países Bajos, 1440, The Morgan Library and Museum, Nueva York, Estados Unidos.

**Fuente:** The Morgan Library and Museum, 2015.

Figura 18.



Hermanos Limbourg, *El funeral de Raymond Diocres* y detalle de la leyenda del *Encuentro de los Tres Vivos y los Tres Muertos*, folio 86v, *Las muy ricas horas del duque de Berry*, 1411-1416. Musée Condé, Chantilly, Francia.

Fuente: Medieval Museum, 2015.

Figura 19.



Hermanos Limbourg, *Funeral*, folio 199v, *Las muy ricas horas del duque de Berry*, 1411-1416. Musée Condé, Chantilly, Francia.

Fuente: Academic Dictionaries and Encyclopedias, 2015

Figura 20.



Hermanos Limbourg, detalle de un cementerio, *Oficio de los difuntos*, folio 99r, *Las bellas horas de Jean de Berry*, 1405-1408/9, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, Estados Unidos.

Fuente: The Metropolitan Museum of Art, 2015.

Figura 21.



Maestro de Rohan (?), *Oficio de los difuntos* (?), *Las grandes horas de Rohan*, folio 192r., 1401-1500, Bibliothèque Nationale, París, Francia.

Fuente: Bibliothèque Nationale, 2015

Figura 22.



Maestro de Rohan (?), detalle *Oficio de los difuntos* (?), *Las grandes horas de Rohan*, folio 196 r., 1401-1500, Bibliothèque Nationale, París, Francia.

Fuente: Bibliothèque Nationale, 2015.

Figura 23.



Maestro de Rohan (?), *Oficio de los difuntos* (?), *Las grandes horas de Rohan*, folio 185 r., 1401-1500, Bibliothèque Nationale, París, Francia.

Fuente: Bibliothèque Nationale, 2015.

Figura 24.



Maestro de Rohan (?), detalle *Oficio de los difuntos* (?), *Las grandes horas de Rohan*, folio 185 r., 1401-1500, Bibliothèque Nationale, París, Francia.

Fuente: Bibliothèque Nationale, 2015.

Figura 25.



Maestro de Rohan (?), *El hombre muerto ante Dios* (detalle del Arcángel Miguel en lucha con un demonio por el alma del fallecido), *Las grandes horas de Rohan*, 1401-1500, Bibliothèque Nationale, París, Francia.

Fuente: Bibliothèque Nationale, 2015.

Figura 26.



Anónimo, *Oficio de los difuntos*, folio 154v, Libro de Horas, Países Bajos 1500-1510, Biblioteca Real Holandesa, La Haya, Países Bajos.

**Fuente:** Biblioteca Real Holandesa, 2015.

Figura 27.



Maestro de Dunstons (?), *Oficio de los difuntos*, folio 201v, Libro de Horas (uso de Roma, 'Horas de Dunstons'), París, 1440-1450, Biblioteca Británica, Londres, Reino Unido.

Fuente: The British Library, 2015.

Figura 28.



Maestro de Dunois (?), *Oficio de los difuntos* y detalle debajo un sacerdote administrando la extremaunción al moribundo, folio 211v, Libro de Horas (uso de Roma, 'Horas de Dunois'), París, 1440-1450, Biblioteca Británica, Londres, Reino Unido.

Fuente: The British Library, 2015.

Figura 29.



Maestro de Lucon y el Maestro del duque de Bedford, *Oficio de los difuntos y cementerio*, folio 130r, *De Levis Hours* (Libro de Horas, uso de París), 1400-1425, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Universidad de Yale, New Haven, Estados Unidos.

Fuente: Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale, 2015.

Figura 30.



Maestro de Jaime IV de Escocia (flamenco, antes de 1465-1541), *Escenas del hombre atacado por la muerte y después en su lecho de muerte*, hacia 1510-1520, folio 184v, *Spinola Hours*, The J. Paul Getty Museum, Los Ángeles, Estados Unidos.

Fuente: The J. Paul Getty Museum, 2015.

Figura 31.



Maestro de Jaime IV de Escocia (flamenco, antes de 1465-1541), *Oficio de los difuntos y detalle de la tumba*, hacia 1510–1520, folio 185, *Spinola Hours*, J. Paul Getty Museum, Los Ángeles, Estados Unidos.

Fuente: The J. Paul Getty Museum, 2015.

Figura 32.



Círculo del Maestro de la Leyenda Dorada de Múnich, *Entierro con la batalla entre un ángel y el diablo sobre un alma en el fondo* (inicio del oficio de los difuntos), folio 116, libro de horas, uso de París, hacia 1460, Biblioteca Británica, Londres, Reino Unido.

Fuente: The British Library, 2015.

Figura 33.



Maestro de Catherine de Cleves, *Ángel Guardián y Demonio luchan por el Libro de la Vida*, folio 206, *Horas de Catherine de Cleves*, Utrecht, Países Bajos, 1440, The Morgan Library and Museum, Nueva York, Estados Unidos.

**Fuente:** The Morgan Library and Museum, 2015.

- En esta miniatura, que ilustra una oración a un ángel de la guarda en el libro de horas de Catherine, el ángel se muestra en combate con un demonio por el destino del alma del cadáver. Ambos pelean por el contenido del libro de la vida, en el que se registran las buenas y malas acciones del muerto. La imagen representa el entierro de acuerdo con la práctica común, con un sudario y en un ataúd.

### 2.3 Reinstalación de los muertos: purgatorio, memoria y conmemoración.

Retornemos, pues, al lugar de los muertos. Aquí, el sentido de “lugar” no es solo físico. Durante la Edad Media las actitudes con relación a los muertos configuraron tanto el espacio físico de la tierra, que permitía separar efectivamente a los vivos de los muertos, como el espacio geográfico del más allá, exteriorizando las ansiedades y las preocupaciones de los hombres con sus propios destinos. Como ya hemos visto, los lugares físicos delimitados y reservados para los muertos eran variados: los cementerios, los osarios, los mausoleos y las tumbas en el interior de iglesias, basílicas y monasterios. Se hace necesario en este contexto, para comprender la extensión de la experiencia de la muerte medieval, saber que la muerte física, así como el lugar físico de los muertos, constituía solamente una parte de esa experiencia, y la muerte en sí misma no era entendida simplemente como el último momento de la vida de una persona, sino que era algo que formaba “parte” de la vida de un cristiano desde su infancia y sobre la cual se debería siempre reflexionar. Como la muerte física, los lugares físicos, al contrario que los lugares sobrenaturales (con la excepción del purgatorio, una creación tardía de la fe medieval), podían tener un carácter temporal. Durante la Edad Media, las sepulturas de los cementerios eran, por distintas razones (como la escasez de espacio, el crecimiento de la población y de las ciudades) temporales. Después del tiempo necesario para la descomposición del cuerpo, los huesos eran retirados y colocados en el osario, y las sepulturas podrían acoger a nuevos muertos. Es por ello que encontramos en algunas de las representaciones de los cementerios en los manuscritos medievales huesos esparcidos por el suelo junto a las tumbas, o imágenes de los osarios. Uno puede pensar que, en una sociedad que se volvió tan preocupada con el significado religioso y espiritual de los restos mortales, exhumar cuerpos era una costumbre no compatible con el sistema de creencias, con el simbolismo y con los rituales cristianos. No obstante, la exhumación, lejos de ser exclusivamente la solución para un problema de orden práctico, no dejaba de albergar una significación religiosa y social. En tiempos de crisis intensa y catástrofes, como durante la peste negra, había más muertos que fosas, más muertos que vivos en condiciones de enterrarlos, y las personas morían con tanta rapidez y en tan gran número que no les daba tiempo a los vivos (en especial al clero) a realizar los ritos

propios de una muerte cristiana. Las fosas colectivas y la incineración de los cadáveres por miedo al contagio no eran raras en aquellos periodos.

En este apartado, sin embargo, nos interesan los lugares sobrenaturales, espirituales y emocionales y su conexión con la memoria y la conmemoración. Debemos destacar una observación interesante de Bruce Gordon y Peter Marshall: “*If societies are to continue to function, the dead must, in a variety of senses, be put to their places*”.<sup>97</sup> Así es, como ya se ha señalado, realojar a los muertos es una necesidad biológica, cultural, emocional y religiosa. Es una condición necesaria para que los que siguen vivos logren restaurar el sentido de normalidad, que permanece en suspenso durante el periodo de separación y reinstalación de los muertos en el más allá. No obstante, en la Edad Media, incluso tras el periodo inicial de reinstalación en la otra vida, es decir, el funeral (vigilia, misas y enterramiento), otras obligaciones, determinantes del destino del alma, eran atribuidas a los vivos. Conmemorar, mantener la memoria y orar por las almas en el purgatorio (procesos que todavía forman parte de los rituales de reinstalación), conformaban por un tiempo casi indeterminado un intrigante sistema de beneficios mutuos entre dos comunidades, la de los vivos y la de los muertos. Era una relación basada en la reciprocidad y en el interés. Así como el tiempo en el purgatorio —estado y lugar— purgatorio disminuía para las almas sufridoras gracias a las limosnas, oraciones y misas en sus nombres, disminuía también para los vivos como consecuencia de sus buenas acciones.

Además, las almas de los parientes que saliesen del purgatorio y entrasen en el Cielo podrían allá pedir la intercesión de los santos por el alma de los vivos que habían rezado por ellos. Es decir, los vivos podían acumular “puntos” a través de un sistema de crédito con antelación para reducir su estadía en el purgatorio, no solamente por vivir y morir en estado de gracia y arrepentimiento, sino también por ocuparse del alma de los muertos. Estamos ante un complejo sistema de favores recíprocos y expectativas individuales. De todas las maneras, incluso antes de la introducción definitiva del purgatorio en la geografía del más allá y en la creencia general, se sostenía que las almas de los muertos podrían ser ayudadas a través de las oraciones de los vivos, dondequiera que estuvieran; lo único que no se sabía era de qué forma las oraciones influenciarían el destino de un alma. Este hecho fue, por lo tanto, oficialmente

---

<sup>97</sup> Véase Bruce Gordon y Peter Marshall (Ed.), *The Place of the Dead: death and remembrance in late medieval and early modern Europe* (Cambridge University Press, 2000), p 1.

confirmado en la doctrina del purgatorio, que definió la naturaleza y la cantidad de oraciones necesarias para ayudar a un alma en sufrimiento y disminuir la duración de su pena, así como la remuneración por los servicios de la Iglesia, en su labor de interceder “vehementemente” por el alma de los muertos. Una religión cuya visión de las últimas cosas se había basado en el principio de incertidumbre, se transformó en una religión fundamentada en un cálculo casi enteramente seguro.

Binski aclara: *“Latin Christianity thus inaugurated a highly organized system of amassing benefits for the afterlife, and a vision of that afterlife more focused than at any time, perhaps, since ancient Egypt. The medieval view of the afterlife became ‘transactional’, founded upon a covenant between the living and the dead. This meant more than the idea common in the late Roman world, that compensation could be found in the afterlife for injustice in this world; that equity could be attained by redemption. It meant that the character of experience in the afterlife was itself not final but provisional, and that the process of salvation continued, or could continue, after death. What in the pagan world had been a system of honour that guaranteed happiness was transformed into a contractual relationship between the quick and the dead based on the finite, accountable notion of Christian time (which culminated in the general Resurrection of the dead at the Last Judgement), as opposed to the immeasurable, cyclical character of pagan time”*<sup>98</sup>. (El subrayado es nuestro).

La importancia de la atención y del mantenimiento de la memoria del muerto en el mundo grecorromano, por ejemplo, como posteriormente lo será en el mundo medieval, no quedaba limitada al periodo de luto oficial, sino que era una obligación *perpetua*. Era esa la forma de honrar la memoria de sus ancestros, garantizarles el éxito en su paso a la otra vida y evitar el retorno de un muerto insatisfecho, tanto con el cumplimiento de los ritos funerarios como con la manutención de su memoria y de su tumba, que se realizaban a través de ofrendas y libaciones. Para ellos, tener a los muertos felices y apaciguados era fundamental para mantenerlos alejados de la comunidad de los vivos. Constatamos una línea análoga de pensamiento y actitudes en el cristianismo primitivo y en el periodo medieval, en la cual el cuidado de los muertos quedaba en gran parte en manos de los vivos, y la conmemoración tenía un papel importante en el mantenimiento de la memoria, empezando por la organización de un

---

<sup>98</sup> Véase Paul Binski, *Medieval Death- Ritual and Representation* (British Museum Press, 1996), p. 24.

enterramiento cristiano conforme a los rituales de la Iglesia y terminando con oraciones, misas de aniversario encomendadas para las almas, ruegos de intercesión a los santos, los sufragios y las limosnas. La diferencia estaba en que los paganos oraban *a* los muertos (para proteger a los vivos y así garantizar la felicidad de ambas partes) y los cristianos oraban *por* los muertos para la salvación de sus almas (no obstante, oraban *a* los santos por su intercesión y naturalmente, *a* Dios).

Dentro de las creencias del mundo cristiano medieval, solamente los vivos podían ayudar a los muertos, ya que para ellos, después de la muerte, la posibilidad de superación personal no existía. De esa forma Binski nos explica que la caridad de los vivos podía estructurar moralmente el más allá; los muertos y los vivos estaban inextricablemente ligados. La ligación no solo era física o topográfica, sino también espiritual y económica, de carácter interactivo y que afectaba a toda la jerarquía humana<sup>99</sup>. Sin embargo, es interesante observar una pequeña discrepancia en la idea de imposibilidad de superación personal y espiritual después de la muerte, salvo con la ayuda de las oraciones de los vivos. Si en las ideas de San Agustín y Gregorio Magno, y posteriormente en la doctrina del purgatorio, se hacía hincapié en la purgación de los pecados del individuo (entiéndase, aquel que no estaba en pecado mortal) en esta vida y en la otra y, de esa forma, después de limpiar su alma y cumplir su tiempo en esa condición intermediaria, y en el día del Juicio Final, se podía conquistar el cielo, ¿no sería ese hecho considerado una forma de superación personal? Solo podemos suponer que el crecimiento espiritual era tenido como un proceso largo y doloroso. Según Brown<sup>100</sup>, por esa razón misma, necesitaríamos más tiempo que el curso de una vida para ser dignos de la presencia de Dios, con o sin los sufragios de los vivos y la intercesión de los santos. Llegar a ser digno de pertenecer al Reino de Dios es, desde un punto de vista racional, una gran superación personal, pues no importa qué camino se tome, el sufrimiento es individual, personal y no transferible: uno tiene que purgar y limpiar su alma del pecado, ya sea en esta vida o después de ella, para alcanzar la visión beatífica y la eternidad de los gozos celestiales. A pesar de ello, la mente medieval aprendió a través de siglos de doctrina y dogma que son los vivos los que pueden y deben interceder por los muertos. Nadie sabía en realidad cuándo se daría la

---

<sup>99</sup> Véase Paul Binski, *Medieval Death- Ritual and Representation* (British Museum Press, 1996), p. 26.

<sup>100</sup> Véase Peter Brown, *The decline of the Empire of God. Amnesty, penance and the afterlife from Late Antiquity to the Middle Ages*. En Caroline Walker Bynum y Paul Freedman (Ed.), *Last Things: death and the apocalypse in the Middle Ages* (University of Pennsylvania Press, 2000), p. 46.

Resurrección y el Juicio Final, si bien hubo predicciones de fechas para el fin en varias ocasiones a lo largo del periodo medieval (p. ej. en el año 793, predicción del Beato de Liébana; el famoso y temido año 1000, predicción del papa Silvestre II y de otros cuantos clérigos; el año 1260, predicción de Joaquín de Fiore; entre otros)., Así pues, era natural que las personas quisiesen ayudar a las almas de sus familiares, que recibían sus sufragios, destinados a hacerles salir lo más rápido posible del estado de purgación. Porque si el día del Juicio llegaba y las pobres almas aún no estaban purgadas de todos sus pecados, irían a parar, probablemente, al infierno y quedarían condenados irremediabilmente a la perdición eterna. Con el Juicio Final, todo desaparecería, quedando solo el cielo de los bienaventurados y el infierno de los condenados para toda la eternidad. El concepto de que la oración ayudaba activamente al alma se fortaleció y se reglamentó a medida en que el purgatorio era introducido en el sistema.

Es cierto que buena parte de las actitudes cristianas relativas a los muertos se concentraba en la noción de la *memoria*, que se exteriorizaba consecuentemente y con gran énfasis en la necesidad de conmemoración. La relación entre ellas era clave para sostener el equilibrio social y espiritual entre el mundo de los vivos y el de los muertos. Sin embargo, como explica Jean-Claude Schmitt, no debemos iludirnos con el significado de la memoria, pues su objetivo en realidad consistía en ayudar en el proceso de separación entre los vivos y los muertos, reducir el tiempo de las almas en el *estado* purgatorio (después en el lugar llamado purgatorio), y así permitir al vivo “olvidar” al muerto<sup>101</sup>. Observamos, según esa lógica, la confusión semántica de las misas llamadas “perpetuas”, que entraban claramente en contradicción con la función atribuida a los sufragios por los muertos, que era la de sacar a las almas lo más rápido posible del purgatorio (una situación temporal, no perpetua). Según él, “[...], é preciso sublinhar a que ponto os sinais eram ambíguos, a que ponto a memoria era, como uma forma de memória coletiva, uma técnica social de esquecimento. Tinha por função ‘esfriar’ a memória sob o pretexto de mantê-la, apaziguar a lembrança dolorosa do difunto até que se esfumasse. Técnica classificatória, ela punha os mortos em seu lugar de mortos, para que os vivos, se porventura se lembrassem de seu nome, pudessem fazê-lo sem temor nem paixão”<sup>102</sup>. La memoria no era mantenida “perpetuamente”, salvo en

---

<sup>101</sup> Véase Jean Claude Schmitt, *Os vivos e os mortos na sociedade medieval* (Companhia das Letras, 1999), p. 19.

<sup>102</sup> Véase Jean Claude Schmitt, *Os vivos e os mortos na sociedade medieval* (Companhia das Letras, 1999), p. 20.

casos de reyes o personalidades muy importantes, como los santos, que debían ser glorificados y rememorados durante generaciones, pues, de acuerdo con la lógica doctrinaria, la cualidad del estado intermediario del alma, así como posteriormente el tiempo en el estado y lugar del purgatorio, es finito, y la *noción* misma de tiempo para la cristiandad medieval era finita<sup>103</sup>.

El “nacimiento del purgatorio” —título, por cierto, del brillante libro de Jacques Le Goff<sup>104</sup>, que analiza sus fundamentos y su consolidación doctrinaria en los siglos XII y XIII— tuvo consecuencias singulares para la cristiandad medieval. Le Goff argumenta que el desarrollo del concepto del purgatorio fue un proceso gradual causado por el deseo de dar respuestas cada vez más precisas a preguntas y preocupaciones religiosas que venían de lejos. A pesar de todo, el hecho de que la adopción de la doctrina del purgatorio fue un proceso gradual se indica por la brecha de cien años entre el momento en que la idea fue formulada por primera vez por los teólogos de París y el momento en que la Iglesia hizo su primera declaración oficial sobre el tema, todavía sin referirse a un lugar específico, durante el II Concilio de Lyon (1274), a lo cual se suma el período de tiempo necesario para ser realmente asimilada por los creyentes cristianos. El purgatorio fue una creación conceptualmente y geográficamente bastante compleja. Según Rodríguez Barral, *“El nacimiento del purgatorio viene pues a poner orden en el sistema penal del más allá. Se trata no sólo de clarificar la cuestión relativa a su estructura funcional que pasa a articularse en torno de los cinco lugares (cielo, infierno, purgatorio, limbo de los padres, limbo de los niños). Es necesario clarificar también los mecanismos judiciales a través de los cuales se hacen efectivas tanto la retribución inmediata como la definitiva”*<sup>105</sup>. Hablaremos posteriormente sobre tal reforma en el sistema judicial del más allá, tras la introducción del tercer lugar.

La idea de un estado intermedio para las almas pecadoras<sup>106</sup> y para el alma de los justos ya existía previamente, a pesar de no estar tan bien formulado. Era lo que

---

<sup>103</sup> Debemos entender aquí que glorificar la memoria de un monarca no es lo mismo que interceder constantemente por su alma en el purgatorio, siglos después de su muerte, y que los santos, que ya están en el cielo, no necesitan de oraciones para sus almas.

<sup>104</sup> Véase Jacques Le Goff, *El nacimiento del purgatorio* (Taurus, 1981).

<sup>105</sup> Véase Paulino Rodríguez Barral, *La imagen de la justicia divina: La retribución del comportamiento humano en el más allá en el arte medieval de la Corona de Aragón* (Universidad Autónoma de Barcelona, 2003), p. 16.

<sup>106</sup> Entendamos aquí que esas almas en estado intermedio (tanto como posteriormente ocurriría con las almas en el estado y en lugar denominados “purgatorio”) habían cometido pecados llamados veniales, o sea, expiables, pues las almas que hubiesen cometido pecados mortales, sin arrepentimiento, confesión y perdón de la Iglesia, iban directos para el infierno.

Tertuliano (siglo III) llamaba *interim refrigerium*, literalmente “refrigerio interno”, un lugar de espera para los justos en el seno refrescante de Abraham, entre el Cielo y el infierno, o el oscuro Sheol de los judíos<sup>107</sup>. La palabra latina *refrigerium* significa “refrigerio”. En la antigua Roma, la palabra *refrigerium* se refería específicamente a una comida conmemorativa en honra a los muertos, que se consumía en el cementerio. Estas comidas acontecían el día del entierro, el noveno día después del funeral y posteriormente cada año. Los primeros cristianos siguieron el ritual del *refrigerium* y llevaban alimentos a las tumbas y catacumbas en honor a los mártires cristianos, así como a sus familiares. Otra posible explicación para esta tradición funeraria del cristianismo primitivo es la celebración de la eucaristía para los difuntos, que ganó en el siglo III el título específico de *refrigerium*, realizado tanto para los mártires como para los muertos comunes. Probablemente de esta práctica de “refrescar” o consolar a los muertos en este estadio intermedio, antes de que pudiesen ser admitidos en el Cielo, se originó el concepto “*interim refrigerium*” de Tertuliano como un *lugar* de espera. La iglesia primitiva tenía una visión más apocalíptica de las cosas, ancoradas en las palabras escatológicas de Jesús en Mateo 24, y no se preocupaba tanto en desarrollar la noción de un estado transitorio después de la muerte.

#### **Mateo 24:**

<sup>34</sup>De cierto os digo que no pasará *esta generación* hasta que todo esto acontezca. <sup>35</sup>El cielo y la tierra pasarán, pero mis palabras no pasarán.

<sup>36</sup>Pero del día y la hora nadie sabe, ni aun los ángeles de los cielos, sino sólo mi Padre. <sup>37</sup>Pero como en los días de Noé, así será la venida del Hijo del hombre, <sup>38</sup>pues como en los días antes del diluvio estaban comiendo y bebiendo, casándose y dando en casamiento, hasta el día en que Noé entró en el arca, <sup>39</sup>y no entendieron hasta que vino

---

<sup>107</sup> “Para algunos (Tertuliano, San Hipólito) el seno de Abraham (que en absoluto equiparan al cielo) sería el lugar de espera de los justos y de los ángeles fieles que aún no habrían recibido su recompensa. Un lugar más subterráneo y oscuro asimilado a la gehena judía sería el de los pecadores. La única excepción vendría constituida por las almas de los apóstoles y de los mártires, y las de los patriarcas liberados del infierno por Cristo tras su muerte en la cruz. Tertuliano es explícito en ese respecto: mártires, profetas y patriarcas disfrutaban ya de los gozos del paraíso. Los demás deberán esperar ese momento en las estancias del Hades (entre ellas sitúa el propio seno de Abraham), diferenciadas del paraíso y del infierno que no se poblarán sino en el momento del Juicio Final. [...] En el intervalo (*interim*) los primeros disfrutaban de la alegría que supone el haber vencido a la carne y a las seducciones, y de la conciencia de estar destinados a la salvación, mientras que los segundos, sabedores a su vez del destino que les aguarda, se encuentran sumidos en la vergüenza y la confusión”. Véase Paulino Rodríguez Barral, *La imagen de la justicia divina: La retribución del comportamiento humano en el más allá en el arte medieval de la Corona de Aragón* (Universidad Autónoma de Barcelona, 2003), p. 14.

el diluvio y se los llevó a todos, así será también la venida del Hijo del hombre.<sup>40</sup> Entonces estarán dos en el campo: uno será tomado y el otro será dejado.<sup>41</sup> Dos mujeres estarán moliendo en un molino: una será tomada y la otra será dejada.<sup>42</sup> Velad, pues, porque no sabéis a qué hora ha de venir vuestro Señor.<sup>43</sup> Pero sabed esto, que si el padre de familia supiera a qué hora el ladrón habría de venir, velaría y no lo dejaría entrar en su casa.<sup>44</sup> Por tanto, también vosotros estad preparados, porque el Hijo del hombre vendrá a la hora que no pensáis<sup>108</sup>.

Pero cuando la parusía o segunda venida de Jesús no sucedió en su generación, la brecha entre el momento de la muerte y el día del Juicio, se dilató. Y a medida que el tiempo pasaba y estas cosas previstas no venían, la importancia del más allá y la preocupación con lo que sucedía con las almas entre la muerte, la Parusía y el Juicio Final, así como su ubicación, adquirió una mayor relevancia. Especial atención merecían las almas de los no tan malos y no tan buenos, como veremos en los escritos de San Agustín. La cristiandad mantuvo, no obstante, sus sentimientos apocalípticos. Los Apocalipsis de San Juan, de San Pedro y demás profecías sobre el fin de los tiempos y los signos premonitorios del día del Juicio no dejaron de atemorizar a los cristianos a lo largo de todo el periodo medieval. A pesar de la espera y de la necesidad de preparación para el supuesto fin, enfatizada por Jesús y los otros textos, mientras el día no llegaba, los teólogos de la Iglesia primitiva empezaron a desarrollar doctrinas sobre los pecados, la penitencia y las postrimerías. Así que, conforme la Edad Media evolucionaba, también lo hacía la complejidad de las creencias y doctrinas cristianas, alcanzando su punto álgido durante el período escolástico.

La palabra pecado implica un alejamiento del hombre de la voluntad de Dios, o una acción, palabra o pensamiento condenado por los preceptos de la religión. Aparte de su lugar en lo cotidiano del pueblo medieval, el pecado también fue intensa y extensamente discutido por los teólogos medievales, discusión que tenía su fundamento en la idea primera del pecado original y en el pecado de Lucifer y sus ángeles antes de la caída del cielo, entre otros temas afines. El pecado fue un tema fundamental de debate y, desde el punto de vista filosófico, fue importante en la elaboración de conceptos básicos como la libertad y la responsabilidad. Teológicamente, fue la clave que obligó a los autores a analizar con rigor otros puntos de la teología, como la

---

<sup>108</sup> Véase Bible Gateway, Biblia Reina Valera, 1995, Mateo 24:1-51.

omnipotencia de Dios, el origen del mal, el pecado original, la justificación de la bondad infinita de Dios con la existencia del mal, las tentaciones de los demonios y los siete pecados capitales, entre otras teorías y problemas. En el devenir de los siglos medievales, autores como San Agustín, Santo Tomás de Aquino, Guillermo de Ockham y Duns Escoto actuaron como personajes clave, cada uno en su momento histórico, para el desarrollo y la discusión crítica del pecado, de las formas de penitencia y de la muerte en la teología católica.

El tema del pecado en el Medievo es esencial para interpretar no solo algunos rasgos de su organización social y jerárquica<sup>109</sup>, sino también la relación del pueblo con la religiosidad, con la idea de retribución, perdón y redención (que se relaciona con los planteamientos sobre el purgatorio, los sufragios, la penitencia y la preparación para la muerte) y, fundamentalmente, con la incesante búsqueda de la salvación y el paraíso. La importancia del pecado como base para el desarrollo de otras doctrinas y para la comprensión general de las postrimerías se traduce, en otras palabras, en el hecho de que sin las complicaciones del mismo, que lentamente abarcaban todas las minucias de la vida, de las actitudes y del pensamiento humano de la época, la Iglesia perdería su control moral sobre los fieles y su posición de redentora e intermediaria con el más allá. Sin la desproporcionada elaboración en torno al pecado, no habría necesidad de preocupación tan aguda por la muerte y por el destino del alma. No habría necesidad de un sistema de incentivos a través de la imagen y tampoco de la doctrina del purgatorio.

---

<sup>109</sup> La magnitud de algunos pecados dependía también, en la Edad Media, de la clase social a la que pertenecía el hombre o la mujer. Había incontables matizaciones, diferencias y peculiaridades referentes a todos los pecados, variando de acuerdo con el sexo y la clase social a lo largo de los siglos medievales. A medida que se consolidaba la burguesía y la escolástica, la obsesión por los pecados sexuales aumentaba; la lujuria, la fornicación y el adulterio eran pecados muy comunes, y también extensivos a todas las clases sociales, del noble al campesino, sin exclusión de los hombres de la Iglesia (el clero en general): sacerdotes, clérigos y obispos. Para más información sobre los pecados del clero, en lo que concierne a la lujuria, la fornicación, la desobediencia, la vanidad, las diversiones, la danza, el abuso del vino o la embriaguez y la gula, véase en el libro de Ana Isabel Carrasco Manchado y María del Pilar Rabade Obrador (Coords.), *Pecar en la Edad Media* (Silex, 2008), pp. 227-262. Según María Concepción Quintanilla Raso, “*un breve repaso nos conduciría a observar, por ejemplo, como eran consustanciales a ese sector —identificado con el poder, el privilegio, la riqueza, y la fama y caracterizado por su capacidad de mando—, actitudes como la soberbia, el orgullo, la altivez, la vanidad, o la ostentación, claramente reprobables en otros ámbitos sociales, al tiempo que la violencia no resultaba en absoluto censurable, sino, por el contrario, eje vertebral de su existencia, en tanto que brazo armado cuya proyección militar resultaba perfectamente justificada por su orientación hacia la defensa de la sociedad. Y si estos rasgos adquirirían un sentido claramente positivo y legitimado en el seno de la nobleza, en el lado opuesto, ciertas conductas consideradas, en el conjunto social, como positivas y elogiadas, alcanzaban, entre sus integrantes otros sentidos bien diferentes, o incluso contradictorios. En definitiva lo que se observa con claridad es la existencia de un intenso exclusivismo, y un profundo grado de relatividad en el mundo de valores —y, por tanto, virtudes y pecados— específico del ethos nobiliario*”. Véase Ana Isabel Carrasco Manchado y María del Pilar Rabade Obrador (Coords.), *Pecar en la Edad Media* (Silex, 2008), p. 151.

En su obsesión con la salvación y la hereditaria naturaleza pecaminosa del hombre, la Iglesia trató de pormenorizar todos los aspectos de la vida, con el fin de proporcionar a los fieles cristianos suficiente información sobre sus propias conductas y las consecuencias de las mismas para la salvación o condenación de sus almas. Aparte de eso, el énfasis en ser un buen cristiano, ser bautizado, ir a la iglesia, hacer penitencia, confesar, entre muchos otros consejos y normas de conducta, reforzaban el mensaje de que solo la Iglesia tenía el poder espiritual y el conocimiento para absolver de los pecados y ayudar a salvar el alma del hombre. Es bastante interesante observar cómo la estructura de la fe cristiana se desarrolla, desde sus principios, con sus crecientes niveles de complejidad doctrinaria. *“La atención hacia la culpa y el castigo [...] actuó como un rasgo particularmente potente de las actitudes mentales del Occidente medieval. Es por ese motivo que no puede sorprender que el pecado alcanzase una cierta omnipresencia en la vida cotidiana de aquella época (Edad Media), siendo susceptible de ser identificado en todo tipo de situaciones, hasta convertirse en una clave esencial de interpretación de toda la realidad circundante. [...] Los hombres y las mujeres de la Edad Media vivían subyugados por el pecado”*<sup>110</sup>.

Para comprender el proceso que dio origen al purgatorio, la naturaleza del pecado y su concepción en la Edad Media es necesario volver a sus orígenes: el pecado de Lucifer y el pecado de Adán y Eva. El “primer” pecado del mundo sería el del ángel Lucifer al rechazar a Dios por su orgullo y soberbia, siendo así expulsado del Cielo junto con los otros ángeles apóstatas y lanzados al infierno, condenados eternamente como enemigos de Dios. El pecado original es el primer pecado del hombre sobre la tierra, causado por la desobediencia de Adán y Eva al mandato divino de no comer el fruto del árbol del conocimiento del bien y del mal, pecado cometido por la persuasión de la serpiente (posteriormente identificada con el diablo, también asociada a la feminidad) y que supuestamente dañó de manera perenne la naturaleza humana, transmitiéndose de generación en generación como una mancha hereditaria en el alma, sometiendo la humanidad a una ruptura con Dios, a *la muerte física* y a una sobreentendida inclinación al pecado. El pecado original es el elemento articulador de buena parte del pensamiento teológico de la Iglesia, y se basa en cuatro elementos: la existencia del mal en el mundo en todas sus formas a través de la historia humana, el

---

<sup>110</sup> Véase el libro de Ana Isabel Carrasco Manchado y María del Pilar Rabade Obrador (Coords.), *Pecar en la Edad Media* (Silex, 2008), pp.11-12.

esfuerzo teológico para dejar a un lado la responsabilidad de Dios y cargar esta sobre el hombre, la afirmación de que la muerte del hombre es causada por el pecado y la proclamación de la salvación a través de un Redentor<sup>111</sup>.

San Agustín (354-430), importante doctor de la Iglesia, ya defendía que los *peccata levia*, los pecados ligeros, esos de todos los días y practicados casi inconscientemente por la mayoría de los cristianos, no debería ser razón para perder la esperanza de la salvación. Él recomendaba oración diaria y dar limosnas a los pobres como penitencias regulares para esos pecados. Según Brown, para la imaginación de los cristianos de la época, esta situación constituía un problema después de la muerte, ya que los *peccata levia* podrían salpicar toda la vida de un cristiano desatento, y seguramente no serían completamente expiados antes de la muerte. Entonces, si todavía poseían esperanza en cuanto a la salvación, ¿adónde irían? ¿Cómo se limpiarían de los pecados no expiados antes de la muerte en el más allá? ¿Como se podría ayudarles? “*Christian souls were faced with unfinished business in the next world*”<sup>112</sup>. San Agustín, a pesar de no describir un lugar específico o concretamente lo que podría esperar el alma después de la muerte, siguió explicando que las oraciones ofrecidas por los fieles a las almas de los difuntos eran efectivas en el caso de los *non valde mali*, “los no muy malos”, o sea, la mayoría de los cristianos. Tales oraciones podrían resultar en el perdón completo de las faltas o simplemente amenizar las penas infernales. Los *valde boni* (los muy buenos o justos) no necesitaban oraciones y los *valde mali* (los muy malos) no podrían ser ayudados. Esta actitud redefinió la visión del pecado y la penitencia. Ya no era un caso de pecados graves o mortales —el pecado mortal como lo definió San Agustín es el “pensamiento, acto o palabra contraria a la ley eterna”—, como el aborto, el adulterio, el incesto, el suicidio, el robo o la blasfemia, entre otros, para los cuales uno debería obtener perdón de la Iglesia o enfrentarse a la eternidad en el infierno. San Agustín se refería a esos pecados ligeros o pecadillos de todos los días que hacían de todo cristiano un pecador ante Dios, fruto de la debilidad y de la torpeza humanas, afirmando que todos, sin excepción, deberían estar comprometidos con la

---

<sup>111</sup> Véase J. Delumeau, *La pêche et la peur. La culpabilisation en Occident. XIIIe-XVIIIe siècles* (Fayard, 1983), pp. 280-281 (ápuð Carrasco Manchado, Ana Isabel y Rabade Obrador, María del Pilar). En Ana Isabel Carrasco Manchado y María del Pilar Rabade Obrador (Coords.), *Pecar en la Edad Media* (Silex, 2008), p. 283.

<sup>112</sup> Véase Peter Brown, *The decline of the Empire of God. Amnesty, penance and the afterlife from Late Antiquity to the Middle Ages*. En Caroline Walker Bynum y Paul Freedman (Ed.), *Last Things: death and the apocalypse in the Middle Ages* (University of Pennsylvania Press, 2000), p. 42.

preparación diaria para el momento de la muerte, a través del reconocimiento de sus pecados, de la oración y de la penitencia.

Esas ideas del siglo V influenciaron a la Iglesia en la formulación de sus doctrinas (la escolástica desarrolló de forma minuciosa sus teorías sobre el pecado con una fuerte influencia de San Agustín) y a la actitud de los fieles durante todo el periodo medieval. Ya podemos observar en la formulación doctrinaria de San Agustín las preguntas que quedaban sin respuesta, el énfasis en la necesidad de penitencia y preparación para la muerte, la preocupación creciente por el destino de las almas *non valde mali* y sus posibilidades de salvación después de la muerte. El desarrollo de estos principios alcanzó su culmen a partir del siglo XII en la doctrina del purgatorio y en el siglo XV con el surgimiento de los manuales sobre el arte de morir, conocidos como *Ars Moriendi*. En general, la obsesión por las actividades pecaminosas, especialmente a finales de la Edad Media, se centraban en la palabra, en la sexualidad, en el dinero y en las peculiaridades relacionadas con ellos.

En la medida en que el concepto de pecado se desarrollaba, su categorización y diversificación se refinaban, así como las penitencias apropiadas para cada pecado y sus consecuencias (o castigos) en el más allá. Una serie de manuales de confesión, llamados libros penitenciales relacionados con el desarrollo de la penitencia personal en la cristiandad europea, surgieron en la Alta Edad Media, a comienzos del siglo VI, en los monasterios irlandeses, y fueron posteriormente difundidos por toda Europa y utilizados hasta el siglo XII. Los penitenciales, basados en el principio de la penitencia tarifada, establecían cuáles eran las conductas pecaminosas y los procedimientos para conseguir el perdón, todo según una jerarquía no muy clara, en la que no se encuentra todavía la división entre pecado capital y pecado venial. La imposición de una penitencia tenía en consideración los motivos, las circunstancias, la situación social del penitente (edad, profesión, estado civil, condición financiera, etc.). Los manuales no eran todos iguales, pero en general aconsejaban al sacerdote tener en cuenta, a la hora de imponer una penitencia, las circunstancias del penitente, o si el pecado fue voluntario o involuntario, entre otros factores. Los que no podían ayunar como penitencia eran obligados, en su lugar, a recitar diariamente un cierto número de salmos, dar limosnas, o realizar algún otro ejercicio penitencial determinado por el confesor. En otros casos, algunas penitencias podían ser conmutadas a través de pagos o sustituciones. Las penas más comunes consistían en distintos periodos de ayuno a pan seco y agua, ayuno de carne,

peregrinaciones a lugares santos, etc. Los libros penitenciales no desaparecieron por completo en el siglo XII, siguieron siendo editados y adaptados, pues eran importantes tanto para la educación de los sacerdotes como para mantener la disciplina del pueblo. Sin embargo, durante el tiempo en que permanecieron en uso, recibieron muchas críticas debido a las conmutaciones, sustituciones y pagos en dinero, ya que, además de desfavorecer a las clases más pobres, que no tenían condiciones de conmutar la pena en dinero, por ejemplo, perpetuaba la idea de que la salvación se podía comprar y de que era posible reincidir en el pecado inúmeras veces. Es probable que fuera la razón por la que se prohibieron en el concilio de París de 829, en el cual la Iglesia mandó quemar los penitenciales. A pesar de la prohibición, los sacerdotes continuaron utilizando estos libros permanecieron, que fueron esenciales en el desarrollo de las prácticas penitenciales en el transcurrir de la Edad Media.

La categorización de los pecados y penitencias llegó a tal punto que hasta el más allá, en especial el infierno, se estructuró de acuerdo con ellos. Así, empezaron a surgir imágenes, tanto en los manuscritos como en la pintura y escultura, en las cuales el infierno, sus regiones y sus castigos se organizaban en torno a los siete pecados capitales: la lujuria, la pereza, la gula, la ira, la envidia, la avaricia y la soberbia. Para cada uno de ellos, el castigo implacable de los demonios era representado de forma gráfica y aterradora; los castigos para cada pecado eran muchas veces similares a los de la justicia terrenal. Más tarde, veremos parcialmente ejemplificado en el *Ars Moriendi* que para cada tentación del pecado corresponde una virtud opuesta que debe ser cultivada: la castidad, la diligencia, la templanza, la paciencia, la caridad, la generosidad y la humildad, respectivamente. Un fascinante ejemplo de la división del infierno conforme a los tipos de pecados es la descripción de Dante Alighieri en la Divina Comedia (inicios del siglo XIV), una especie de poema apocalíptico que representa un infierno dividido en nueve círculos concéntricos que bajan en dirección al centro de la tierra, donde está Lucifer, en una progresión que indica la gravedad del pecado a ser castigado.

Interesante, aunque poco común en la representación de la región, es la descripción del purgatorio en la Divina Comedia de Dante, como una montaña dividida en siete vueltas en las cuales se *expían los siete pecados capitales*, del más grave (la soberbia) al más leve (la lujuria). En la mayoría de las representaciones del purgatorio en la Edad Media no se distinguen los pecados, pero sí en numerosas imágenes del

infierno. El purgatorio aparece con frecuencia como un lugar entre montañas en el cual las almas sufren por el fuego (un fuego purificador). De acuerdo con Binski, Dante concibe la vida futura en términos topográficos absolutamente coherentes que, aunque relacionadas con visiones anteriores del purgatorio, siguen su propia lógica. Por lo tanto, su carácter es eminentemente poético, de modo que su valor representativo, tanto para el purgatorio como espacio, como para una definición general del más allá de una forma geográficamente coherente, es dudoso.

La doctrina del purgatorio reforzó en la gente el peso de una moral religiosa basada en los principios de la culpa, del pecado, de la penitencia y de la salvación. En la Alta Edad Media prevalecía la noción de un juicio colectivo de las almas cristianas, solamente los santos tenían derecho a poblar el cielo por adelantado, los justos esperaban el día del Juicio en el seno de Abraham, las almas en pecados mortales estaban en el infierno, de donde no saldrían jamás. Pero, ¿qué era de las almas *non valde mali*? Estas almas representaban un gran problema para la imaginación y la esperanza de la salvación cristiana. Desde San Agustín y a lo largo de la Edad Media, el pecado, el arrepentimiento y la penitencia fueron claves en la organización de la fe, de la muerte y del más allá. Durante mucho tiempo, todas las otras categorías de almas tenían un lugar donde ir y sabían más o menos exactamente qué esperar en el otro lado después de la muerte del cuerpo. Los muy malos estaban condenados a la eternidad en el infierno y para los muy buenos, o las almas santas, el cielo era la maravillosa recompensa. Pero, ¿qué era de las almas restantes? Muchas de ellas se encontraban en un estado *non valde mali*, concepto definido por San Agustín (la mayoría de los fieles, los “justos imperfectos” que habían dejado el cuerpo terrenal aún en posesión de pecados veniales no expiados). Era algo obvio, ya que la condición de la humanidad en general era de pecaminosidad desde la caída de Adán. Entonces, ¿cuál era el destino de estas almas? Esto constituía un dilema. Según Brown, una sensación de peligro rodeaba a las almas de los *no valde mali* al salir de este mundo. Había un miedo a lo desconocido, que podía ser traicionero: por un lado, la creencia en la posibilidad de expiar sus pecados después de la muerte, o mejor dicho, de purgar sus almas, pero, por otro lado, sin saber ni dónde ni cómo iba a suceder. Esto implicaba claramente un período de espera para ellos (ya que las almas tenían que *estar* en algún lugar antes del día del Juicio Final).

Durante sus primeros doce siglos, la concepción cristiana básica del más allá era una estructura binaria: simplemente el Cielo y el infierno. El primero arriba, el segundo, su opuesto natural, abajo<sup>113</sup>. Esta concepción fue posiblemente consecuencia de la influencia del judaísmo y de las culturas paganas en el cristianismo primitivo, que poseían una visión dualista del más allá: el Paraíso y un inframundo dividido entre el Sheol y la Gehena en el primero; los Campos Elíseos y el Hades en las segundas. El pensamiento medieval, por tanto, siendo esencialmente dualista, acentuaba polos opuestos, como Dios y Lucifer, el bien y el mal, el pecado y la salvación, pero con muchas sutilezas entre ellos. Se suponía que existían otros lugares, como el limbo de los niños y el limbo de los patriarcas (o de los padres) o el edén<sup>114</sup>. Pero eran lugares especiales que poca relevancia tenían para las almas de los pecadores que buscaban la salvación.

Es probable que se creyera que aquellas almas también serían enviadas al infierno, sufrirían allí, “purgando” sus almas de sus pecados, a la espera del Juicio. Dado que la concepción de la otra vida se articuló durante mucho tiempo en torno a una visión bipartita del Cielo y del infierno, la creencia de que los pecadores veniales también irían al infierno para purgar y esperar el día del Juicio Final es bastante comprensible, a falta de un “lugar mejor” o a raíz de creencia de que el alma caía en un permanente estado de somnolencia (*dormitio*)<sup>115</sup>, como sostenían los primeros

---

<sup>113</sup> Nos parece indispensable advertir que ese cambio en la concepción bipartita del Más allá no cambió ni de forma rápida ni en toda la cristiandad. Cambiar la estructura de la vida después de la muerte es cambiar toda una mentalidad religiosa que había sido fuertemente impresa en los fieles desde el surgimiento del cristianismo. Aparte de ser obviamente una creación humana, el purgatorio era una realidad externa al mundo material. Por lo tanto, como dice Ariès, “*Todavía a principios del siglo XVII los preámbulos de los testamentos no conocen más que la Corte celestial y el Infierno, y sólo a mediados del siglo XVII la palabra purgatorio se volvió habitual. Hasta la catequización post-tridentina, y a despecho de varios siglos de teología, permanecieron vinculadas a la vieja alternativa: Infierno o Paraíso. Y sin embargo, desde hacía muchísimo tiempo, los cristianos admitían forzosamente la existencia de un espacio intermedio, probatorio, ni infierno ni paraíso, donde sus plegarias, sus obras, las indulgencias ganadas, podían intervenir en favor de los que allí vegetaban. Este espacio debía derivar tanto de viejas creencias paganas como de visiones de la sensibilización monástica medieval: a la vez lugar donde vagaban sombras insatisfechas (limbos), y lugar donde el pecador, gracias a su expiación, podía escapar la muerte eterna*”. Véase Philippe Ariès, *El hombre ante la muerte* (Taurus, 1983), p. 133.

<sup>114</sup> El limbo de los patriarcas ha acogido a estos y a los profetas del Antiguo Testamento, así como a los justos que vivieron antes de la encarnación de Jesús, y como no recibieron el bautismo no pudieron ser salvados. Sin embargo, cuando Jesús bajó a los infiernos, los liberó y los hizo subir al cielo. El limbo de los niños acoge a los niños que mueren sin el bautismo, allí no sufren ningún tipo de tormento.

<sup>115</sup> “*Todos ellos, tanto los justos como los pecadores, estarían dormidos, disfrutando unos de sueños felices y los otros de pesadillas. En otras palabras, tras la muerte tienen destinados lugares diversos en los que los buenos disfrutan de una situación de alegría y los malvados de tormento. Después de la resurrección todos ellos recibirán lo que les ha sido prometido de tal modo que tanto la alegría de unos como los tormentos de los otros se verán acrecentados*”. Véase Paulino Rodríguez Barral, *La imagen de*

cristianos. De todos modos, como dice Brown, era Dios quien decidiría cómo poner fin a la dolorosa e indecisa situación del alma promedio<sup>116</sup>. Al final, la Iglesia fue capaz de ofrecer una solución. Debería ser terrible esa idea de sufrir las penas infernales indeterminadamente sin un sitio intermediario (y menos atroz e implacable) en el cual pudiesen purificarse de sus pecados y, quizás, incluso subir al Cielo antes del Juicio. Esta idea seguramente facilitó la consolidación del purgatorio dentro del sistema de creencias cristianas. Se puede especular, no obstante, que la certeza clerical recién descubierta sobre el más allá fuera recibida con un cierto escepticismo por la masa de fieles, acostumbrada a pensar durante muchos siglos que el más allá se dividía dos, y no en tres realidades, por lo que seguramente hubo de transcurrir mucho tiempo antes de ser plenamente aceptada por círculos más amplios de creyentes. El purgatorio alteró los fundamentos simétricos de la estética del más allá, y un cambio de esas proporciones presupone una reorganización mental y espiritual de la fe en toda la sociedad, proceso que naturalmente necesita tiempo para instaurarse definitivamente. Para Le Goff, *“Cambiar la geografía del más allá, y por tanto del universo, modificar el tiempo después de la vida, y por tanto el tiempo escatológico, entre el tiempo de la existencia y el de la espera, equivale a operar una lenta pero esencial revolución mental. Equivale, literalmente, a cambiar la vida”*<sup>117</sup>.

El eventual triunfo de la creencia en el purgatorio es la evidencia más fuerte de la formalización y la externalización de la muerte a finales del periodo medieval: en lugar de una relación incierta y en última instancia subjetiva con los muertos, se creó un sistema legalista cuyos parámetros fueron determinados por la Iglesia. Fue finalmente posible, con el purgatorio tornándose cada vez más coherente como doctrina y más real en la mente de los fieles, yuxtaponer diferentes estructuras religiosas, como la que hacía hincapié en la posibilidad de purgación del alma después de la muerte, la idea de la misericordia y de la soberanía de Dios y la firme creencia de que las oraciones de los vivos podían, de alguna manera, ayudar a las almas de los difuntos (que ya vimos en San Agustín). Según Ariès, *“Al mismo tiempo que la condenación se convertía en un riesgo cada vez más amenazador, se descubrieron y desarrollaron medios para*

---

*la justicia divina: La retribución del comportamiento humano en el más allá en el arte medieval de la Corona de Aragón* (Universidad Autónoma de Barcelona, 2003), p. 15.

<sup>116</sup> Véase Peter Brown, *The decline of the Empire of God. Amnesty, penance and the afterlife from Late Antiquity to the Middle Ages*. En Caroline Walker Bynum y Paul Freedman (Ed.), *Last Things: death and the apocalypse in the Middle Ages* (University of Pennsylvania Press, 2000), p. 45.

<sup>117</sup> Véase Jacques Le Goff, *El nacimiento del purgatorio* (Taurus, 1981), p. 10.

*prevenirla con la esperanza de hacer más flexible la misericordia divina, también después de la muerte. Es la idea, si no completamente nueva, al menos descuidada hasta entonces, de la intercesión de los vivos por los muertos*<sup>118</sup>. La doctrina del purgatorio fue capaz de sostener, agrupar y correlacionar esas estructuras de pensamiento en un lugar específico. Los *non valde mali* tenían, por fin, un destino fijo, pero de carácter temporal e influenciado. El tiempo en el más allá, entre la muerte y el día del Juicio, se tornó previsible y negociable, y el “tercer lugar” o el estado ínterin de las almas *non valde mali*, empezó a funcionar bajo una especie de jurisdicción conjunta entre los poderes de la Iglesia y de Dios. Además, en la medida en que el *juicio individual* o particular fue introducido y adquirió importancia sobre el *juicio colectivo* en la escatología cristiana, la inseguridad sobre el futuro del alma se tornó una preocupación más aguda, facilitando también el surgimiento del “tercer lugar” entre el Cielo y el infierno, de forma bastante más concreta y definida.

Más importante todavía, la doctrina redefinió activamente la relación de solidaridad entre los vivos y los muertos, afectando gradualmente a las esferas de la memoria y de la conmemoración, proporcionando al mismo tiempo a los creyentes una forma racionalizada de atención ritual para sus almas y las de sus parientes, finalmente asegurando en el proceso una fuente confiable de ingresos para la Iglesia y los monasterios. Para Ariès, “*No es, desde luego, casualidad que la intercesión en favor de los difuntos apareciera al mismo tiempo que los penitenciales, en los que cada pecado era valorado y fijada una pena consiguiente a esa evaluación. Las indulgencias, las misas y peticiones de intercesión luego fueron para los muertos del siglo IX lo que las penitencias tarifadas eran para los vivos: se pasó del destino colectivo al destino particular*”<sup>119</sup>. Así pues, los cristianos recibieron indicaciones exactas sobre cuánto valía cada oración o intercesión clerical, como las misas y conmemoraciones particulares, en términos de reducción del tiempo del alma en el purgatorio. A diferencia de la división del purgatorio de Dante, la idea inicial y más común del sufrimiento en el purgatorio era por el fuego. La noción de purificación del alma cristiana está fuertemente relacionada con la noción de limpieza a través del fuego, como ya advertía el apóstol San Pablo en su primera epístola para los Corintios (I Corintios 3:13,15): “<sup>13</sup> *su obra se mostrará tal cual es, pues el día del juicio la dejará al*

---

<sup>118</sup> Véase Philippe Ariès, *El hombre ante la muerte* (Taurus, 1983), p. 133.

<sup>119</sup> Véase Philippe Ariès, *El hombre ante la muerte* (Taurus, 1983), p. 134.

*descubierto. El fuego la dará a conocer, y pondrá a prueba la calidad del trabajo de cada uno.* <sup>14</sup> *Si lo que alguien ha construido permanece, recibirá su recompensa,* <sup>15</sup> *pero si su obra es consumida por las llamas, él sufrirá pérdida. Será salvo, pero como quien pasa por el fuego”. El castigo allí se calculaba más por su cantidad y duración, una cuestión de tiempo, que por su calidad e intensidad, al igual que ocurre en el infierno. Por lo tanto, para coordinar el número y la cuantía de los sufragios con la noción de tiempo en la tierra y la noción de tiempo en el purgatorio, fue necesario instaurar un sistema lógico y funcional. Así se estableció que el tiempo en el purgatorio pasaba de forma más lenta que en el mundo de los vivos. Un instante aquí podría significar mil años allá.*

Como el cristianismo es una religión basada en la salvación, a través de la doctrina del purgatorio fue posible facilitar el camino para alcanzarla. Ahora, la mayoría sabía cuál sería su destino después de la muerte física, y sabía también, que el tiempo en el fuego del purgatorio poseía un carácter provisorio, transicional y negociable. Eso no presupone, sin embargo, que cesara el miedo a la muerte, al más allá, a los demonios y a los sufrimientos necesarios para la purificación del alma y del día del Juicio. Ese miedo seguía existiendo, con más fuerza que nunca, y no dejaba de ser instigado ni por la Iglesia ni por el arte de la época, que constituía el principal medio de transmisión doctrinaria para la gran masa de fieles, aparte de las predicaciones y de los *exempla*. El miedo se acentuaba con la noción de que solo Dios sabía en realidad quién era digno del Cielo, y solo su Hijo y Él podían ser justos jueces de la humanidad. El miedo al infierno y a la ira de Dios por los pecados de la humanidad era mucho mayor que el deseo del cielo, y miedo, dadas las circunstancias, era más fácil de manipular. Con la introducción del tercer lugar, la Iglesia pudo ejercer con más fuerza su poder de perdón de los pecados, y especialmente su función de intermediaria entre Dios, los santos, los vivos, los muertos y los ángeles.

Tal poder de indulgencia de la Iglesia y sus miembros es uno de sus rasgos más excepcionales. Ya mucho antes de la creación del purgatorio, incluso durante el cristianismo primitivo, aquellos que se uniesen a la Iglesia podrían tener sus pecados perdonados, a través de la conversión, del arrepentimiento y del perdón. Las indulgencias plenarias, o sea, la completa remisión de los pecados, eran emitidas por los papas, como el papa Urbano II lo hizo para los participantes de las primeras cruzadas en 1095 y el papa Bonifacio VIII en 1300 para todos los peregrinos al camino de Roma. En

esferas más simples de la fe, sacerdotes, padres y obispos, tras la confesión y el arrepentimiento de la persona, podían ordenar la penitencia adecuada y absolverla de sus pecados. Para Binski, *“The church’s power of binding and loosing of sins, ceded by Christ directly to St. Peter, had now become a means of offering immunity from sin with impunity”*<sup>120</sup>. La venta de las indulgencias<sup>121</sup>, perdones dispensados por la parte clerical gracias al cumplimiento de ciertas circunstancias o compromisos por parte del pecador, aunque ayudó a financiar muchas obras de la Iglesia, la arquitectura y las artes, fue también usada para financiar conflictos políticos e intereses personales de la misma. Se considera una de las grandes claves motivadoras de la explosión de la Reforma Protestante.

La iconografía del purgatorio no fue extensamente explorada por la mente medieval, hecho que Binski denomina “la no representación del purgatorio”. Él cuestiona el hecho de que una doctrina tan importante no haya sido acompañada por un replanteamiento fundamental de la representación del más allá. Las representaciones existen, en su mayoría, en manuscritos iluminados (libros de horas o breviarios ilustrando el oficio de los difuntos, la misa fúnebre o salmos y oraciones y sufragios diversos) o en frescos de la Divina Comedia de Dante, pero son pocas y difíciles de encontrar y, a veces, difíciles de identificar<sup>122</sup>. El purgatorio se reconoce en las representaciones pictóricas (y se diferencia iconográficamente del infierno) por las almas que se encuentran casi siempre en un sitio montañoso, envueltas en fuego y en posición de oración (las manos juntas) mirando al alto, de donde bajan los ángeles para salvar a los que ya han cumplido su tiempo y purificado su alma. La explicación de Binski para la carencia tanto cuantitativa cuanto cualitativa en las representaciones del purgatorio es la siguiente: *“In the first place there was a fundamental problem with the idea itself: the doctrinal and dogmatic notion of Purgatory remained essentially nebulous and remained (the tendency to ‘spatialize’ Purgatory notwithstanding) essentially a state of being and not a place”*<sup>123</sup>. La otra razón que acompaña a la falta de clareza doctrinal es el hecho de que el arte medieval esencialmente se basa en un orden retórico binario y, a pesar de que, según Le Goff, ocurría en ese momento una

---

<sup>120</sup> Véase Paul Binski, *Medieval Death- Ritual and Representation* (British Museum Press, 1996), p. 187.

<sup>121</sup> Las indulgencias son una forma en que la Iglesia otorga la remisión de algunos pecados, es decir, libera de las culpas. No debe confundirse con la penitencia y tampoco debe entenderse como un perdón de los pecados: no es una absolución, sino una liberación de la culpa.

<sup>122</sup> Véase Paul Binski, *Medieval Death- Ritual and Representation* (British Museum Press, 1996), p. 188.

<sup>123</sup> Véase Paul Binski, *Medieval Death- Ritual and Representation* (British Museum Press, 1996), pp. 193-194.

transición de un modelo de pensamiento binario a uno ternario, este arte tuvo dificultad en representarla de una manera consistente. Al fin y al cabo, el purgatorio no es visto como un destino final, su carácter es en realidad instrumental. Consistía en un medio para alcanzar algo más importante, en ese caso la salvación, complementando el ya existente sistema de incentivos a través del arte, tan intrínseco a la producción imaginativa de la cristiandad medieval. Abajo se encuentran algunos ejemplares de miniaturas representando el purgatorio.

Figura 34.



Anónimo, *Purgatorio*, folio 55v, *Libro de oraciones de Waldburg*, 1476, Biblioteca Nacional de Württemberg, Stuttgart, Alemania.

**Fuente:** Biblioteca Nacional de Württemberg, 2015.

Figura 35.

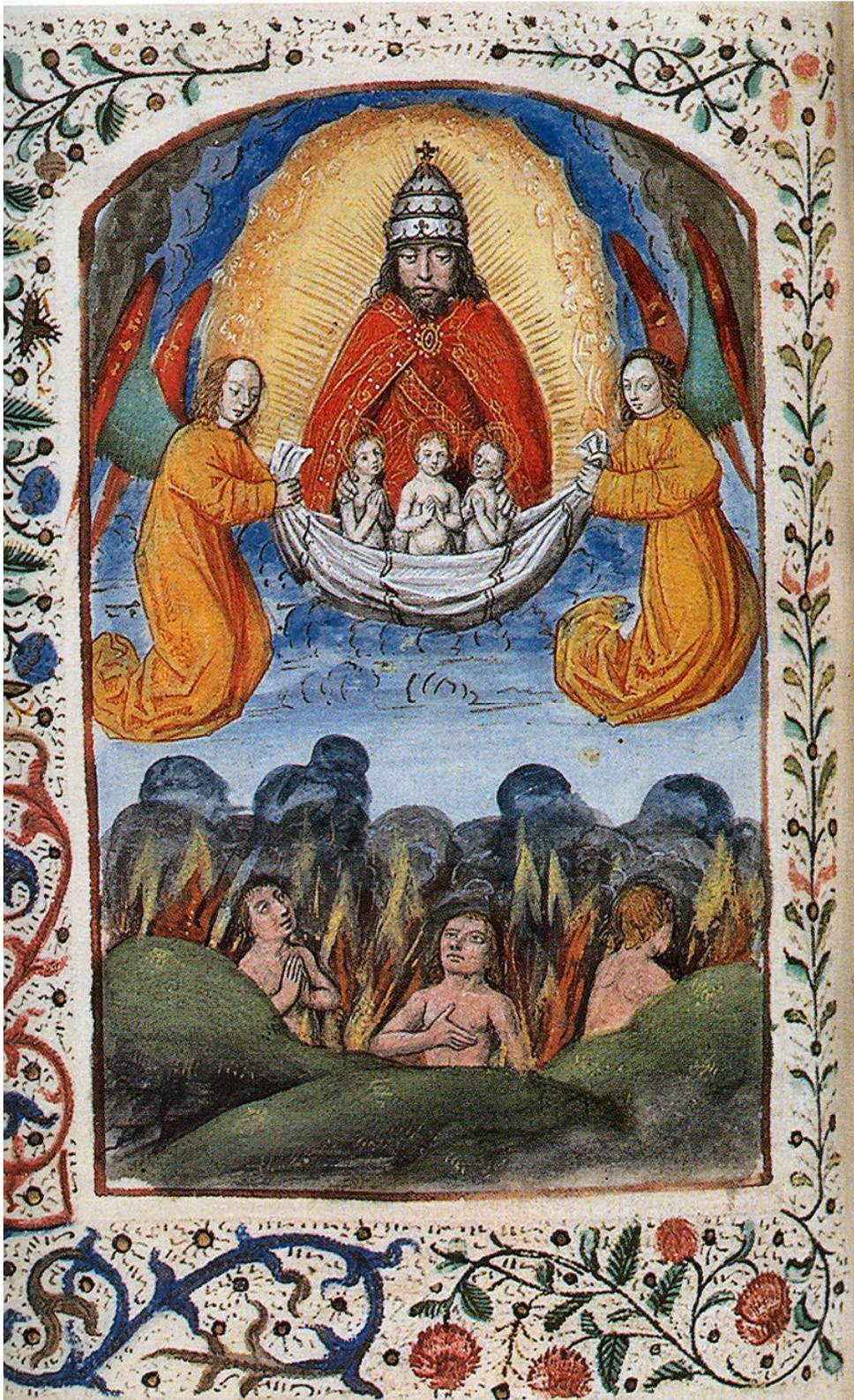


Anónimo, *El alma es salvada del purgatorio gracias a la intercesión de alguien que ora por ella*, folio 59v, *Libro de oraciones de Waldburg*, 1476, Biblioteca Nacional de Württemberg, Stuttgart, Alemania.

**Fuente:** Biblioteca Nacional de Württemberg, 2015.

- La imagen ejemplifica perfectamente la función y el resultado de los sufragios por las almas en el purgatorio. Los sufragios son oraciones cortas a santos individuales o a la Virgen. En la parte superior podemos ver a Cristo en el cielo, en compañía de la Virgen María (que señala hacia abajo, probablemente indicando el alma que puede ser retirada del purgatorio) y otros santos que pueden interceder por esas almas.

Figura 36.



Maestro Wodhull-Harberton Getijden, Geert Groote (autor, Delft), *Ángeles salvan tres almas del Purgatorio*, folio 198v, *Libro de Horas*, 1490-1495, Museum Catharijneconvent, Utrecht, Países Bajos.

**Fuente:** Museum Catharijneconvent, 2015.

Figura 37.



Maestro de Catherine de Cleves, Maestros de Zweder van Culemborg, *Purgatorio*, detalle del folio 168v, *Misal de Eberhard von Greiffenklau*, segunda mitad del siglo XV, The Walters Art Museum, Baltimore, Estados Unidos.

Fuente: The Walters Art Museum, 2015.

Figura 38.



Hermanos Limbourg, *Purgatorio*, folio 113v, *Las muy ricas horas del duque de Berry*, 1411-1416. Musée Condé, Chantilly, Francia.

Fuente: Medieval Museum, 2015.

Figura 39.



Maestro de l'Echevinage de Rouen y taller, *Purgatorio*, *Breviario de Charles de Neufchâtel* (uso de Besançon), anterior a 1498. Ruan, Francia.

Fuente: Enluminures, 2015.

Figura 40.



Maestro de Catherine de Cleves, *Almas en el Purgatorio*, folio 97r, *Horas de Catherine de Cleves*, Utrecht, Países Bajos, 1440, The Morgan Library and Museum, Nueva York, Estados Unidos.

**Fuente:** The Morgan Library and Museum, 2015.

Figura 41.



Maestro de Catherine de Cleves, *Almas liberadas del Purgatorio*, folio 107r, *Horas de Catherine de Cleves*, Utrecht, Países Bajos, 1440, The Morgan Library and Museum, Nueva York, Estados Unidos.

**Fuente:** The Morgan Library and Museum, 2015.

Por lo tanto, estaba en las manos de la Iglesia el destino de las almas en el purgatorio, que a través de sus servicios, misas y oraciones, reglamentaba el pasaje del tiempo en el más allá. Con el transcurso de la Edad Media, el cuidado de los muertos pasó casi en su totalidad a las manos de un clero especializado, cuya única tarea era asistir a los muertos. Los ritos, tan importantes, que giraban en torno a la muerte y la conmemoración (que en el mundo de los primeros cristianos se basaban en un sentido de comunidad y, por lo tanto, de familia), se veían en un principio como formas de ayudar a la reinserción del alma en el más allá, si bien fueron evolucionando hacia ritos más centrados en la atenuación de las penas y en la liberación de las almas lo antes posible del fuego del purgatorio y se convirtieron, consecuentemente, en monopolio de la Iglesia. Según Binski, *“Monasteries in effect assumed society’s role of caring for the dead and could offer to equally significant lay people, especially those who founded, built and patronized monastic houses, incomparable spiritual benefits. [...] In essence this clerical domination of the rituals of remembrance amounted to an appropriation of rites by a class of specialized technocrats of death, for the remainder of the Middle Ages this renunciation by society of rituals which formerly belonged within the family itself, to an impersonal group, became normal”*<sup>124</sup>.

Lo que dice Binski es que, poco a poco, la carga del mantenimiento de la memoria se liberó de las manos de los laicos para ser cada vez más asimilada por el clero. El surgimiento y desarrollo de las clases monásticas y sus obligaciones para con los muertos tuvieron un papel esencial en ese proceso. La memoria de los muertos estaba convirtiéndose en una memoria litúrgica, en lugar de una memoria comunal o familiar (no que esta hubiera desaparecido, pero con la responsabilidad por el cuidado del alma del muerto casi completamente en las manos del clero, la memoria comunal o familiar fue cambiando su expresión hacia memorias de linaje o genealógicas, por ejemplo). De este modo, los sacerdotes y monjes asumieron la siempre creciente carga de la obligación de conmemorar a los cristianos muertos y de intervenir por sus almas. La práctica de la conmemoración litúrgica se realizaba en general anualmente (el día de la defunción y cada año en su aniversario) o diariamente, para aquellos cuyos nombres estuviesen inscritos en los obituarios, necrológicos, y en los *libri memoriales* de

---

<sup>124</sup> Véase Paul Binski, *Medieval Death- Ritual and Representation* (British Museum Press, 1996), pp. 32-33.

monasterios y conventos<sup>125</sup>. Pero, como ya vimos, los rituales de conmemoración podían adaptarse al “cliente” en cuanto a su frecuencia, intensidad y duración. Aparte de la conmemoración de los “muertos muy especiales”, es decir, los santos, los monasterios podían ofrecer, para aquellos que los habían fundado y apoyado financieramente, intervenciones especiales en el más allá. Además, los deseos testamentarios eran atendidos regularmente, ya que casi todos los que podían permitírselo cuidaban de que la salvación de sus almas (o al menos las oraciones y las misas por ella) estuviese asegurada para después de su muerte.

No era inusual que mecenas ricos, nobles y personalidades importantes como reyes y reinas dejaran en sus testamentos deseos muy específicos en cuanto al programa de intercesión por sus almas: misas “perpetuas”, cantidades absurdas de misas, dinero para la compra de velas para iluminar altares e imágenes de santos y tantas oraciones como fuese posible garantizar, entre otras cosas, como limosnas para los pobres, donaciones para instituciones, monasterios, construcciones de capillas, etc. Sobre todo después de la introducción del tercer lugar en el sistema del más allá, que permitía a la mayoría de los pecadores una segunda oportunidad para alcanzar la salvación, el trabajo de monjes y sacerdotes aumentó significativamente. El mantenimiento de la memoria de los muertos a través de los distintos rituales de conmemoración era también un acto y un ejemplo de la solidaridad entre los vivos y los muertos, rasgo tan fundamental de la cultura, de la economía y de la religiosidad medieval<sup>126</sup>. No obstante, este tipo de solidaridad se observa a lo largo de la Edad Media y se basa en el principio de *do ut des*, latín para “doy para que des”. Gordon y Marshall ejemplifican: “*Moreover, by*

---

<sup>125</sup> De acuerdo con Bruce Gordon y Peter Marshall, “*As it was virtually universally accepted that it was more efficacious to pray for the dead individually than collectively, the naming of the dead in the liturgical context (memoria) played a crucial part in preserving the memory of dead individuals in the minds of the communities charged with praying for them, perhaps also in the formation of medieval consciousness of the past more generally*”. Véase Bruce Gordon y Peter Marshall (Ed.), *The Place of the Dead: death and remembrance in late medieval and early modern Europe* (Cambridge University Press, 2000), p. 4.

<sup>126</sup> Según Haindl Ugarte: “*Los difuntos están siempre presentes en la memoria de sus deudos. Se procura, como fomentarán los Ars Moriendi, asistirlos en el momento mismo de la muerte; luego se les acompaña en sus funerales y se asiste al entierro de sus restos mortales; para luego procurar la salvación de su alma, recordándola en sus oraciones o encargando celebrar misas de aniversario*”. Véase Ana Luisa Haindl Ugarte, *La muerte en la Edad Media* (Historias del Orbis Terrarum, nº 01, Santiago, 2009), p. 190. En el ámbito de las conmemoraciones de los muertos, el funeral y el cortejo que lo sigue, esclarece Ariès: “*Por eso el cortejo se convirtió, a partir del siglo XIII, y así quedó hasta el XVIII, en una procesión de sacerdotas, de monjes, de portacirios, de indigentes, que fingen estar yertos y solemnes; la dignidad religiosa o el canto de los salmos ha substituido a las lamentaciones y los gestos de duelo. Además, la importancia de esta procesión, la cantidad de limosnas y de dones que invertían en ella, atestiguaban la generosidad y la riqueza del difunto, al tiempo que intercedían en favor suyo ante la Corte celestial*”. Véase Philippe Ariès, *El hombre ante la muerte* (Taurus, 1983), p. 145.

*bestowing benefactions on the community through their testaments, the dead established a claim on the memory of the living, and, explicitly or implicitly, and in a virtually contractual manner required the 'counter gift' of prayers for their souls in Purgatory*<sup>127</sup>. Como ya señalamos, el cuidado de los muertos, el hacer donaciones, ayudar a los pobres, orar por el alma de alguien, apoyar a la Iglesia (dinero, bienes, poder), encargar misas y servicios conmemorativos entre otros, eran actos de beneficio mutuo, con el objetivo de traer beneficios para todos los involucrados. De esta manera, la expresión “comunidad de los vivos y los muertos” se encaja perfectamente a la estructura de la sociedad medieval, ya que los fallecidos seguían formando parte de sus comunidades después de la muerte, a través de sus buenas obras, y porque sus nombres eran mencionados en las oraciones. La *Memoria*, por lo tanto, no solo se conservaba en las esferas individuales, como el grupo familiar más próximo, sino que también, y con mayor importancia, era fundamental para la formación de la memoria colectiva. En comunidades como monasterios, cofradías, gremios, familias, pueblos, etc. era una obligación como miembro orar por el alma de un miembro fallecido. No solo eso, sino que la preservación de la memoria consistía en una forma de preservación de la identidad. Y la conmemoración de los muertos proporcionaba a la gente la posibilidad de posicionar y expresar su identidad mediante el apoyo prestado a determinada comunidad o entidad. Es decir, era posible reafirmar posiciones sociopolíticas y religiosas (entre otros intereses y afinidades) por medio de la conmemoración, así como también por medio de donaciones a determinada entidad o al lugar escogido para la sepultura. Los muertos perpetuaban sus identidades a través de un programa extraordinariamente exitoso de estrategias para la conmemoración (*memoria*). Pero como ya hemos dicho, aunque las personas y comunidades todavía oraban por sus muertos cuidando a su manera del mantenimiento de su memoria e identidad, la conmemoración de los muertos, asociada a programas de intercesión en el más allá, se hizo cada vez más, hacia finales de la Edad Media, una obligación específica del clero.

La memoria, y no solo la relacionada con los muertos, era fundamental para la vida religiosa y secular de la Edad Media. La *Memoria* no solo consistía en un aspecto central, como también en un principio clave de organización, no solo en la teología medieval, sino en todos los aspectos de la vida. De acuerdo con J. Geary, esa memoria

---

<sup>127</sup> Véase Bruce Gordon y Peter Marshall (Ed.), *The Place of the Dead: death and remembrance in late medieval and early modern Europe* (Cambridge University Press, 2000), pp. 4-5.

era preservada a través de objetos —tumbas, objetos asociados a personas o acontecimientos importantes, monumentos funerarios y reliquias— y de acciones —la conmemoración ritual de los muertos, como el funeral, el aniversario de las muertes y la celebración litúrgica de los muertos—. El autor afirma que “*The importance assigned to the past by medieval society was such that this past had to be considered essentially knowable, and thus static and accessible*”<sup>128</sup>.

Las actitudes hacia los muertos en la Edad Media tardía no eran siempre unívocas ni carentes de ambivalencia. Al fin y al cabo, los intereses de los vivos no eran plenamente compatibles con los de los muertos, como el modelo teológico de la intercesión y la conmemoración puede implicar. Hacia el final de la Edad Media, el incesante número de difuntos era una pesada responsabilidad para los vivos, y los comportamientos y actitudes hacia los muertos, considerados oficiales (dictados y aprobados por la Iglesia), convivían con las costumbres y creencias populares. Según Gordon y Marshall, “*Attitudes toward the dead in this period were often complex if not contradictory, stemming from the confluence of a number of factors: official doctrine about the afterlife, folkloric ghost beliefs, natural affection for the deceased, horror of the corpse, the obligation to remember and the impulse to forget*”<sup>129</sup>. Ellos esclarecen que, a pesar de la firme creencia general de que las almas, directamente después de la muerte, serían encaminadas al Cielo, al infierno o al purgatorio, se acreditaba también que, por un periodo de tiempo después de la muerte, las almas permanecían en las proximidades de sus cuerpos y eran propensas a rondar los sitios donde vivieron o a aparecer ante las personas que conocían. Siguiendo nuestro raciocinio, el próximo apartado abordará brevemente la cuestión de los fantasmas en la Edad Media, almas sin cuerpo, sin sepultura, sin oraciones, almas que buscaban alivio o justicia y almas que deseaban advertir a los vivos y transmitirles mensajes. Abordaremos el hecho de que los muertos podrían a veces ser hostiles a los vivos y cómo la *memoria* y la conmemoración (o la falta de ellos) estaban relacionadas con las apariciones de fantasmas.

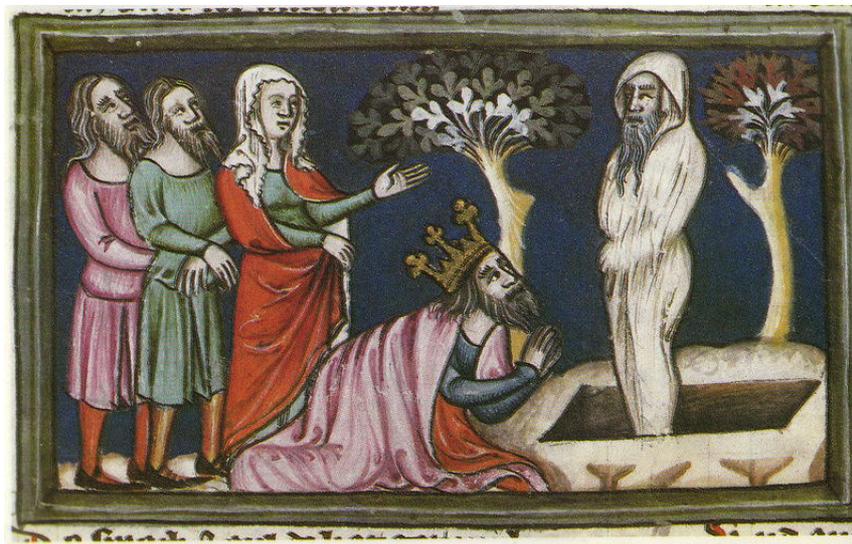
---

<sup>128</sup> Véase Patrick J. Geary, *Phantoms of Remembrance: Memory and Oblivion at the End of the First Millennium* (Princeton University Press, 1996), p. 18.

<sup>129</sup> Véase Bruce Gordon y Peter Marshall (Ed.), *The Place of the Dead: death and remembrance in late medieval and early modern Europe* (Cambridge University Press, 2000), p. 8.

## 2.4 Los fantasmas y su “lugar” en la sociedad medieval: ¿almas en busca de alivio, de justicia o de venganza?

Figura 42.



Autor desconocido, *El fantasma de Samuel: el tipo de fantasma, Kaiserchronik* (Baviera, hacia 1375-1380), folio 172, Pierpont Morgan Library, Nueva York, Estados Unidos.

**Fuente:** SCHMITT, 1999.

La Edad Media está llena de fantasmas. O, por lo menos, de relatos sobre ellos. Como decíamos antes, los muertos eran una “presencia social” importante, así como lo eran los seres sobrenaturales. Una comunidad invisible que en distintas ocasiones podía tornarse visible o, por lo menos, perceptible / percibirse. Encontramos relatos de visiones, sueños, apariciones, visiones monásticas, de posesiones y viajes al más allá poco antes de la muerte (estos son desplazamientos inversos: los vivos visitan el mundo de las almas; no terminan necesariamente en la muerte del viajante, con frecuencia este retorna y decide vivir una vida más piadosa: la *Divina Comedia* de Dante, *Las visiones del Caballero Tondal* y el *Purgatorio* de San Patricio son algunos ejemplos con historias de fondo moral y carácter doctrinario). Siguiendo nuestra discusión en este capítulo sobre la importancia del tratamiento de los restos mortales, de la importancia del lugar de sepultura, de la centralidad de los rituales de conmemoración y del mantenimiento de la memoria, aspectos considerados fundamentales para las postrimerías, no nos parece sorprendente que el retorno (o la permanencia) y las apariciones de los muertos durante la Edad Media fuesen tan frecuentes. Añadiremos a

eso el hecho de que la sociedad medieval era permeada por las supersticiones y por lo sobrenatural y que la cultura popular y el folklore caminaban lado a lado con las enseñanzas de la Iglesia. Las explicaciones para los fantasmas eran naturalmente muy diversas, tanto desde el punto de vista de la doctrina oficial de la Iglesia como desde la perspectiva de la gente normal, que muchas veces sostenía sus propias teorías con relación a ellos. Podemos empezar designando las posibles naturalezas de estos seres o apariciones: podrían ser buenos espíritus (santos) o ángeles mensajeros de una revelación divina, podrían ser espíritus humanos (*anima*), es decir, fantasmas o espectros (*spiritus defunctorum*) y, finalmente, podrían ser espíritus malignos o demonios, que se encajaban en las categorías de almas humanas malignas o seres sobrenaturales malignos.

La línea divisoria entre la doctrina oficial de la Iglesia y las creencias populares era tenue y, a pesar de sus diferencias, ambas formas de pensamiento solían sobreponerse. Una vez que el espíritu dejara el cuerpo, se desplazaría de su morada habitual y el lugar de su existencia en aquel estado era un tema de cierta controversia. Según la Iglesia y la teología medieval, inmediatamente después de la muerte, los espíritus de los muertos eran dirigidos, según sus méritos, a un más allá de tormentos, purgación o bienaventuranza. No se quedaban entre los vivos y, como se encontraban en el más allá, “teóricamente” no podían retornar al mundo de los vivos. De acuerdo con Caciola, “*After death, a soul’s assignment to Hell, or to Purgatory and/or Heaven, positions it eternally on the side of evil or of good. One leaves behind the body to exist among the righteous or the sinful, the blessed or the fallen, angels or demons, for all eternity. Dead spirits do not seek new bodies; they already are placed within a new spiritual realm, from whence there is no return*”<sup>130</sup>. Los santos y mártires, por otro lado, podían aparecer ante los vivos, como ángeles y demonios, entidades que nada tenían que ver los “muertos ordinarios”. San Agustín sugiere una explicación para todos esos fenómenos sobrenaturales (visiones, sueños, apariciones, etc.) basado en la capacidad de imaginación del hombre y en los poderes de mediación de los ángeles, que hacen a los vivos ver, incluso en los sueños, imágenes con la apariencia del cuerpo de personas muertas (o vivas) con quienes tuvieron algún tipo de relación.

---

<sup>130</sup> Véase Nancy Caciola, *Spirits seeking bodies: death, possession and communal memory in the Middle Ages*. En Bruce Gordon y Peter Marshall (Ed.), *The Place of the Dead: death and remembrance in late medieval and early modern Europe* (Cambridge University Press, 2000), p. 82.

Ya las creencias populares proponían posibilidades alternativas en cuanto al estado y la ubicación de los espíritus de los muertos. Se creía ampliamente que algunos de estos espíritus podían permanecer desplazados durante algún tiempo antes de ir a uno de los dominios del más allá, especialmente los espíritus de los que habían muerto una “mala muerte”, súbita o violenta, o muertos insepultos, o cuyos deseos en el lecho de muerte (o testamentarios) no habían sido atendidos por sus parientes (conmemoración, misas, oraciones, donaciones, limosnas, pago de deudas, etc.). Los fantasmas también podían aparecer ante los vivos en sueños. La gente creía, además, que los espíritus de los muertos podían ser una amenaza o incluso poseer a los vivos<sup>131</sup>, o volver para pedir favores, hablar con sus familiares, comunicar relatos sobre el más allá, traer revelaciones divinas y demás. A veces, el espíritu del muerto se quedaba cerca de su cuerpo por un tiempo determinado, por ejemplo, durante su funeral y entierro. Los vivos, sabiendo de la posibilidad, intentaban, a través de distintos rituales, evitar el retorno o la permanencia del espíritu del muerto. Según Gordon y Marshall, “*The survivors were wise to take precautions against the possibility of revenants, opening windows in the death-room to allow the soul to escape, washing the corpse to enable the dead to rest easily in the grave, or pouring water behind the coffin to create a barrier to their return*”<sup>132</sup>. (El subrayado es nuestro). En el pensamiento medieval, el agua era considerada un elemento liminar poderoso, una barrera entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos. Los suicidas a menudo eran arrojados a los ríos, de hecho, los ríos aparecen desde el paganismo como un elemento de división entre los dos mundos. Especialmente los casos de una mala muerte, casi siempre asociada con violencia, pecados y brusquedad (como los criminales ejecutados públicamente, los suicidas, los ahogados (e insepultos en general), las víctimas de asesinatos, las madres muertas en el parto y los familiares muertos súbitamente) levantaban alarmas en la

---

<sup>131</sup> La Iglesia rechazaba la idea de que los espíritus humanos (*anima*) pudieran poseer a los vivos. Según su doctrina oficial, los únicos que podían hacerlo eran demonios o ángeles caídos. Los espíritus demoniacos y los espíritus humanos eran dos categorías distintas de seres, y para ella solo existía la posesión demoniaca, con la intención de conducir a los fieles al mal camino. No obstante, como señaló San Agustín, los demonios no tienen ningún poder sobre el individuo, a menos que el mismo primero peque; de esa forma la posesión demoniaca se llevaría a cabo solo si la persona poseída fuese un pecador. Se trataba de un pensamiento polémico. La gente común solía considerar que, cuando un espíritu poseía el cuerpo de un vivo, se trataba de un alma separada (casi siempre de forma brutal o súbita) de su cuerpo; esos espíritus eran almas sin cuerpo que buscaban recuperar los privilegios y las sensaciones de un cuerpo humano. Para más información sobre posesiones, véase el artículo de Nancy Caciola, *Spirits seeking bodies: death, possession and comunal memory in the Middle Ages*. En Bruce Gordon y Peter Marshall (Ed.), *The Place of the Dead: death and remembrance in late medieval and early modern Europe* (Cambridge University Press, 2000), pp. 66-86.

<sup>132</sup> Véase Bruce Gordon y Peter Marshall (Ed.), *The Place of the Dead: death and remembrance in late medieval and early modern Europe* (Cambridge University Press, 2000), p. 7.

comunidad ante la posible aparición de un fantasma o un caso de posesión, aunque no fuese la norma. Como muchos de esos espíritus eran considerados maléficos, a veces eran confundidos con demonios.

Igualmente, tomaban medidas preventivas contra el retorno de los muertos, pero no de sus fantasmas y espectros, sino de sus cadáveres de la tumba. Hay muchos cuentos, historias y prácticas relativas al tratamiento de los restos mortales, documentadas durante gran parte de la Edad Media, relacionadas con estos “muertos vivientes”, que caminaban entre los vivos en la noche, dejando sus tumbas en el cementerio para atacar, molestar e incluso matar a los vivos. Considerados productos en su mayoría de la mala muerte de una mala persona, estos “muertos vivientes” eran temidos, peligrosos y agresivos, y a veces cazados por los vivos, quemados o decapitados y enterrados de nuevo. Solo así dejaban de rondar la aldea o el lugar y de perseguir a las personas. Las explicaciones en cuanto a lo que movía a estos cadáveres iban desde la posesión demoníaca (eclesiásticos) hasta la propia energía que quedaba en el cuerpo como resultado de una muerte súbita o violenta. Esto significa que la gente en general creía más en el hecho de que los muertos vivientes se movieran por su propia voluntad, que por una especie de posesión demoníaca del cadáver (y los textos lo confirman). Retomaremos este tema cuando discutamos las formas de morir en el apartado siguiente, y otra vez a la hora de abordar la iconografía de la muerte y de lo macabro en las tradiciones pictóricas de los siglos XIV, XV y XVI en el tercer capítulo.

No obstante, los muertos “normales”, que hubiesen pasado al más allá por una “buena muerte” o muerte cristiana, podían también retornar (en forma de fantasmas) cuando no se cumplían propiamente los rituales de separación y de conmemoración, es decir, cuando la familia, de alguna forma, privase el alma del apoyo de los sufragios, o cuando el propio muerto no hubiese hecho penitencia suficiente antes de morir y volviese para suplicar el amparo de los suyos para atravesar las pruebas del purgatorio. La buena muerte, pues, no garantizaba la ausencia del fantasma. Los vivos quedaban, por lo tanto, a merced de los muertos, como ya hemos analizado, cargando a sus espaldas la responsabilidad (en verdad, la obligación) de ayudar, apoyar y apaciguar a los mismos, a fin de mantener el equilibrio en su comunidad y a los muertos en su “lugar”, de la misma forma en que los muertos quedaban a merced de la solidaridad de los vivos.

Los relatos de fantasmas son muy abundantes en la Edad Media, especialmente a partir del siglo XII. Se hicieron menos frecuentes y más discretos durante la Alta Edad Media (durante este periodo las descripciones se concentran en santos exorcizando malos espíritus y demonios, o en las apariciones de los santos y en las hagiografías, etc.). La literatura monástica de los siglos XI-XII es fundamental para la proliferación de las historias de fantasmas, especialmente a través de los *miracula*, un tipo de antología de milagros. Los *miracula* relatan todo tipo de fenómeno ajeno al orden natural de la naturaleza instituido por el Señor: las curaciones prodigiosas de enfermos, los retornos de los muertos, las señales de todo tipo, las visiones y las apariciones de santos, del diablo y de personas muertas formaban parte de las antologías de milagros. Casi siempre las personas involucradas eran monjes y santos y dichos milagros ocurrían en monasterios o abadías, seguramente por la relación excepcional que estos mantenían con la divinidad. El *De Miraculis*, por ejemplo, cuyo autor es Pedro *el Venerable*, abad de la abadía benedictina de Cluny en el siglo XII, es una colección de sesenta relatos de milagros, entre ellos, distintas visiones celestiales y diabólicas, y apariciones de muertos. La Iglesia, a pesar de que su doctrina oficial negaba la posibilidad de retorno de las almas de los “muertos ordinarios” del más allá (véase p.ej. San Agustín), se aprovechaba de la existencia de estos relatos, sueños y visiones monásticas para reforzar la importancia de la liturgia de los muertos, el desarrollo las formas de piedad y la importancia de morir bien, también para dar esperanza a los vivos, para enseñar la importancia de las oraciones y limosnas, o para despertar el miedo y fortalecer la fe<sup>133</sup>. Sea como fuere, la propagación de la creencia en los fantasmas tenía una función importante en el sistema doctrinario, fortaleciendo la influencia de la Iglesia sobre la sociedad.

Los *exempla*, sermones que se hicieron bastante populares entre las órdenes mendicantes a partir del siglo XIII, están llenos de historias de fantasmas. Estos sermones o “ejemplos” ilustraban para los fieles cristianos, en forma de relatos breves y concretos, fábulas y anécdotas, las ventajas de una buena conducta. Los fantasmas de los *exempla* son monjes, religiosos mendicantes, caballeros, hombres y mujeres de las

---

<sup>133</sup> De acuerdo con Schmitt, “Paradoxalmente, a Igreja medieval, que nos primeiros séculos manifestara uma grande reticência com relação à crença nos fantasmas, tomando-a como característica do “paganismo” e das “superstições”, esteve, assim, na origem de um enquadramento e de uma exploração da crença nos fantasmas de que os relatos de milagres e os sermões dos pregadores dão amplo testemunho”. Véase Jean Claude Schmitt, *Os vivos e os mortos na sociedade medieval* (Companhia das Letras, 1999), pp. 20-21.

ciudades y del campo, y casi siempre pedían sufragios a los parientes y sacerdotes. Consisten en un enorme corpus narrativo, estereotipado y extremadamente eficaz. Según Schmitt, el aumento de los relatos de fantasmas es proporcional a la intensificación, entre los laicos, de las prácticas litúrgicas y de culto relacionadas con los muertos (*memoria*). Los *exempla* constituyen, por un lado, parte del sistema de incentivos utilizado por la Iglesia para mantener a los fieles en el buen camino y, por otro lado, una conveniente forma de asegurar ingresos de dinero y tierras a las iglesias y monasterios, que las recibían como donaciones piadosas a cambio de oraciones y misas para sacar a las pobres almas del purgatorio. Schmitt explica: “*O lugar de onde vem o morto é bem esclarecido: é, na maior parte dos casos, o purgatório, de agora em diante bem individualizado e localizado. [...] Em uma época em que as autoridades municipais e reais inquietam-se, aliás, com a multiplicação dos vagabundos sem teto e sem fé, o purgatório dá às almas penadas um domicílio fixo. Se não é muito tranquilizador avistá-las, pelo menos se sabe quase com certeza de onde vêm. A vagueação dos fantasmas encontra-se então canalizada, mas não negada, pois jamais os fantasmas foram tão numerosos, ou pelo menos os textos que falam deles*”<sup>134</sup>.

La creencia en los fantasmas, espectros, espíritus, apariciones, visiones y sueños, y especialmente los relatos (tanto los autobiográficos como los transmitidos oralmente) y tratados sobre ellos, expresan toda la intrincada estructura presente entre los credos populares y las doctrinas cristianas en la Edad Media. Estos relatos desarrollaban funciones específicas dentro de la sociedad, incluso políticas y dinásticas, fundamentales para expresar la gama de relaciones entre los vivos, los muertos y la muerte, reforzando conceptos y reglas considerados necesarios para mantener el equilibrio entre ambas comunidades (como el mantenimiento de la *memoria*), al mismo tiempo que servían a los propósitos de la Iglesia apoyando la consolidación de sus doctrinas oficiales (como p. ej. la del recién nacido purgatorio) e intensificando su poder de protección, liberación y condenación. El estudio de los fantasmas en la Edad Media nos ofrece una visión bastante diversificada de la riqueza del imaginario (lo maravilloso: la *mirabilia*), de la narrativa, del folklore y de la religiosidad del pueblo de la época, así como de la capacidad de adaptación de la Iglesia y de sus representantes en

---

<sup>134</sup> Véase Jean Claude Schmitt, *Os vivos e os mortos na sociedade medieval* (Companhia das Letras, 1999) p.145-146

su esfuerzo por agregar significado a fenómenos de orden sobrenatural, desde el cristianismo primitivo y durante todo el medievo<sup>135</sup>.

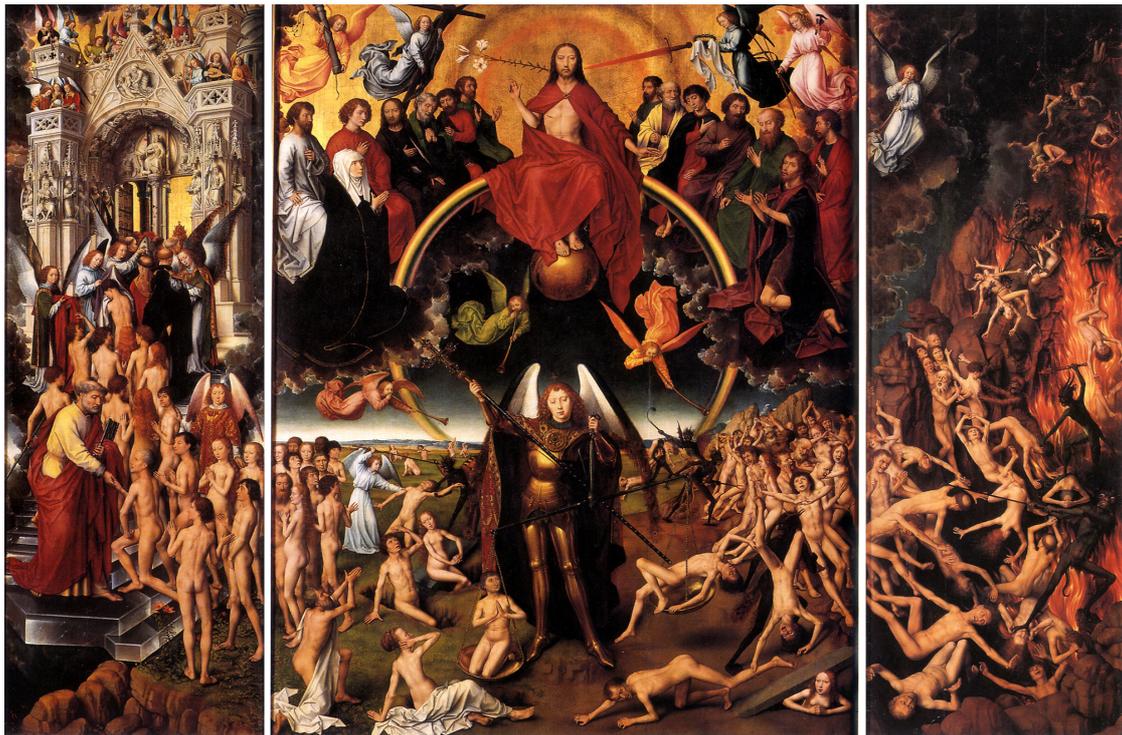
---

<sup>135</sup> “É o imaginário individual e social (o sonho, os relatos, a crença compartilhada), é a palavra socializada (na vigília, na pregação) que faz os fantasmas mover-se e falar. Graças a essas imagens e a essas palavras que ouviram nos seus sonhos ou tiraram de uma conversação, escutaram em um rumor, receberam do alto do púlpito, os vivos imaginam uma vida depois da morte e mantêm, mesmo que procurem resguardar-se dela, uma relação imaginária com aqueles que os deixaram. Essa relação estabelece simultaneamente novos laços entre os vivos, pela circulação de bens entre as casas leigas e a Igreja, pelas esmolas dadas aos pobres, pela participação dos parentes carnavais ou espirituais nos rituais (funerais, missas aniversárias) celebrados pela salvação de seu ancestral comum ou de seu confrade defunto. Por seus efeitos materiais e simbólicos, o imaginário da morte e dos mortos reforça os laços sociais estabelecidos entre os vivos”. Véase Jean Claude Schmitt, *Os vivos e os mortos na sociedade medieval* (Companhia das Letras, 1999), p. 246. Para más información sobre lo maravilloso, cultura popular, fantasmas, visiones y sueños con espíritus, entre otros, véanse los libros y publicaciones de Nancy Mandeville Caciola, entre ellos: *Afterlives: Paganism, Christianity, and the Return of the Dead in Medieval Culture* (Cornell University Press, que se publicará en 2016); *Discerning Spirits: Divine and Demonic Possession in the Middle Ages* (Cornell University Press, 2006); *Wraiths, Revenants, and Ritual in Medieval Culture, Past & Present* (Oxford University Press, 1996); *Spirits seeking bodies: death, possession and comunal memory in the Middle Ages*. En Bruce Gordon y Peter Marshall (Ed.), *The Place of the Dead: death and remembrance in late medieval and early modern Europe* (Cambridge University Press, 2000); *Revenants, Resurrection, and Burnt Sacrifice*, *Preternature: Critical and Historical Studies on the Preternatural* (Penn University Press, 2014); *Mystics, Demoniacs, and the Physiology of Spirit Possession in Medieval Europe, Comparative Studies in Society and History* (Cambridge University Press, 2000); Jacques Le Goff, *Lo Maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval* (Gedisa, 1991); Jean Claude Schmitt, *Religion populaire' et culture folklorique* (Annales E.S.C., xxxi,1976).

## 2.5 Escatología, Apocalipsis, Juicio Final y juicio individual: cómo prepararse para el fin, diferencias y posibilidades en la *hora mortis*.

*“Medieval eschatology was like life, profoundly inconsistent. Perhaps eschatology is, in the western tradition, the most paradoxical aspect of religiosity”<sup>136</sup>.*

Figura 43.



Hans Memling, *El Juicio Final*, óleo sobre tabla, 1466-1473, Museo Nacional de Gdansk, Polonia.

**Fuente:** Web Gallery of Art, 2015.

- La pintura de Hans Memling logra resumir buena parte de la escatología cristiana: Jesús juez rodeado por los ancianos, la Virgen y Juan, ángeles llevan los objetos de su martirio en cuanto otros tocan las trompetas. A los pies del Cristo, San Miguel Arcángel pesa las almas, en el fondo las personas resucitan saliendo de sus fosas. Demonios y ángeles pelean por unas almas en cuanto los puros suben al cielo y son recibidos por ángeles en lo que parece la Nueva Jerusalén o los muros de entrada del cielo. Del otro lado están los condenados, con expresiones de desespero y horror ante el fuego, la brutalidad de los demonios y la condenación eterna.

<sup>136</sup> Véase Caroline Walker Bynum y Paul Freedman (Ed.), *Last Things: death and the apocalypse in the Middle Ages* (University of Pennsylvania Press, 2000), p. 9.

Teóricamente, los temas escatológicos, como el Juicio Final y el Apocalipsis, son suficientemente complejos para ser desarrollados extensamente como tema principal en cualquier investigación; nosotros, sin embargo, abordaremos el tema de forma compacta, pero bien formulada y centrada en sus puntos principales, debido a su importancia e influencia en la vida y, especialmente, en la muerte de los cristianos medievales, que es el asunto central de nuestra investigación. Tanto uno como el otro son temas básicos y bien conocidos, hasta para los que no están familiarizados con la cultura y la religiosidad del periodo. Bien es sabido que el pueblo medieval estaba constantemente aterrorizado por el Apocalipsis y preocupado por el fin del mundo, lo que seguramente dio lugar a la equivocada visión de la Edad Media como una era de tinieblas, de retraso, de sufrimiento y con una sociedad dominada por la Iglesia<sup>137</sup>. Los temas fueron, efectivamente, centrales para la gente de aquella época, pero en mil años de historia las actitudes y mentalidades cambiaron conjuntamente con las transformaciones estructurales por las que pasó la sociedad, con periodos intercalados en que la espera y la angustia escatológica se sentía con más o menos intensidad.

Etimológicamente la palabra escatología deriva del griego *éskahtos*, que significa “cosas últimas”. Por lo tanto, es el estudio del destino del hombre y de la humanidad, después de la muerte, en el más allá y después del fin del mundo. Y la palabra griega *apokálypsis* significa “revelación”. Según Bynum y Freedman, “*The moment of death, the places of the afterlife to which souls depart (heaven, hell and purgatory), the final judgement or millennial age that may either be or presage the end of time, and the person, reunited at judgement or in the afterlife, are all ‘last things’*”<sup>138</sup>. En su esencia, la escatología cristiana medieval, a pesar de sus conflictos e incompatibilidades oriundos de doctrinas y puntos de vista divergentes en el transcurrir de los siglos, gravitaba alrededor del siguiente sistema:

---

<sup>137</sup> “*In popular as well as academic circles the medieval period is associated with a passionate atmosphere of fear yet also expectation, a preoccupation with the time of Christ’s Second Coming and a restless poring over natural and political disasters and upheavals for signs of the imminent denouement of sacred history. Current anticipation of the arrival of the new millennium, historiographic debates over how the year 1000 was perceived, and the attention given to medieval social movements with their often millenarian tinge – all these have encouraged study and reflection on the eschatological imagination of the Middle Ages*”. Caroline Walker Bynum y Paul Freedman (Ed.), *Last Things: death and the apocalypse in the Middle Ages* (University of Pennsylvania Press, 2000), p. 2.

<sup>138</sup> Véase Caroline Walker Bynum y Paul Freedman (Ed.), *Last Things: death and the apocalypse in the Middle Ages* (University of Pennsylvania Press, 2000), p. 1.

- Muerte física: en la primera Edad Media (Alta Edad Media) todavía dominaba el sentimiento de comunidad, con el Apocalipsis y el Juicio Final, de toda la humanidad junta en primer plano. Ya la segunda Edad Media (Baja Edad Media) experimenta un cambio en las actitudes hacia la muerte, enfocándose más en el juicio individual, o la “muerte personal” (que empezó a tener más peso en las preocupaciones soteriológicas medievales a partir de los siglos XIII y XIV; el éxito del *Ars Moriendi*, uno de los ejemplos literarios más representativos de dicho cambio de actitudes, que analizaremos en el próximo capítulo).
- Más allá: Cielo; infierno; purgatorio; (edén, seno de Abraham, limbo de los niños y limbo de los patriarcas son igualmente “lugares” en el más allá).
- El Apocalipsis y las diversas señales y profecías del fin del mundo (lo veremos en el Apocalipsis de San Juan y otros textos apocalípticos).
- Parusía: designa la segunda venida de Jesucristo, aparición pública y gloriosa anunciada por Él mismo, quien volverá para realizar tres cosas: derrotar al anticristo, así como al falso profeta; juzgar a las naciones y llevar a cabo la primera resurrección. Con la parusía, Jesús inauguraría el largo período de “mil años” de su reinado sobre la Tierra, al tiempo que concluye su tercera y última manifestación, en el Juicio Final.
- Resurrección de los muertos.
- Juicio Final: último episodio del Apocalipsis: San Miguel, como el arcángel *psicopompo* (conductor de almas; siendo la *psicostasis* el pesaje de las almas)<sup>139</sup>; la lectura del libro de la vida (en el cual las buenas y malas acciones del hombre están grabadas), y finalmente la bienaventuranza para los buenos y la “segunda muerte” para los condenados (alegóricamente, la muerte del alma, designando la imposibilidad de la misma de salir del infierno o su destrucción completa). Su

---

<sup>139</sup> “La *Psicostasis* o *Pesaje de las Almas* forma parte del ciclo iconográfico del Juicio Final. Para los cristianos es la expresión de que el hombre sobrevive en sustancia después de la muerte, y su salvación o condenación dependerá de la inclinación de los platillos de la balanza cuando se produzca, al final de los tiempos, el juicio de sus acciones en la vida terrena. En la escena San Miguel figura como *psicopompo*, esto es, conductor de las almas, y se encarga de pesar sus acciones en una balanza con dos platillos donde se disponen las buenas y las malas, personificadas por cabecitas o por dos pequeñas figuras desnudas, en ocasiones más grotesca la que encarna los pecados del que va a ser juzgado. El diablo interviene intentando inclinar el platillo de las malas acciones a su lado por medio de ganchos, desnivelándolo con sus manos o ayudado por diablillos”. Véase Laura Rodríguez Peinado, *La Psicostasis*, Revista Digital de Iconografía Medieval, vol. IV, nº 7, 2012, p. 11.

iconografía cambió significativamente en el transcurso de la Edad Media, mezclándose con la iconografía del Apocalipsis por un tiempo entre la Alta y la Baja Edad Media, antes de empezar a desarrollar características propias.

Existen pasajes escatológicos en varios lugares de la Biblia cristiana. Muchos se encuentran en los profetas del Antiguo Testamento, especialmente en Isaías y Daniel, pero también se encuentran en los libros del Nuevo Testamento, como Mateo 24, Mateo 25, las epístolas generales, las epístolas paulinas, y el Libro de la Revelación. El Evangelio de San Mateo incluye descripciones hechas por Jesús al final de su vida. Las mismas se encuentran también en Lucas 21 y Marcos 13. Se observa el uso del lenguaje apocalíptico y la advertencia de Jesús a sus seguidores de que van a sufrir la tribulación y persecución antes del triunfo final del Reino de Dios (¿la parusía o el Juicio?). En su mayor parte, el pasaje se refiere a la destrucción del templo en Jerusalén y a los acontecimientos que condujeron a ella, aunque también hay referencias a los acontecimientos siguientes. En cada uno de los tres relatos del evangelio, el sermón contiene una serie de declaraciones que a primera vista parecen predecir acontecimientos futuros. Veamos:

### **Mateo 24<sup>140</sup>**

#### **Señales del fin del mundo**

<sup>1</sup> Jesús salió del templo y, mientras caminaba, se le acercaron sus discípulos y le mostraron los edificios del templo.

<sup>2</sup> Pero él les dijo:

— ¿Ven todo esto? Les aseguro que no quedará piedra sobre piedra, pues todo será derribado.

<sup>3</sup> Más tarde estaba Jesús sentado en el monte de los Olivos, cuando llegaron los discípulos y le preguntaron en privado:

— ¿Cuándo sucederá eso, y cuál será la señal de tu venida y del fin del mundo?

<sup>4</sup> —Tengan cuidado de que nadie los engañe —les advirtió Jesús—. <sup>5</sup> Vendrán muchos que, usando mi nombre, dirán: “Yo soy el Cristo”, y engañarán a muchos. <sup>6</sup> Ustedes

---

<sup>140</sup> Véase Bible Gateway, La Santa Biblia, Nueva Versión Internacional, 1999.

oirán de guerras y de rumores de guerras, pero procuren no alarmarse. Es necesario que eso suceda, pero no será todavía el fin.<sup>7</sup> Se levantará nación contra nación, y reino contra reino. Habrá hambres y terremotos por todas partes.<sup>8</sup> Todo esto será apenas el comienzo de los dolores.

<sup>9</sup> Entonces los entregarán a ustedes para que los persigan y los maten, y los odiarán todas las naciones por causa de mi nombre.<sup>10</sup> En aquel tiempo muchos se apartarán de la fe; unos a otros se traicionarán y se odiarán;<sup>11</sup> y surgirá un gran número de falsos profetas que engañarán a muchos.<sup>12</sup> Habrá tanta maldad que el amor de muchos se enfriará,<sup>13</sup> pero el que se mantenga firme hasta el fin será salvo.<sup>14</sup> Y este evangelio del reino se predicará en todo el mundo como testimonio a todas las naciones, y entonces vendrá el fin.

<sup>15</sup> Así que cuando vean en el lugar santo “el horrible sacrilegio”, de que habló el profeta Daniel (el que lee, que lo entienda),<sup>16</sup> los que estén en Judea huyan a las montañas.<sup>17</sup> El que esté en la azotea no baje a llevarse nada de su casa.<sup>18</sup> Y el que esté en el campo no regrese para buscar su capa.<sup>19</sup> ¡Qué terrible será en aquellos días para las que estén embarazadas o amamantando!<sup>20</sup> Oren para que su huida no suceda en invierno ni en sábado.<sup>21</sup> Porque habrá una gran tribulación, como no la ha habido desde el principio del mundo hasta ahora, ni la habrá jamás.<sup>22</sup> Si no se acortaran esos días, nadie sobreviviría, pero por causa de los elegidos se acortarán.<sup>23</sup> Entonces, si alguien les dice a ustedes: “¡Miren, aquí está el Cristo!” o “¡Allí está!” , no lo crean.<sup>24</sup> Porque surgirán falsos Cristos y falsos profetas que harán grandes señales y milagros para engañar, de ser posible, aun a los elegidos.<sup>25</sup> Fíjense que se lo he dicho a ustedes de antemano.

<sup>26</sup> Por eso, si les dicen: “¡Miren que está en el desierto!” , no salgan; o: “¡Miren que está en la casa!” , no lo crean.<sup>27</sup> Porque así como el relámpago que sale del oriente se ve hasta en el occidente, así será la venida del Hijo del hombre.<sup>28</sup> Donde esté el cadáver, allí se reunirán los buitres.

<sup>29</sup> Inmediatamente después de la tribulación de aquellos días,

“se oscurecerá el sol

y no brillará más la luna;

las estrellas caerán del cielo

y los cuerpos celestes serán sacudidos”.

<sup>30</sup> La señal del Hijo del hombre aparecerá en el cielo, y se angustiarán todas las razas de la tierra. Verán al Hijo del hombre venir sobre las nubes del cielo con poder y gran gloria. <sup>31</sup> Y al sonido de la gran trompeta mandará a sus ángeles, y reunirán de los cuatro vientos a los elegidos, de un extremo al otro del cielo.

<sup>32</sup> Aprendan de la higuera esta lección: Tan pronto como se ponen tiernas sus ramas y brotan sus hojas, ustedes saben que el verano está cerca. <sup>33</sup> Igualmente, cuando vean todas estas cosas, sepan que el tiempo está cerca, a las puertas. <sup>34</sup> Les aseguro que no pasará esta generación hasta que todas estas cosas sucedan. <sup>35</sup> El cielo y la tierra pasarán, pero mis palabras jamás pasarán.

<sup>36</sup> Pero en cuanto al día y la hora, nadie lo sabe, ni siquiera los ángeles en el cielo, ni el Hijo, sino sólo el Padre. <sup>37</sup> La venida del Hijo del hombre será como en tiempos de Noé. <sup>38</sup> Porque en los días antes del diluvio comían, bebían y se casaban y daban en casamiento, hasta el día en que Noé entró en el arca; <sup>39</sup> y no supieron nada de lo que sucedería hasta que llegó el diluvio y se los llevó a todos. Así será en la venida del Hijo del hombre. <sup>40</sup> Estarán dos hombres en el campo: uno será llevado y el otro será dejado. <sup>41</sup> Dos mujeres estarán moliendo: una será llevada y la otra será dejada.

<sup>42</sup> Por lo tanto, manténganse despiertos, porque no saben qué día vendrá su Señor. <sup>43</sup> Pero entiendan esto: Si un dueño de casa supiera a qué hora de la noche va a llegar el ladrón, se mantendría despierto para no dejarlo forzar la entrada. <sup>44</sup> Por eso también ustedes deben estar preparados, porque el Hijo del hombre vendrá cuando menos lo esperen.

<sup>45</sup> ¿Quién es el siervo fiel y prudente a quien su señor ha dejado encargado de los sirvientes para darles la comida a su debido tiempo? <sup>46</sup> Dichoso el siervo cuando su señor, al regresar, lo encuentra cumpliendo con su deber. <sup>47</sup> Les aseguro que lo pondrá a cargo de todos sus bienes. <sup>48</sup> Pero ¿qué tal si ese siervo malo se pone a pensar: “Mi señor se está demorando”, <sup>49</sup> y luego comienza a golpear a sus compañeros, y a comer y beber con los borrachos? <sup>50</sup> El día en que el siervo menos lo espere y a la hora menos pensada el señor volverá. <sup>51</sup> Lo castigará severamente y le impondrá la condena que reciben los hipócritas. Y habrá llanto y rechinar de dientes.

No debemos nunca subestimar el efecto de estas palabras y profecías, como tampoco del Apocalipsis o Revelación de San Juan y los otros textos que se referían a

las postrimerías, en la construcción de la escatología medieval, en el desarrollo de sus tendencias apocalípticas y particularmente en el arte y en la iconografía religiosa del periodo, atentos a la tendencia medieval de interpretar estas palabras de forma literal: de acuerdo con Ariès, el Evangelio de San Mateo contenía toda la concepción del más allá, del Juicio Final y del infierno, así como el Apocalipsis de San Pablo retrataba el paraíso y los tormentos infernales<sup>141</sup>. Como parte fundamental de las postrimerías, el Juicio Final jugaba un importante papel en el imaginario de los hombres, así como en su concepción del tiempo terrenal y en la proyección visual de la justicia divina y de la salvación. Precisamente por tener conocimiento de cómo sucedería el fin del mundo, pues estaba descrito en las escrituras, el hombre medieval buscaba incesantemente interpretar las que consideraba señales del fin del mundo, o del nacimiento del anticristo, p. ej. Tal comportamiento contribuyó, además, al florecimiento de un simbolismo basado en la naturaleza y en los animales, las representaciones animales en el *Physiologus* y en los bestiarios medievales, los eclipses, mares, estrellas fugaces, terremotos, tormentas y los cambios naturales que afectaban a las cosechas eran observados y con frecuencia se les atribuían significados simbólicos, alegóricos y proféticos, asociados a la ira o la misericordia de Dios. También la evolución de las prácticas rituales oficiales y populares relacionadas con los procesos y la comprensión de la muerte se vieron profundamente afectadas por la certeza que tenían los hombres de la inevitable e inmutable finitud de las cosas. Todos estos factores reflejan en muchos aspectos las necesidades psicológicas y las ansiedades religiosas del pueblo medieval.

La sociedad, a pesar de no estar constantemente esperando el fin, estaba atenta a las señales y profecías, a la predicación de las órdenes mendicantes, a las diversas doctrinas, fechas y teorías desarrolladas sobre el fin del mundo y el Apocalipsis, y a las catástrofes naturales y enfermedades que serían sus signos precedentes (la peste negra y los sucesos que la acompañaron en el mismo siglo fueron considerados por algunos como una señal de la ira de Dios contra los pecados de los hombres y, por lo tanto, como el inicio del fin). Debido a su familiarización con la muerte y las enseñanzas de los padres, los fieles eran excesivamente conscientes de su propia condición y de su destino. Según el profesor Nachman Falbel, *“No período medieval os comentários e interpretações sobre o livro do Apocalipse iriam multiplicar-se com a crença de que em seu féérico simbolismo encontravam-se significados proféticos e escatológicos para o*

---

<sup>141</sup> Véase Philippe Ariès, *El hombre ante la muerte* (Taurus, 1983), p. 88.

*conhecimento do destino e da trajetória histórica da humanidade desde os primórdios da fé monoteísta bem como o anúncio da fé cristã e o que a esperava no futuro. Por outro lado tais interpretações sobre o livro da Revelação seriam não somente o reflexo das tensões e conflitos existentes na instituição eclesiástica e na sociedade medieval em seus múltiplos momentos de crise, mas também dos anseios e dos temores decorrentes da psique e da religiosidade dos homens daquele tempo*”<sup>142</sup>. (El subrayado es nuestro).

Esa espera escatológica parece haberse hecho más latente y preocupante en dos periodos de la Edad Media: durante la peste negra y poco antes de la llegada del año 1000, el cual se creía el último antes del Apocalipsis, a consecuencia de la doctrina milenarista. Según esta doctrina y de acuerdo con la revelación de San Juan, el Juicio Final, acontecerá después de un periodo de mil años, periodo en el que, según la escritura, Satán será atado en el abismo y Cristo gobernará entre los justos. La descripción de los mil años fue posiblemente interpretada de manera literal. Dichos periodos llevaron a la población a un estado de exaltación espiritual en el que el miedo, la histeria y la incertidumbre se extendían con más facilidad por todos los estratos de una sociedad fragilizada. Eran estados de ánimo bastante predispuestos a la recepción y propagación del sentimiento apocalíptico y a la asociación de los desastres naturales, como los terremotos que ocurrieron antes del brote de la peste en Europa (que además está citado en Mateo 24:7) y la hambruna consecuente a la crisis climática que destruyó las cosechas (lluvia y frío intenso en el inicio del siglo XIV, que también se encuentra en Mateo 24:7), con la peste venida del este, de los pueblos paganos, enemigos de la fe cristiana (¿las tribus de Gog y Magog?) Los judíos también sufrieron durante los años de la peste: fueron quemados en masa, pues se creía que ellos envenenaban el agua de los pozos cristianos extendiendo la enfermedad en una conspiración con los pueblos paganos y el anticristo, contra el pueblo cristiano, que buscaba un chivo expiatorio para explicar las catástrofes, ya que estaba escrito que los enemigos estarían *dentro y fuera* de la cristiandad). Además, algunas crónicas y textos de la época “documentan” lluvias y tempestades de sapos, cobras, lagartijas, escorpiones, gusanos, granizo y fuego en el oriente, como el origen de la peste en aquellas tierras distantes, llevadas a Europa a través de mercaderes contagiados en sus viajes. No fue, por lo tanto, difícil para sus contemporáneos, situar la peste dentro de un contexto apocalíptico, a pesar de sus

---

<sup>142</sup> Véase Nachman Falbel, *Joaquim de Fiore, apocalipticismo e escatologia nos séculos XIII e XIV*, Scintilla, Curitiba, vol. 7, n° 2, 2010, pp. 65-86.

esfuerzos por explicarla de forma natural (si la peste tenía sus orígenes en causas naturales y no apocalípticas, el fin no estaría tan próximo, sería más fácil entenderla y, quién sabe, luchar contra ella). De acuerdo con A. Smoller, “*By mapping the plague onto a geography with eschatological import and by locating its causes in apocalyptic-sounding signs, I will argue, fourteenth century authors entered into a tangled web of symbols. Each aspect of their treatment of the plague set off a whole host of free-associations in the realms of natural philosophy and of apocalyptic. Fourteenth-century writers appeared to be unwilling to say that the plague was either entirely natural or entirely apocalyptic. Their writings, by their very ambiguity, opened up the possibility that the plague might be simultaneously natural and apocalyptic*”<sup>143</sup>.

Conviene subrayar otra vez que el fenómeno se dio con mayor o menor intensidad en los diferentes estamentos de la sociedad. A continuación se encuentra la descripción del periodo de mil años, la primera resurrección, del Libro de la Vida y de la segunda muerte. No es la descripción completa del Apocalipsis de San Juan, que consiste en un texto largo y complejo, de difícil interpretación, lleno de símbolos y figuras alegóricas como el dragón, las bestias y la gran prostituta (Babilonia), dividido en diversos apartados, entre ellos las siete cartas a las Iglesias, la apertura de los siete sellos (que liberan los cuatro jinetes del Apocalipsis a caballo), las siete trompetas (desastres), las siete copas y las siete visiones del fin, entre otras subdivisiones<sup>144</sup>.

---

<sup>143</sup> Véase Laura A. Smoller, *Of Earthquakes, Hail, Frogs and Geography. Plague and the investigation of the Apocalypse in the Later Middle Ages*. En Caroline Walker Bynum y Paul Freedman (Ed.), *Last Things: death and the apocalypse in the Middle Ages* (University of Pennsylvania Press, 2000), p. 158.

<sup>144</sup> El libro es el último del Nuevo Testamento, fue escrito en griego y quizás sea el texto más rico en símbolos de toda la Biblia. La cantidad de símbolos, eventos y procesos complica la tarea de interpretar la totalidad de la revelación y, como tal, ha sido objeto de numerosas investigaciones, interpretaciones y debate a lo largo de la historia. Históricamente, se sabe que el Apocalipsis fue escrito a finales del siglo I o principios del siglo II (aunque otros historiadores lo ubican en distintas fechas de toda la segunda mitad del siglo I), cuando las persecuciones romanas contra los cristianos se hicieron más cruentas, en tiempos del emperador Domiciano (que fue César del imperio romano a finales del siglo I). Este libro tiene un claro trasfondo histórico, se entiende mejor, como cualquier otro libro, analizándolo primeramente desde la estrecha relación que posee con el contexto histórico en que fue escrito. Un punto importante en la interpretación del Apocalipsis es el propósito que tiene el libro dentro del marco histórico de su origen. No debemos perder de vista la situación en la que se encuentran las iglesias locales y el cristianismo del primer siglo. Interpretar detalladamente este libro poético y simbólico requiere atención minuciosa y conocimiento profundo de la teología cristiana, del cristianismo primitivo y de la Biblia (el Antiguo Testamento, innumerables veces citado por San Juan), para no pecar de ingenuidad. No se puede espiritualizar todo, pues se trata de simbología y metáfora, más que de realidades concretas. Para descifrar la intencionalidad de todo el proyecto global concerniente al destino de los hombres y su historia, hay que estar dentro de ella, pero también hay que situarse fuera de ella y por encima de ella. No se debe hacer una interpretación literal del Apocalipsis, como lo hicieron los medievales. Sin embargo, como ya antes se ha subrayado, el contexto histórico no puede ser apartado de la interpretación del libro. Existen

## **Apocalipsis 20<sup>145</sup> - Revelación de San Juan**

### **Los mil años.**

<sup>1</sup> Vi a un ángel que descendía del cielo, con la llave del abismo, y una gran cadena en la mano.

<sup>2</sup> Y prendió al dragón, la serpiente antigua, que es el diablo y Satanás, y lo ató por mil años;

<sup>3</sup> y lo arrojó al abismo, y lo encerró, y puso su sello sobre él, para que no engañase más a las naciones, hasta que fuesen cumplidos mil años; y después de esto debe ser desatado por un poco de tiempo.

<sup>4</sup> Y vi tronos, y se sentaron sobre ellos los que recibieron facultad de juzgar; y vi las almas de los decapitados por causa del testimonio de Jesús y por la palabra de Dios, los que no habían adorado a la bestia ni a su imagen, y que no recibieron la marca en sus frentes ni en sus manos; y vivieron y reinaron con Cristo mil años.

<sup>5</sup> **Pero los otros muertos no volvieron a vivir hasta que se cumplieron mil años. Esta es la primera resurrección.**

<sup>6</sup> **Bienaventurado y santo el que tiene parte en la primera resurrección; la segunda muerte no tiene potestad sobre éstos, sino que serán sacerdotes de Dios y de Cristo, y reinarán con él mil años.**

<sup>7</sup> Cuando los mil años se cumplan, Satanás será suelto de su prisión,

<sup>8</sup> y saldrá a engañar a las naciones que están en los cuatro ángulos de la tierra, a Gog y a Magog, a fin de reunirlos para la batalla; el número de los cuales es como la arena del mar.

<sup>9</sup> Y subieron sobre la anchura de la tierra, y rodearon el campamento de los santos y la ciudad amada; y de Dios descendió fuego del cielo, y los consumió.

<sup>10</sup> Y el diablo que los engañaba fue lanzado en el lago de fuego y azufre, donde estaban la bestia y el falso profeta; y serán atormentados día y noche por los siglos de los siglos.

---

diversas corrientes o escuelas de interpretación del Apocalipsis de San Juan: la preterista, la idealista, la futurista y la historicista.

<sup>145</sup> Véase Bible Gateway.

### **El juicio ante el gran trono blanco.**

<sup>11</sup> Y vi un gran trono blanco y al que estaba sentado en él, de delante del cual huyeron la tierra y el cielo, y ningún lugar se encontró para ellos.

<sup>12</sup> Y vi a los muertos, grandes y pequeños, de pie ante Dios; y los libros fueron abiertos, y otro libro fue abierto, el cual es el libro de la vida; y fueron juzgados los muertos por las cosas que estaban escritas en los libros, según sus obras.

<sup>13</sup> Y el mar entregó los muertos que había en él; y la muerte y el Hades entregaron los muertos que había en ellos; y fueron juzgados cada uno según sus obras.

<sup>14</sup> Y la muerte y el Hades fueron lanzados al lago de fuego. Esta es la muerte segunda.

<sup>15</sup> Y el que no se halló inscrito en el libro de la vida fue lanzado al lago de fuego.

Para los cristianos de la primera Edad Media o primer milenio, como define Ariès, el Apocalipsis plasmaba la escatología y la idea del fin de los tiempos. En ese periodo, el Juicio Final que conocemos de las representaciones tardías de los siglos XIV y XV no gozaba todavía de destaque. Para ellos no existía aún el purgatorio: tras la muerte, los difuntos dormían o reposaban, a la espera de la parusía. Era una constante en la iconografía típica del románico la segunda venida de Cristo, escenificada en el arte como el Cristo glorioso, el pantocrátor, en su trono envuelto por una mandorla (aureola de luz en forma de almendra que envuelve la figura de una persona santa) y rodeado por los veinticuatro ancianos y por el tetramorfos, formado por los cuatro evangelistas: Mateo (el hombre), Lucas (el toro), Marcos (el león) y Juan (el águila). De acuerdo con Ariès, *“Los hombres de la primera Edad Media esperaban el retorno de Cristo sin temer el Juicio Final. Por eso su concepción del final de los tiempos se inspiraba en el Apocalipsis y pasaba en silencio la escena dramática de la Resurrección y del Juicio, consignada en el Evangelio de Mateo”*<sup>146</sup>. En la mayor parte de las representaciones artísticas del fin de los tiempos de aquella época, no aparecen los condenados en la escena del Juicio, sino solo los justos, que han despertado de su sueño para encontrar a Cristo en su gloria. Debe ser porque los justos o elegidos no serían atingidos por los castigos y maldiciones anunciadas por Mateo, ni sufrirían la segunda muerte. Esta

---

<sup>146</sup> Véase Philippe Ariès, *El hombre ante la muerte* (Taurus Ediciones, 1983), p. 88.

concepción se refleja en el texto incluido más arriba, del Apocalipsis 20: 5-6 y en la versión más antigua de la Biblia (1960), en el pasaje del primer libro de los Corintios 15:51-53<sup>147</sup>:

<sup>51</sup>He aquí, os digo un misterio: **No todos dormiremos; pero todos seremos transformados**, <sup>52</sup> en un momento, en un abrir y cerrar de ojos, a la final trompeta; porque se tocará la trompeta, y los muertos serán resucitados incorruptibles, y nosotros seremos transformados. <sup>53</sup>Porque es necesario que esto corruptible se vista de incorrupción, y esto mortal se vista de inmortalidad. (El subrayado es nuestro).

Una de las imágenes o concepciones de Dios era la de un ser supremo que controlaba la tierra, el Cielo y a los hombres. Era un Dios omnisciente, omnipresente y misericordioso, pero también era implacable y justiciero, castigaba a los pecadores y en algún momento de la historia de la humanidad derramaría toda su ira sobre la tierra y sobre los pecadores, separando a los buenos de los malos, reubicando a cada uno en el más allá según sus obras. En muchas representaciones posteriores del Juicio, el Cristo juez está en el centro con San Juan a su derecha y su madre, la Virgen María, a su izquierda. Estos intercederían en favor de las almas, rogando la misericordia divina, el último momento para ejercer su influencia en la abogacía del más allá. El día del Juicio fue, por lo tanto, un tema escatológico bastante explorado plásticamente durante todo el periodo. Era imprescindible para la Iglesia la transmisión de sus enseñanzas a través de un medio de comunicación claro, común y persuasivo, como el arte. La predicación era esencial, pero las imágenes fornecían la visualización inmediata del más allá, y estimulaban, naturalmente, el imaginario de forma más efectiva. Según Burckhardt, “*la Iglesia tenía necesidad de artes plásticas para revertirse de formas visibles*”<sup>148</sup>. Así, el arte cristiano religioso asume un carácter propagandístico y docente, adaptándose y evolucionando tanto en el ámbito temático como en sus propiedades formales e iconológicas en el transcurso de los siglos medievales. El arte románico produjo visiones terribles, violentas y grotescas del Apocalipsis; ya el gótico consiguió en cierta medida ablandar las formas grotescas, desplazando su interés hacia los temas del Juicio. Las formas plásticas y la imagen cambiaron junto con la mentalidad y la religiosidad del

---

<sup>147</sup> Véase Bible Gateway, Biblia Reina Valera 1960.

<sup>148</sup> Véase Titus Burckhardt, *Principios y métodos del arte sagrado* (José J. de Olañeta, 2000), p. 53.

hombre y con sus necesidades e intereses más inmediatos, constantemente exteriorizados y ejemplificados a través del arte. De acuerdo con Emile Mâle, “*a partir del siglo XII, una nueva forma de comprender la escena del juicio sustituyó, como vamos a ver, a la antigua. Aparecen magníficas composiciones que no deben casi nada al Apocalipsis, sino que se inspiran en el Evangelio de san Mateo. Sin embargo los artistas no renunciaron del todo a representar las escenas del fin del mundo según la visión de san Juan. En los siglos XIII y XIV, algunas obras nos demuestran que el Apocalipsis continuaba sirviendo al arte como tema*<sup>149</sup>. El texto de San Mateo es menos dramático, su interpretación es más simple y, por tanto, más accesible al arte.

Así como Emile Mâle, Ariès comenta ese cambio en la comprensión del Juicio que se desarrolló gradualmente a partir del siglo XII. Donde antes el Apocalipsis constituía el tema principal en la iconografía, va ahora acompañado de una parte del Evangelio de San Mateo, la separación de los justos de los condenados y la *psicostasis*. Así, estos últimos empezaron a tener su lugar en las representaciones plásticas del fin de los tiempos: “*Esa iconografía reproduce esencialmente tres operaciones: la resurrección de los cuerpos, los actos del juicio y la separación de los justos que van al cielo, de los malditos que son precipitados en el fuego eterno*”<sup>150</sup>. Durante esa primera fase de cambio y exploración iconográfica, los símbolos, personajes y motivos de ambos textos aparecerían discretamente juntos, esculpidos en fabulosas portadas de iglesias y abadías, como el tímpano de la iglesia de la Abadía de Saint-Foy de Conques (siglo XII), como ilustran las imágenes mostradas a continuación. En ella observamos al Cristo glorioso del Apocalipsis, tanto juez como salvador, acompañado por la representación de la resurrección de los muertos, de la *psicostasis* y de los condenados en el infierno. Según Ariès, “*De este modo, en el siglo XII se fijó una iconografía que superpone el Evangelio de san Mateo al Apocalipsis de san Juan, que vincula uno al otro, ligando así el segundo Advenimiento de Cristo con el Juicio Final*”<sup>151</sup>.

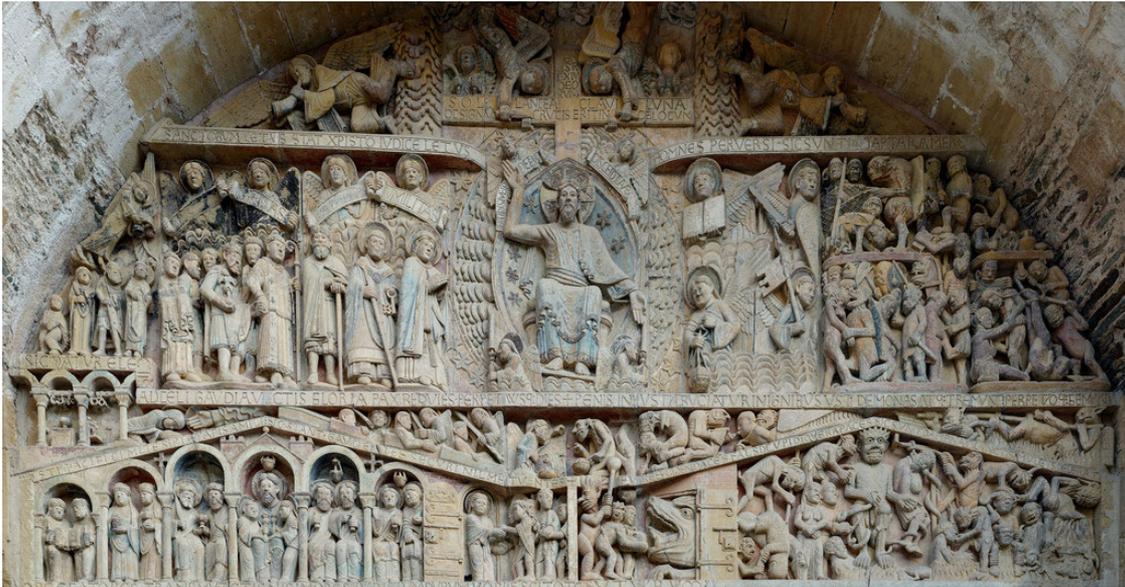
---

<sup>149</sup> Véase Emile Mâle, *El arte religioso del siglo XIII en Francia: el gótico* (Encuentro, 2001), p. 395.

<sup>150</sup> Véase Philippe Ariès, *El hombre ante la muerte* (Taurus, 1983), p. 90.

<sup>151</sup> Véase Philippe Ariès, *El hombre ante la muerte* (Taurus, 1983), p. 91.

Figura 44.



*Juicio Final*, tímpano de la Iglesia de Saint-Foy, siglo XII, Conques, Francia.

**Fuente:** Monasterios, 2015.

Figura 45.



*Juicio Final*, el pesaje de almas entre el ángel y un demonio, detalle del tímpano de la Iglesia de Saint-Foy, siglo XII, Conques, Francia.

**Fuente:** Monasterios, 2015.

Finalmente, el Juicio se impuso al Apocalipsis, dominando la iconografía y la mentalidad de la segunda Edad Media. El énfasis ahora estaba en la Resurrección, en la *psicostasis* y en la separación de los condenados de los bienaventurados. El Cristo juez preside en el centro de toda la escena, aparece sin la mandorla y sin el tetramorfo, y con una corte celestial, los doce discípulos o con la Virgen María y San Juan el Evangelista a sus lados (o todos juntos). Otro tema o motivo que tiene una estrecha relación con la idea del juicio, pero que aparece relativamente poco en las escenas, es el libro de la vida. En las Escrituras el libro es citado en varios pasajes del Apocalipsis y en Daniel<sup>152</sup>:

### **Apocalipsis 3:5**

<sup>5</sup> El que salga vencedor se vestirá de blanco. Jamás borraré su nombre del libro de la vida, sino que reconoceré su nombre delante de mi Padre y delante de sus ángeles.

### **Apocalipsis 21:27**

<sup>27</sup> Nunca entrará en ella nada impuro, ni los idólatras ni los farsantes, sino sólo aquellos que tienen su nombre escrito en el libro de la vida, el libro del Cordero.

### **Apocalipsis 13:8**

<sup>8</sup> A la bestia la adorarán todos los habitantes de la tierra, aquellos cuyos nombres no han sido escritos en el libro de la vida, el libro del Cordero que fue sacrificado desde la creación del mundo.

### **Daniel 12:1-2**

<sup>1</sup>Entonces se levantará Miguel, el gran príncipe protector de tu pueblo. Habrá un período de angustia, como no lo ha habido jamás desde que las naciones existen. Serán salvados los de tu pueblo, cuyo nombre se halla anotado en el libro,<sup>2</sup> y del polvo de la tierra se levantarán las multitudes de los que duermen algunos de ellos para vivir por siempre, pero otros para quedar en la vergüenza y en la confusión perpetuas.

Lo encontramos, nuevamente, en Conques, un ángel lo sostiene abierto al lado del Cristo.

---

<sup>152</sup> Véase Bible Gateway, La Santa Biblia, Nueva Versión Internacional, 1999.

Figura 46.



*Juicio Final, el libro de la vida*, detalle del tímpano de la Iglesia de Saint-Foy, siglo XII, Conques, Francia.

**Fuente:** Monasterios, 2015.

El libro, como está descrito en las Escrituras, es primeramente el libro de los elegidos, solo los que tenían su nombre marcado en él entrarían en el Reino de Dios. Sin embargo, en un pasaje del Apocalipsis 20 se puede interpretar de manera distinta: <sup>12</sup> *Y vi a los muertos, grandes y pequeños, de pie ante Dios; y los libros fueron abiertos, y otro libro fue abierto, el cual es el libro de la vida; y fueron juzgados los muertos por las cosas que estaban escritas en los libros, según sus obras*". Si son juzgados según sus obras, entonces *todas* sus obras, buenas y malas, deben estar inscritas en el libro, y no solo su nombre en el libro de los elegidos. O, por lo menos, la referencia en el plural puede indicar que hay más de un libro en el proceso escatológico.

Acompañando los cambios de la mentalidad religiosa de los siglos XII y XIII<sup>153</sup>, como la introducción del purgatorio y la gradual individualización de la muerte, el libro

---

<sup>153</sup> "[I]t seems clear then, first, that the twelfth and thirteenth centuries do see basic shifts in eschatological assumptions- shifts that must be understood in historical context- but also that several sets of eschatological attitudes coexist and conflict throughout the western European Middle Ages. We may call these sets of attitudes the eschatology of resurrection, the eschatology of immortality, and the eschatology of apocalypse". Caroline Walker Bynum y Paul Freedman (Ed.), *Last Things: death and the apocalypse in the Middle Ages* (University of Pennsylvania Press, 2000), p. 7.

se tornó el de los condenados también o, mejor dicho, se convirtió en el libro de todos los hombres, en el cual estarían inscritas no solamente sus buenas acciones, sino también todos sus pecados, grandes y pequeños, para servir como prueba en favor o en contra del alma después de la muerte, en el momento en que su ángel guardián y un demonio pelearían por su destino, o que Dios y el diablo lo consultarían en la habitación del moribundo. ¿Pero quién posee el libro mientras el hombre está vivo? El ángel guardián posee el libro con las buenas acciones y el demonio posee el otro, con las malas.

Poco a poco llegamos a un punto de cambio fundamental en la Edad Media con relación a la percepción de la muerte, salimos de la escatología colectiva, del fin conjunto de la humanidad y del Apocalipsis esperado por las almas durmientes, pasamos por el ápice del Juicio Final que reintrodujo la *psicostasis*, reforzando la resurrección de los muertos y las penas del infierno, para llegar a la glorificación de la muerte personal, el juicio individual del *Ars Moriendi* en los últimos siglos medievales. A medida que el hombre exploraba y daba énfasis a su individualidad (como muy bien comenta Elisa Ruiz García, aquel fue un proceso de apreciación del “yo” que presenta sus primeros síntomas ya en el siglo XIV para consagrarse con gran fuerza en el siglo siguiente), el momento crítico de la decisión sobre el futuro del alma pasó del Apocalipsis y del Juicio Final (el gran drama cósmico al que se refiere Ariès), al momento mismo de la muerte de cada hombre<sup>154</sup>. Se hace necesario subrayar, además, que la preocupación por la retribución de las almas de manera individual empezó a tomar forma ya en la teología escolástica de los siglos XII y XIII. De acuerdo con Rodríguez Barral, *“La redefinición de la estructura más allá que supone la formulación de la doctrina del purgatorio, la nueva valoración del individuo que poco a poco se afianza en el pensamiento medieval, y el interés que cobra el juicio particular en el pensamiento teológico a partir del siglo XII, abren paso a una preocupación cada vez*

---

<sup>154</sup> *“Las fuentes escritas permiten advertir cómo el individuo comienza a valorar el concepto de unicidad o mismidad y, también, la noción de alteridad. Esta toma de conciencia ha sido el resultado de una lenta transformación que se ha ido operando en todos los órdenes de la existencia. En las producciones artísticas y literarias de la época tuvo su reflejo en forma del retrato fisonómico y del género biográfico respectivamente; en la vida cotidiana se cifró en la posesión de una habitación propia: la cámara o el ‘studiolo’; y en el campo de la religiosidad se tradujo en una corriente de espiritualidad que propendía al trato directo con Dios1 y a una nueva concepción del trance supremo de la muerte”.* Véase Elisa Ruiz García, *El Ars Moriendi: una preparación para el tránsito*, IX Jornadas Científicas sobre Documentación: la muerte y sus testimonios escritos, 315-344 (Universidad Complutense de Madrid, 2011), p. 315.

*más acentuada por el problema de la salvación abordado desde una perspectiva personal. Todo ello tendrá su correspondencia en la iconografía<sup>155</sup>.*

Figura 47.



Rogier van der Weyden, Psicostasis en el detalle del políptico del *Juicio Final* (Beaune Altarpiece), óleo sobre tabla, 1444-1452, Hôtel-Dieu de Beaune, Francia.

**Fuente:** Hospices de Beaune, 2015.

---

<sup>155</sup> Véase Paulino Rodríguez Barral, *La imagen de la justicia divina: La retribución del comportamiento humano en el más allá en el arte medieval de la Corona de Aragón* (Universidad Autónoma de Barcelona, 2003), p. 271.

Figura 48.



Jan van Eyck, detalle del díptico con el *Calvario* y *Juicio Final*, óleo sobre tabla, 1426, Museo Metropolitano de Arte, Nueva York, Estados Unidos.

**Fuente:** The Metropolitan Museum of Art, 2015.

Figura 49.



Stefan Lochner, *El Juicio Final*, óleo sobre tabla, 1435, Wallraf-Richartz-Museum, Colonia, Alemania.

**Fuente:** Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, 2015.

Figura 50.



Rogier van der Weyden, Condenados en el detalle del políptico del *Juicio Final* (Beaune Altarpiece), óleo sobre tabla, 1444-1450, Hôtel-Dieu de Beaune, Francia.

**Fuente:** Hospices de Beaune, 2015.

El significado de las “últimas cosas” se desplazó desde el desconocido y tal vez distante final de los tiempos al momento de la muerte. La proliferación de libros y manuales sobre la muerte, sobre la forma de morir bien y sobre cómo prepararse para una buena muerte aumentó el énfasis en la escatología individual y en la muerte propia de una persona como el momento crítico de la contabilidad de su vida, aproximando el juicio a la *hora mortis*. La decisión sobre el destino del alma dependía, por lo tanto, de cómo esta persona moría. Este tipo de comportamiento creaba más ansiedad de lo que hoy podemos imaginar, llevando a la gente a desarrollar una preocupación intensa con el momento de su muerte y los preparativos necesarios para el instante final. Idealmente deberían (con suerte) estar en su lecho de muerte, rodeados por demonios y ángeles, tal vez incluso santos o Cristo o la Virgen María, para ayudarles a pasar por las últimas tentaciones y morir con el alma “libre” de pecados (por lo menos los pecados mortales que suscitaban condenación eterna si no eran confesados, absueltos y aplicada la penitencia correspondiente; para los otros pecados, al fin y al cabo, estaba el purgatorio). Sin embargo, esta ansiedad no se limitaba a la hora de la muerte. A lo largo de la vida, la preparación para la muerte, mejor dicho, para una buena muerte, era muy importante. Es por eso que la muerte súbita o violenta era muy temida, siendo considerada una maldición, mala suerte o algo similar, pero siempre con una connotación negativa, ya que, en el caso de la *mors repentina*, para la persona que no ha tenido tiempo para prepararse adecuadamente, el destino de su alma podría ser desconocido (esa muerte estaba estrechamente relacionada con los fantasmas y las apariciones, ligados también a historias de cadáveres vivos o muertos vivientes que rondaban los pueblos y atacaban a las personas y a sus familiares)<sup>156</sup>.

No obstante, a pesar de la importancia de la preparación durante el curso de la vida, la superación personal y la autoexpiación podrían muy bien ser un asunto solucionado en el último momento, así el *Ars Moriendi* y el florecimiento de una literatura de asesoramiento sobre el *know-how* de la muerte, ayudaban a los pecadores *in extremis* a morir más o menos en paz. La propagación lenta pero constante de la creencia en el purgatorio, el cambio en la estructura del más allá y la facilitación de las condiciones para obtener indulgencias y el perdón de los pecados acompañaban a los

---

<sup>156</sup> Para más información acerca de cuentos e historias populares sobre los muertos vivientes, posesiones demoniacas de cadáveres, la influencia de tales cuentos en el desarrollo de la iconografía macabra y demás, véase Nancy Caciola, *Wraiths, Revenants and ritual in medieval culture*. (Oxford University Press, 1996), pp. 3-45.

progresivos esfuerzos de la gente para morir bien, transfiriendo la preocupación soteriológica universal hacia la esfera particular del individuo, coronada en el momento extremo de la muerte, el ápice de la “muerte domada”.

La transferencia del momento crítico del juicio hacia el instante de la muerte no ocurrió sin dificultades, no solo de asimilación personal, sino también en el ámbito doctrinario. El Juicio Final continuaba como parte fundamental de la escatología medieval, profundamente arraigado en los corazones cristianos, y consistente en las enseñanzas de la Iglesia, con sus fundamentos ancorados tanto en el Antiguo como en el Nuevo Testamento, como ya hemos visto. Así pues, si ahora el momento de la muerte había de determinar el destino del alma, fuese el infierno o el Cielo, un Juicio Final sería teóricamente superfluo, por lo menos para esas almas. Esa sería la interpretación lógica. ¿Y las almas que estaban en el recién nacido purgatorio o las personas que estarían vivas en el día de la parusía, del Apocalipsis o del Juicio (Final)? En realidad todos los juicios de Dios eran considerados necesarios, por diversas razones. San Agustín afirmaba que existía un juicio en el momento en que el alma salía del cuerpo y que la misma era juzgada nuevamente después de su resurrección (responsabilizando en este evento tanto al alma como al cuerpo) y Santo Tomás de Aquino defendía que las acciones de los hombres podrían seguir teniendo repercusión después de la muerte, de ahí la necesidad de un doble juicio. Es decir, “*el juicio de Dios implica al hombre, en su individualidad, en el momento de su muerte, y al conjunto de los hombres, como colectivo, en el del Juicio Final*”<sup>157</sup>. ¿Entonces el juicio individual y su resultado tendrían un carácter provisional? No obstante, las incompatibilidades del pensamiento escatológico no eran raras, presentaban lagunas y dejaban preguntas sin respuestas lógicas. Pero parece que eran aceptadas y encaradas sin mucho escepticismo, tal vez consecuencia de la convivencia y de las superposiciones continuas, a lo largo de los siglos, de las distintas “escatologías” del periodo medieval.

---

<sup>157</sup> Véase Paulino Rodríguez Barral, *La imagen de la justicia divina: La retribución del comportamiento humano en el más allá en el arte medieval de la Corona de Aragón* (Universidad Autónoma de Barcelona, 2003), p. 17.

### Las formas de morir.

No solo las condiciones de la vida, sino especialmente las condiciones de la muerte, eran un factor decisivo en el resultado del juicio individual. Nos referimos aquí a la buena muerte y a la mala muerte, como eran definidas, y a los contratiempos y consecuencias para el alma en el más allá. El monje cisterciense Caesarius de Heisterbach (XII-XIII) enumeró cuatro tipos distintos de muerte en su *Dialogue on Miracles*: los que viven bien y mueren bien, los que viven bien y mueren mal, los que viven mal pero mueren bien y los que viven y mueren mal. Sin embargo, a pesar de la lógica y los matices que envuelven esta división, a nosotros nos interesa la clasificación simple de la buena y la mala muerte.

La buena muerte es la muerte domada, previsible, es la muerte que da tiempo al moribundo a prepararse materialmente y espiritualmente para su partida. Puede organizar su testamento (a través de la distribución de las riquezas la persona renunciaba al pecado de la avaricia), pedir perdón a sus enemigos, pagar sus deudas, dar limosnas a los pobres o a la Iglesia y monasterios para asegurar las oraciones para su alma, dejar especificaciones sobre el funeral, el enterramiento, etc. y preparar, finalmente, su alma a través del arrepentimiento sincero, de la confesión y de la penitencia, recibir los últimos sacramentos y morir como un buen cristiano. Todo eso ocurría, idealmente, en su casa, en su lecho de muerte, rodeado por su familia y tal vez de amigos que le ayudarían en el proceso, pidiendo la misericordia divina y rezando por su alma (todo el drama escatológico de la salvación se transfirió, incluso iconográficamente, a la habitación del moribundo; de acuerdo con Ariès, en ella se pasaba el teatro de la vida y de la muerte, en el que el destino del moribundo era decidido). Esa era la muerte ideal para los medievales. Según Binski, *“Implicit in this kind of ideal death- the ‘tame’ death identified by Phillippe Ariès- are notions of peace, purity and reconciliation, which were frequently of monastic inspiration. The happy man died in bed in a domesticated and regulated fashion. Earlier, pagans had hoped for a quick (and presumably pain free) death; Christians, as their wills often show, feared a quick death- a mors improvisa- because it robbed them of the opportunity to render themselves penitentially into a state of grace”*<sup>158</sup>. Una de las excepciones de la buena muerte es la muerte por martirio, que a pesar de ser una muerte violenta, era la muerte

---

<sup>158</sup> Véase Paul Binski, *Medieval Death- Ritual and Representation* (British Museum Press, 1996), p. 36.

ideal. Varios santos y mártires murieron por martirio como una prueba de su fe (con más frecuencia en el cristianismo primitivo, pero con sus ejemplos durante la Edad Media). La otra era la muerte noble en batalla, en especial durante las guerras santas o Cruzadas, en las cuales los caballeros recibían indulgencia y perdón previo por sus actos y asesinatos en nombre de la cristiandad.

La mala muerte es la muerte no anunciada, o sea, súbita o violenta. Era temida y considerada mala suerte, un castigo o maldición. Ariès la describe en detalle: “*En este mundo tan familiarizado con la muerte, la muerte súbita era la muerte fea y villana, daba miedo, parecía cosa extraña y monstruosa de la que no se osaba hablar*”<sup>159</sup>. Era mala porque no dejaba tiempo para prepararse y el alma entraba en el más allá en estado de choque por no estar preparada para la separación brusca del cuerpo y la entrada en el otro mundo. Las muertes anónimas y solitarias también eran malas, eran muertes sin enterramiento, sin la confesión y sin los últimos sacramentos, sin las oraciones de los familiares y sin los sufragios de los monjes. Al pasar la muerte desapercibida, esa alma no recibía ayuda y, como en todos los casos de mala muerte, podía quedar vagando por la tierra, deambulando inquieta, rondando bosques y pueblos, o retornar como “fantasmas” para pedirles ayuda y los sufragios necesarios a amigos, familiares, e incluso a los curas de su parroquia. La mayoría de los cuentos e historias de fantasmas y muertos vivientes describían al muerto como alguien que vivió una mala vida y murió una mala muerte, si bien esta última por sí sola ya podía ser suficiente. A pesar de no ser súbita, el suicidio también se consideraba una mala muerte, no solo por la violencia de la separación: los suicidas no recibían los últimos sacramentos y no tenían derecho a un entierro cristiano en el suelo consagrado del cementerio parroquial (eran a veces arrojados a los ríos, también para evitar su retorno como fantasmas).

La consolidación del juicio particular sobre el Juicio Final y la necesidad de aprender a morir bien y estar preparado para la última batalla contra las tentaciones para salvar el alma se encuentra bien representada en la literatura y en el arte de los siglos XV y XVI, testigos del cambio en la mentalidad, hecho que nos lleva al próximo y último apartado de nuestro capítulo sobre la muerte medieval: el *Ars Moriendi* o las artes de morir bien.

---

<sup>159</sup> Véase Philippe Ariès, *El hombre ante la muerte* (Taurus, 1983), p. 17.

## 2.6 El *Ars Moriendi*: consolidación del proceso de la muerte individual y de la literatura de asistencia a los moribundos.

“*Lord Jesus, I die for thee, I live for thee, dead and living I am thine. Who dies thus, dies well*”<sup>160</sup>.

A lo largo de nuestra investigación nos hemos referido algunas veces al texto y a la importancia de las artes del bien morir, el *Ars Moriendi*, en la sociedad del occidente medieval. El texto es un manual de la muerte cristiana medieval que apareció a mediados del siglo XV. Su autor es desconocido, probablemente fue un monje, pero la inspiración, hasta en la estructura del texto, ha sido seguramente la obra *Opusculum tripartitum* (1408-10), de Jean Gerson<sup>161</sup>. El texto surgió en un contexto histórico bastante propicio, en una Europa recién asolada por la peste negra y por la guerra de los Cien Años entre Francia e Inglaterra, entre otras calamidades, coyunturas que seguramente agudizaron en los hombres el miedo a la muerte y despertaron también el gusto por lo macabro (veremos en el próximo capítulo el desarrollo de la iconografía macabra, así como sus posibles causas y consecuencias en la sociedad de la última Edad Media). El texto del *Ars Moriendi* fue escrito originalmente en latín, con traducciones posteriores a muchos idiomas vernáculos, entre ellos el alemán, el catalán y el holandés, y se difundió por toda Europa, convirtiéndose en un *best seller*, junto con la demanda por los lujosos libros de horas. Había una versión más larga del texto, el *Tractatus o Speculum Artis Bene Moriendi* compuesto en 1415 por un monje dominicano, y una versión más corta, más accesible al público en general, que resumía sus elementos esenciales. Esta última es la versión que nos interesa, llamada simplemente *Ars Moriendi*. Surge en torno a 1450 en los Países Bajos y tiene alrededor de quince páginas, las dos primeras son la introducción e incluye once grabados en madera

---

<sup>160</sup> Oración del moribundo en el *Ars Moriendi*, encomendando su alma a Dios.

<sup>161</sup> “*The influence of Gerson went beyond merely providing the idea for a text of this nature. His Opusculum Tripartitum furnished several rather lengthy quotations that appeared in the Ars Moriendi. Though some disparities exist, there is no question that these were taken from the work of Gerson. The third part of the Tripartitum was the most influential of the three sections as it was from here that each of the quotations were taken. However, the second part seems to have at least provided a blueprint for the Ars Moriendi as a series of sins were listed with descriptions placed beneath much in the same way that this work has its Temptations and Inspirations*”. Véase Jeffrey Campbell, *The Ars Moriendi. An examination, translation and collation of the manuscripts of the shorter Latin version* (National Library of Canada, Acquisitions and Bibliographic services branch, University of Ottawa, 1995), pp. 87-88.

(xilografías), que ilustran el texto. Fue también uno de los primeros libros en ser impresos con los tipos móviles, con más de cien ediciones antes de 1500 (incunables). Las ilustraciones se hicieron a partir de once conjuntos diferentes de xilografías de libros bloque (*block books*); hay un conjunto hecho por el Maestro E.S. en grabado en madera. Los grabados del Maestro E.S. son las versiones más tempranas de las ilustraciones, que datan de alrededor de 1450. Las imágenes permanecieron en gran parte inalteradas en todos los medios durante el resto del siglo.

La primera y más larga versión del texto, el *Speculum Artis Bene Moriendi*, comprendía seis capítulos en los que se abordaban las siguientes cuestiones<sup>162</sup>:

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

El esquema básico de la versión corta, el *Ars Moriendi*, se organiza en cinco oposiciones, las tentaciones de los demonios y las asistencias benéficas o consuelos ofrecidos al moribundo, *Moriens*, por los ángeles, o su ángel guardián, formando un ciclo de diez imágenes, más una que ilustre la muerte del enfermo. De acuerdo con Ruiz García, “*En realidad, la propia estructura de la obra en su versión abreviada contribuyó a la creación de un ciclo de imágenes compuesto por once escenas que permitían acceder al contenido a través de un doble registro visual: el lenguaje verbal y el icónico. Ambos procedimientos discurrieron en paralelo como un material unitario*”<sup>163</sup>. Hay distintas formas para la última imagen, con el alma saliendo de la boca del enfermo (de acuerdo con la creencia general), o el momento en que el alma es amparada por los ángeles o por San Miguel, que lucha contra el diablo, que intenta cogerla para sí, pero trata solamente de representar la victoria del fiel cristiano sobre el

---

<sup>162</sup> Véase Elisa Ruiz García, *El Ars Moriendi: una preparación para el tránsito*, IX Jornadas Científicas sobre Documentación: la muerte y sus testimonios escritos, 315-344 (Universidad Complutense de Madrid, 2011), p. 318.

<sup>163</sup> Véase Elisa Ruiz García, *El Ars Moriendi: una preparación para el tránsito*, IX Jornadas Científicas sobre Documentación: la muerte y sus testimonios escritos, 315-344 (Universidad Complutense de Madrid, 2011), p. 320.

enemigo y su reconciliación con Dios. En las ilustraciones están representados seres sobrenaturales, la corte celestial, como Cristo (crucificado o con los objetos del martirio), la Virgen María o San Juan Evangelista, entre otros, reconocidos por sus atributos, que apoyan la causa angélica, pero no encuentran correspondencia en el texto. Su función se deduce en virtud del mensaje visual. Además están representados los amigos y familiares del moribundo que asisten al momento supremo. En cuanto a los seres sobrenaturales que llenan la habitación, solo el moribundo los puede ver. “*En realidad el argumentario seguía el método escolástico de los pro y los contra. El último acto de la vida consistía en asistir a un enfrentamiento entre dos principios antagónicos, el Mal y el Bien, encarnados por unos demonios y unos ángeles respectivamente. La condena o la salvación eterna del interesado dependían de una elección de bando y del consentimiento o rechazo de las tentaciones*”<sup>164</sup>.

En esta época la muerte era considerada un acto público, por esa razón la presencia de amigos y parientes cerca del enfermo era motivo de satisfacción y consolación para el mismo, también por el pánico de morir en soledad y de la muerte súbita, además de la necesidad de apoyo moral y de oraciones en su beneficio. El *Ars Moriendi* concibe al moribundo como a un pecador y lo asesora en su juicio individual. El hombre necesita arrepentirse sinceramente, confesarse honestamente, pedir perdón y entregar su alma a la batalla final entre las fuerzas del mal y las del bien. En el libro el final es siempre feliz, con la persona ya muerta en su lecho y su alma siendo recibida feliz en el seno glorioso de los ángeles, por haber vencido a las tentaciones de los diablos en sus esfuerzos para conducirlo a la condenación.

Las tentaciones serían las siguientes:

1. Incredulidad (tentación de la fe).
2. Desesperación.
3. Intolerancia ante el sufrimiento (tentación de la impaciencia).
4. Autocomplacencia en los propios méritos (tentación de la soberbia).
5. Incapacidad de renuncia a los bienes materiales y seres queridos (tentación de la avaricia).

---

<sup>164</sup> Véase Elisa Ruiz García, *El Ars Moriendi: una preparación para el tránsito*, IX Jornadas Científicas sobre Documentación: la muerte y sus testimonios escritos, 315-344 (Universidad Complutense de Madrid, 2011), pp. 321-322.

Las consolaciones serían las siguientes:

1. Profesión de la fe.
2. Confianza en el perdón divino.
3. Capacidad para soportar el dolor.
4. Actitud humilde.
5. Renuncia a los placeres de este mundo.

El Ars Moriendi refleja un profundo cambio de pensamiento en la sociedad de la última Edad Media y una herramienta para formalizar y prescribir un comportamiento hacia la muerte. Su carácter era normativo y terapéutico. Al tener en manos el camino hacia la salvación (provisoria) transferida al momento de la muerte, la ansiedad del hombre era regulada, apaciguada, mientras que el peso de su destino era colocado casi enteramente bajo su responsabilidad. De acuerdo con Binski, *“The Ars Moriendi represents a lay appropriation both of a body of knowledge and of a body of procedure; its pastoral character reminds us of those widespread efforts by the Church from the thirteenth century to educate laypeople in the basic tenets of sin, its character and remedies. In presenting death as a series of symbolic temptations, it serves, like many symbols, to simplify the reality of a messy process. At heart it acts as a preventive medicine for the soul”*<sup>165</sup>.

---

<sup>165</sup> Véase Paul Binski, *Medieval Death- Ritual and Representation* (British Museum Press, 1996), p. 41.

**Arte de bien morir (traducción italiana del texto latino, xilográfico, de 1470; los grabados son del Maestro E.S.<sup>166</sup>**

1. *“TENTACIONES DEL DIABLO CONTRA LA FE. Porque la fe es el fundamento de la salvación, y sin ella nadie puede salvarse, como atestigua Agustín, quien dice que la fe es fundamento de todo bien y gozne de la salvación humana [...]. Por eso el diablo [...] con todas sus fuerzas trata de alejar de la fe a los hombres moribundos [...] diciendo [...]: Tú, mísero, has caído en grande error, no es verdad lo que crees o lo que te han enseñado. No hay infierno; cada cual puede hacer lo que quiera, aunque se dé muerte a sí mismo con los excesos como hacen algunos, o aunque adore a los ídolos como los reyes de los paganos y muchos otros paganos hacen; en fin, no es quizá igual para todos porque nadie ha vuelto a decir la verdad sobre el otro mundo y por eso tu fe es inútil”. Si el fundamento de la fe se derrumba, todo lo edificado sobre él se derrumba.*

Figura 51.



Fuente: Höfler, 2007.

<sup>166</sup> Partes del texto del *Ars Moriendi* incluidos en el libro de Enrico Castelli, *Lo demoníaco en el arte. Su significado filosófico* (Ediciones Siruela, 2007), pp. 168-177.

2. *“BUENA INSPIRACIÓN DEL ÁNGEL DE LA FE. Contra la primera tentación del diablo, el ángel ofrece la buena inspiración diciendo: Oh hombre, no creas en las pestíferas sugerencias del diablo, porque es un embustero. Con la mentira engañó a Adán y a Eva, pero tú no debes dudar en modo alguno; en realidad si pudieses comprender con tu inteligencia, de nada te serviría, pues la fe no sería meritoria. [...] El que no cree está juzgado. [...] Y la fe es justamente bendecida por Dios, porque por medio de ella es posible resistir al diablo y creer firmemente en todos los mandamientos de la Iglesia, porque la santa Iglesia, dirigida por el Espíritu Santo, no puede equivocarse. El enfermo que es tentado contra la fe debe pensar: ‘primero’, que la fe es necesaria porque sin ella no es posible salvarse; ‘segundo’, que todo es posible para el que cree, es decir, cualquier cosa que pidáis rezando con fe, la recibiréis”.*

Figura 52.



Fuente: Höfler, 2007.

3. *“TENTACIÓN DEL DIABLO DE LA DESESPERACIÓN. En segundo lugar, el diablo tienta al hombre enfermo con la desesperación, y esta tentación va contra la esperanza y la confianza que el hombre debe tener en Dios. Cuando, en efecto, el enfermo es afligido en el cuerpo por el dolor, el diablo añade dolor a dolor, presentándole sus pecados, especialmente los no confesados, para inducirlo a la desesperación, diciéndole: Tú, mísero, contempla tus pecados, que son tantos que jamás podrás obtener perdón de ellos. He aquí en qué modo has transgredido los preceptos de Dios, porque no has amado a Dios sobre todas las cosas, has ofendido al prójimo y sabes que nadie puede salvarse si no observa los mandamientos de Dios, porque Dios dice: si quieres ser salvado observa los mandamientos, y por el contrario tú has vivido como avaro, como lujurioso, como glotón, como airado, como envidioso, como perezoso; y sin embargo has oído predicar que por un solo pecado mortal puede uno condenarse. [...] Con ésta y parecidas palabras inducen a los hombres a la desesperación, la cual hay que evitar más que ninguna otra cosa porque ofende a Dios, el único que puede salvarnos”.*

Figura 53.



Fuente: Höfler, 2007.

4. *“BUENA INSPIRACIÓN DEL ÁNGEL CONTRA LA DESESPERACIÓN. “Oh hombre, ¿por qué desesperas? Si hubieses cometido tantos latrocinios, robos y homicidios como gotas hay en el mar y arena en el desierto, si hubieses cometido todos los pecados que existen en el mundo, aunque no hubieses hecho penitencia por tus pecados, ni los hubieses confesado, no debes desesperar porque la sola contrición interior basta. [...] Y Agustín: Más puede la misericordia de Dios que el pecado del hombre. Aunque supieses con certeza que estabas en el número de los condenados, no deberías desesperar, porque con la desesperación nada se logra y se ofende más a Dios, y se agravan los pecados y se aumenta infinitamente la pena eterna”.*

Figura 54.



Fuente: Höfler, 2007.

5. *“TENTACIÓN DEL DIABLO DE LA IMPACIENCIA. En tercer lugar, el diablo tienta al hombre enfermo con la impaciencia, que proviene de la grande enfermedad, diciendo: ¿Por qué tienes que padecer este grandísimo dolor, que es intolerable para toda criatura y para ti absolutamente inútil, ya que no servirá para compensar tus deméritos? Así está escrito. Compasivo en las penas y dulce en el tentar. Incluso cuando el mal aumenta, nadie te compadece y, como nadie duda de que esto suceda contra toda razón, es razonable que tus amigos hagan ostentación de compadecerte, mientras que en su fuero interno desean tu muerte por causa de los bienes que dejarás; [...] El diablo, con éstas y similares palabras, se esfuerza en inducir al enfermo a pecar de impaciencia, que es pecado contra la caridad, a fin de que pierda su mérito. [...] Si no se soportan con paciencia las enfermedades y la muerte, ello quiere decir que no se ama a Dios”.*

Figura 55.



Fuente: Höfler, 2007.

6. *“BUENA INSPIRACIÓN DEL ÁNGEL DE LA PACIENCIA. El ángel de la buena inspiración, diciendo: Oh hombre, aleja de la impaciencia tu ánimo, porque el diablo con sus mortales instigaciones no busca otra cosa que el daño de tu alma, pues con impaciencia y rebelión el alma se pierde, mientras que se salva con la paciencia. [...] El dolor de la enfermedad es leve en comparación con tus culpas; no te sea grave soportar pacientemente y de buen grado tu mal cual si fuese un purgatorio. [...] Los males que nos castigan acá abajo no empujan a Dios. [...] Aleja por tanto de ti la impaciencia como peste virulenta y abraza la paciencia como fortísimo escudo, porque todos los enemigos del alma se vencen fácilmente, e imita a Cristo pacientísimo y a todos los santos pacientes hasta la muerte”.*

Figura 56.



Fuente: Höfler, 2007.

7. *“TENTACIÓN DEL DIABLO DE LA VANAGLORIA: Por cuarta vez tienta el diablo al enfermo con el combate de la complacencia en sí mismo, que es la soberbia espiritual, especialmente dañosa para los devotos, los religiosos y los buenos. [...] les ataca con la complacencia en sí mismos y les lanza los dardos de estos pensamientos: “Puesto que eres firme en la fe y fuerte en la esperanza, y constante y paciente en tus enfermedades, puesto que has obrado el bien, mucho te debes gloriar porque no eres como tantos otros que han perpetrado tanto mal y con sólo arrepentirse han acabado en el cielo; a ti el cielo no puede ser negado porque combatiste con honor. Recibe pues la corona que está preparada para ti, más alta y gloriosa que la de los demás. Con estas y parecidas palabras, el diablo, con gran insistencia, trata de inducir a los hombres a la soberbia espiritual o a la complacencia en sí mismos. Se debe observar que tal soberbia ha de evitarse por todos los medios, primero porque con ella el hombre se asemeja al diablo, convertido de ángel en demonio por la sola soberbia. [...] El hombre que se justifica por sí mismo y se cree justo cae en el abismo”.*

Figura 57.



Fuente: Höfler, 2007.

8. *“BUENA INSPIRACIÓN DEL ÁNGEL CONTRA LA VANAGLORIA. [...] Misero tú porque, soberbio, te atribuyes la constancia en la fe, la esperanza, la paciencia, que sólo a Dios se pueden atribuir, no teniendo por ti mismo virtud alguna y diciendo a Dios: Sin mí no puedes hacer nada. [...] no te ensoberbezcas con insolencia [...] Humíllate y serás ensalzado. Y añade: Si te humillas, Dios descenderá a ti, pero si te ensalzas, Dios de alejará de ti. Aparta de tu mente la soberbia que hizo que Lucifer, antaño el más bello de los ángeles, se convirtiera en demonio, y lo precipitó del más alto cielo a las profundidades del infierno, soberbia que fue asimismo la causa de todo pecado. [...] La soberbia es fuente de todo pecado y causa de toda perdición”.*

Figura 58.



Fuente: Höfler, 2007.

9. *“TENTACIONES DEL DIABLO DE LA AVARICIA. La quinta tentación del diablo es la avaricia, que aflige más a los seculares y a los carnales, que se ocupan principalmente de cosas temporales, que prefieren esposas o amigos carnales o que, en la vida, las riquezas u otras cosas amaron. [...] [Dice:] Oh mísero, ahora abandonas todas las cosas temporales que ganaste con grande esfuerzo, y también a tu mujer y a tus hijos, y a tus parientes y a tus amigos muy queridos, y todas las demás cosas deseables del mundo y todo aquello que te proporciona placer. [...] Hay que tener cuidado en particular con que los amigos, la esposa y los hijos no recuerden al moribundo los bienes temporales, cuando éste necesita que le sean recordados los bienes espirituales, y esto hay que procurarlo con todas las fuerzas interiores y exteriores, apartando de su espíritu toda miseria temporal y carnal con la mayor solitud. En verdad que es muy peligroso en trance de muerte tener ocupada la mente en tales pensamientos.*

Figura 59.



Fuente: Höfler, 2007.

10. *“BUENA INSPIRACIÓN DEL ÁNGEL CONTRA LA AVARICIA. [...] Oh hombre, aleja tus oídos de las mortíferas sugerencias del diablo, que trata engañarte y llevarte al mal. Y olvida toda cosa temporal, porque su recuerdo no trae salud, sino gran perjuicio. Si no renuncias a todo cuanto posees, no podrás ser mi discípulo. [...] Acuérdate también de la pobreza de Cristo y cómo abandonó a su madre queridísima y a sus discípulos por su propia voluntad para salvarte. Considera también cuántos hombres santos desprecian los bienes temporales y a una sola palabra suya lo han seguido. [...] Dios dice: “Bienaventurados los pobres de espíritu porque suyo es el Reino de los Cielos. Confíale todas tus riquezas y abandónate a él con confianza”.*

Figura 60.



Fuente: Höfler, 2007.

11. “Si el enfermo no puede decir las oraciones, dígalas alguno de los presentes en voz alta, o también las historias devotas que le agradaban estando sano. Rece el enfermo con el corazón y con el deseo como sepa y pueda. Ayúdenlo todos los fieles y devotos amigos, invitándolo a la paciencia y a la perseverancia, sugiriéndole en la agonía devotas oraciones”. [En la última página, un final feliz]. “Un monje pone en las manos del moribundo, cuyos ojos vacilan, la vela de la muerte, y un ángel acoge el alma, que sale, junto con el último aliento, de su boca, con la forma de un ingenuo pequeñuelo. A la cabecera del lecho están también otros muchos ángeles; al fondo se inclinan María, Juan y Magdalena ante Cristo. Los diablos están furiosos y se dispersan”.

*La redención del alma. Triunfo sobre la tentación.*

Figura 61.



Fuente: Höfler, 2007.

*“Here may you see, what as the world might be,  
The rich, the poore, Earle, Cesar, Duke and King,  
Death spareth not the chiefest high degree,  
He triumphes still on every earthly thing,  
While then we live let us endeavour still,  
That all our works agree with God’s good will.”<sup>167</sup>*

*“For Death hath promised to come,  
and come he will indeed,  
Therefore I warn you all and some,  
beware and take good heed.  
For what you do, or what you be,  
hee’s sure to find you and know you,  
Though he be blind, and cannot see,  
in earth he will bestow you”<sup>168</sup>*

---

<sup>167</sup> Como se cita en Florence Warren, *The Dance of Death* (Londres, Humphrey Milford, Oxford University Press, 1931), p.103.

<sup>168</sup> Como se cita en Florence Warren, *The Dance of Death* (Londres, Humphrey Milford, Oxford University Press, 1931), p.107.

## Capítulo III

### Muerte y representación: el triunfo de la muerte.

*“Timor mortis conturbat me”*<sup>169</sup>.

*“Tempus fugit”*<sup>170</sup>.

El pensamiento cristiano medieval con su orientación escatológica, exigía un arte figurativo. Un arte que fuese capaz de transmitir la doctrina a través de las imágenes, en un medio social compuesto por una minoría que podía leer en latín o en cualquier otra lengua vernácula. Por esa razón misma el pensamiento medieval era subordinado a las figuras. Y especialmente el mundo del sobrenatural, era constantemente traducido en imágenes. Una enseñanza o una idea, no se transmite solamente por el verbo o por el texto, se transmite también, y por veces de manera más eficaz, a través de la imagen. Así, la escritura, el verbo y la imagen (entiéndase también el arte) son las formas significativas de comunicación entre los hombres. Cuando la primera no puede ser utilizada, hacemos uso de las otras dos. Aunque la imagen sea de cierta forma especial, ya que mientras la palabra adquiere más poder o veracidad cuando apoyada por una imagen, esa última posee la capacidad de hablar por sí misma, es capaz de transmitir un mensaje y cumplir con su función sin el apoyo de la palabra, hablada o escrita. ¿Pero cómo eso ocurre? ¿De qué forma la imagen es capaz de transmitir la información deseada con su creación, a su espectador? Muy bien, cada época, cada periodo de la

---

<sup>169</sup> *Timor mortis conturbat me* es una frase latina que se encuentra comúnmente a finales de la poesía escocesa e inglesa medieval, que se traduce en "el miedo a la muerte me inquieta". La frase viene de un responsorio de la Oficina Católica de los Muertos, en el tercer Nocturnal de los Maitines. "*Peccantem me quotidie, et non poenitentem, timor mortis conturbat me. Quia in inferno nulla est redemptio, miserere mei, Deus, et salva me.*"- "Pecar diariamente, y no arrepentirse, el miedo a la muerte me inquieta. Porque no hay redención en el Infierno, ten misericordia de mí, oh Dios, y sálvame."

<sup>170</sup> Es una locución en latín que hace referencia al rápido pasaje del tiempo: "el tiempo huye"; la expresión puede haber tenido origen en los textos del poeta latino Virgilio.

historia de cada civilización posee y se expresa a través de un sistema compuesto por conglomerados de signos, iconos, formas, creencias y comportamientos, que a través de su repetición se tornan fácilmente asimilados y reconocidos por sus contemporáneos, como explicado en la teoría de Aby Warburg, la *Pathosformel*. Como ya hemos visto en la introducción a la Antropología de la imagen que inicia nuestra investigación, de acuerdo con José Emilio Burucúa una *Pathosformel* “es un conglomerado de formas representativas y significantes, históricamente determinado en el momento de su primera síntesis, que refuerza la comprensión del sentido de lo representado mediante la inducción de un campo afectivo donde se desenvuelven las emociones precisas y bipolares que una cultura subraya como experiencia básica de la vida social. Cada *Pathosformel* se transmite a lo largo de las generaciones que construyen progresivamente un horizonte de civilización, atraviesa etapas de latencia, de recuperación, de apropiaciones entusiastas y metamorfosis. Ella es un rasgo fundamental de todo proceso civilizatorio históricamente singular”<sup>171</sup>. Así, la imagen en su contexto original ejerce mejor su función, es reconocida y asimilada, al mismo tiempo en que es capaz de representar y transmitir aspectos del pensamiento de determinado grupo de personas en determinada región y periodo histórico.

Por esa razón, no todas las imágenes son pasibles de ser reconocidas por cualquier hombre en cualquier época. Cada imagen lleva consigo todo un mundo de características específicas, que muchas veces sólo pueden ser reconocidas por el pueblo/grupo de personas que las creó y para los cuales fue creada. Las diferencias pueden llegar a ser regionales, un ejemplo sencillo para aclarar la idea: un mismo santo puede ser representado con distintos atributos, ropas, color etc... en dos parroquias diferentes, de esa forma los fieles de cada parroquia asimilan y reconocen el santo de forma diferente y tal vez no fuesen capaces de reconocer inmediatamente la representación diferente de la suya, sabrían solamente que se trataba de una figura santa (por su localización en una iglesia o por los atributos básicos de la santidad recurrentes en la iconografía cristiana). Estas imágenes sagradas casi siempre representan un culto local o la autoridad de una institución local, y no las creencias generales de la Iglesia universal, aunque remonten a ella, de acuerdo con Belting.

---

<sup>171</sup> Véase José Emilio Burucúa, *Historia y ambivalencia: ensayos sobre arte* (Biblos, 2006), p.12.

El arte y la imagen religiosa cristiana tienen un lenguaje propio que llevó siglos para establecerse. El arte cristiano, en especial el medieval, se caracteriza por una cierta discontinuidad tanto en la técnica cuanto en el estilo y en sus fórmulas iconográficas. Eso es debido a los largos procesos de asimilación, empezados en el cristianismo primitivo<sup>172</sup>, del legado artístico de la antigüedad, legado este que moldeó, mismo que veladamente en momentos, las formas cristianas durante todo el periodo medieval<sup>173</sup>. Ese lenguaje del arte cristiano es expresado a través de un sistema compuesto por conglomerados de iconos y símbolos bien pensados y trabajados durante el descender de los siglos. Ese proceso permitió finalmente la creación y elaboración de motivos y modelos básicos de representación iconográfica que, a pesar de las diferencias regionales y temporales, hasta hoy son utilizados y pueden ser reconocidos por grande parte de la civilización occidental, - p. ej. La Virgen María con el niño Jesús (escultura o pintura), la Crucifixión, escenas del Calvario y de la Resurrección de Jesús, el Diablo (aunque haya mucho de la cultura popular y folclórica en su iconografía), el Arcángel Miguel, determinados mártires entre muchos otros ejemplos.

Constatamos en la introducción a la Antropología de la imagen, que la imagen puede cambiar de función cuando fuera de su contexto original, lo que es verdad, pero la imagen cristiana (como el concepto es extremadamente amplio y detallado, me refiero aquí de manera bastante general a la imagen cristiana) supo mantener, ya cuando suficientemente desarrollada, una cierta estabilidad e integridad en sus formas plásticas y puede ser todavía utilizada para los fines para la cual fue creada. Sin embargo, esas imágenes adquirieron una otra función, si no están en las iglesias y templos las

---

<sup>172</sup> De acuerdo con Burckhardt *“En los primeros siglos del cristianismo hubo sin duda cierta reserva con respecto al arte figurativo, reserva condicionada a la vez por la influencia judaica y por el contraste con el paganismo antiguo. Mientras la tradición oral estuvo viva en todas partes y el cristianismo aún no se hubo manifestado a la luz del día, la figuración artística de las verdades cristianas sólo podía tener un papel muy contingente o esporádico. Pero más tarde, cuando la libertad social por una parte y las exigencias de la colectividad por otra favorecieron el arte religioso o incluso lo hicieron necesario, habría sido muy extraño que la tradición, con todo su vigor espiritual, no hubiera dotado a esta posibilidad de manifestación de todo el espíritu que podía comunicar normalmente.”* Véase Titus Burckhardt, *Principios y métodos del arte sagrado* (José J. de Olañeta, 2000), p. 52.

<sup>173</sup> Préstamos directos y deliberados de motivos clásicos. No se hace demasiado resaltar la influencia de la filosofía, ciencia y literatura clásicas en la cultura y teología desarrolladas en el periodo medieval, más exactamente a partir de finales del siglo XIII, y muy acentuada en la Península Ibérica. Panofsky sigue *“esto es muy cierto, y la traducción a través de la cual el conocimiento de los temas clásicos, especialmente de la mitología clásica, se transmitió y perduró durante la Edad Media es de la mayor importancia, no solo para el medievalista, sino para el que estudie la iconografía renacentista. Pues fue de esta tradición compleja y a menudo muy corrompida, más bien que de las fuentes clásicas auténticas, de la que, incluso en el Quattrocento italiano, muchos extraían sus nociones de la mitología clásica y los temas con ella relacionados.”* Véase Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología* (Alianza Editorial, 2006), p.29.

encontramos ahora en museos y colecciones de arte. Ellas mantuvieron por un lado su carácter votivo, y por otro se tomaran objetos de apreciación cultural y de estudio, siendo que muchos ejemplares tienen una doble función en nuestra sociedad. Es cierto que la Reforma despropió la imagen del inmenso poder que ella tenía en el periodo medieval, y juntamente con el Renacimiento transformó la imagen de culto en obra de arte, como defiende Hans Belting.

No obstante los esfuerzos de los reformadores, las imágenes de culto y las obras de arte cristianas siguen representando la institución Iglesia, aunque de forma distinta que en la Edad Media, y siguen sirviendo de inspiración para la fe y para la veneración. Pero el arte cristiano no estaba, ni tampoco está, libre de ciertas debilidades como explica Burckhardt tan bien, *“el arte cristiano es algo extremadamente frágil, que solo puede mantenerse integro a base de muchas precauciones. Cuando se corrompe, los ídolos que crea actúan a su vez, y de una forma más bien nociva en conjunto, sobre la mentalidad colectiva. [...] Sea lo que fuere, un arte sagrado no se puede salvaguardar sin reglas formales y sin la consciencia doctrinal de los que lo controlan y lo inspiran; por consiguiente, la responsabilidad incumbe al clero, tanto si el artista es un simple artesano como si es un hombre de genio”*<sup>174</sup>.

Hans Belting está correcto en su afirmación de que la teología por sí sola no da cuenta de la imagen, hay muchos factores implicados en su creación y función, por eso cuando intentamos comprenderla y descifrarla debemos hacerlo de la manera más interdisciplinaria y abierta posible. De acuerdo con él *“Las imágenes no han sido nunca un asunto exclusivo de la religión, sino también un asunto de la sociedad, que se representaba en y con la religión. Le religión desempeñaba un papel demasiado central como para ser, como después sucedería en la modernidad, sólo una cuestión personal o de las Iglesias. Por eso también las imágenes religiosas, que durante mucho tiempo fueron las únicas existentes, no pueden entenderse en su verdadero papel sólo a través de su contenido interpretado teológicamente”*<sup>175</sup>. Es importante señalar que nos hemos referido hasta ahora a la imagen sagrada, religiosa o a la obra de arte que representa esos motivos. Las imágenes del periodo medieval van más allá de ser exclusivamente religiosas, y nuestra investigación tampoco se concentra únicamente en ellas. Serán las

---

<sup>174</sup> Véase Titus Burckhardt, *Principios y métodos del arte sagrado* (José J. de Olañeta, 2000), p. 81.

<sup>175</sup> Véase Hans Belting, *Imagen y Culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte* (Ediciones Akal S.A., 2009), pp. 11-12.

imágenes de la muerte y de los muertos, o hasta mismo las imágenes del sobrenatural que utilizamos en nuestro estudio ¿imágenes de culto? ¿Sagradas? ¿Cuál era su función en la sociedad medieval? No, no creemos que sean imágenes de culto, tampoco imágenes sagradas. Burckhardt aclara lo que es arte sagrado, “*El arte de inspiración verdaderamente cristiana deriva de las imágenes, de origen milagroso, de Cristo y de la Virgen. Va acompañado de las tradiciones artesanales, que son cristianas por adopción pero que no por ello dejan de tener un carácter sagrado, en el sentido de que sus métodos de creación encierran una sabiduría primordial que responde espontáneamente a las verdades espirituales del cristianismo. Estas dos corrientes, arte tradicional de los iconos y artesanado tradicional, son las únicas que merecen, la denominación de ‘arte sagrado’*”<sup>176</sup>. La imagen de la muerte puede haber tenido otras funciones dentro de la sociedad medieval, podían ser una forma de sátira social o servir de inspiración a la fe, como parte del sistema de incentivo utilizado por la religión para mantener los fieles en el buen camino, lo que resultaría en una ‘buena muerte’, (pero que no libraría el cuerpo de la natural corrupción de la muerte). Además, esas imágenes nos revelan las ansiedades, miedos y costumbres del pueblo medieval con relación a la muerte, especialmente en los momentos de crisis. Las hambrunas y la peste que diezmaron la población del siglo XIV afectaron profundamente la mentalidad y el resultado más claro se observa en el arte, con el surgimiento y el desarrollo de los temas macabros. El cuerpo del muerto ganó un destaque, no solamente en la escultura funeraria más también en las pinturas y miniaturas de los manuscritos. Observamos en ese proceso una intensa familiarización con figuras esqueléticas y con el cadáver en sus más distintos estados de putrefacción, señalando un cambio en la relación de los vivos con los muertos y con la propia muerte física, acentuando igualmente la necesidad del constante *memento mori*, tan característico del estado de ánimo de la Baja Edad Media<sup>177</sup>. Nos parece que esa forma de representar la muerte, tan antropomorfa, cruda y casi personal, tenía tres motivaciones: primero recordar el carácter universal de la muerte y la caducidad de la vida, segundo como incentivo para conmover y chocar los fieles suscitando el miedo a la muerte y exhortando la necesidad de una vida piadosa, y

---

<sup>176</sup> Véase Titus Burckhardt, *Principios y métodos del arte sagrado* (José J. de Olañeta, 2000), p. 52.

<sup>177</sup> Según Huizinga “*El pensamiento religioso de la última Edad Media sólo conoce los dos extremos: la lamentación por la caducidad, por el término del poder, de la gloria y del placer, por la ruina de la belleza, y el júbilo por el alma salvada en la bienaventuranza. Todo lo que hay en el medio permanece silenciado. En el espectáculo demasiado grosero de la danza de la muerte y del horrible esqueleto, petrificase el sentimiento vivo.*” Véase Johan Huizinga, *El otoño de la Edad Media* (Alianza Editorial, 2003), p.212.

tercero como una manera de calmar las ansiedades y el miedo de la muerte a través de la confrontación con la imagen, transformándola figurativamente en algo más ‘familiar’. ¿Pero podemos ver la representación de la muerte en esa época como una ‘terapia’ inconsciente con el propósito de trabajar el trauma de las catástrofes y de la peste? Sería una forma bastante mórbida de compensar el trauma y el miedo, pero casi admisible. No es algo anormal en la psicología tratar miedos, traumas y pánicos utilizando la fuente misma de ellos.

La Iglesia de la Edad Media supo hacer buen uso de la imagen, especialmente de la imagen de culto, de modo inteligente, adaptándola siempre que necesario en la medida en que sus intereses, y los del pueblo, cambiaban. Para Burckhardt, la Iglesia tenía necesidad de artes plásticas para revertirse de formas visibles y transmitir su mensaje.<sup>178</sup> La imagen era por lo tanto parte fundamental del sistema de incentivo cristiano, arte de carácter pedagógico y por veces propagandístico. Ya que se partía de la presuposición de que todos los hombres eran pecadores, una de las consecuencias del Pecado Original, la didáctica de la Iglesia medieval estaba concentrada en enseñar los fieles como hacer las penitencias por sus pecados, que temer, que almejar, que caminos seguir, como obtener absolución de sus pecados entre otros. Morir, por lo tanto, también debería ser didáctico (por lo menos en la teoría). Ofrecer un sistema de incentivo para los vivos, que no como los muertos, todavía tenían la posibilidad de reformarse a sí mismos antes o en el momento de la muerte, era esencial. Ese carácter generalmente didáctico de las instituciones cristianas encontró su mayor aliado y alcanzó su transcendencia en la representación, en la utilización de la imagen como vehículo de transmisión del conocimiento, de las reglas, de las formas de conducta y especialmente como depositaria de la fe, como objeto de culto, veneración y fuente de milagros. La religión también supo apropiarse parcialmente de los temas macabros y de la representación de la muerte, y utilizarlos en su favor. Según Ariès, *“Imaginamos la sociedad medieval dominada por la iglesia, o, lo que es lo mismo, reaccionando contra ella mediante herejías, o mediante un naturalismo primitivo. Es cierto que el mundo vivía entonces a la sombra de la Iglesia, pero esto no significaba la adhesión total y convencida a todos los dogmas cristianos. Significaba, más bien, reconocimiento de una lengua común, de un mismo sistema de comunicación y de comprensión. Los deseos y los fantasmas, salidos del fondo del ser, estaban expresados en un sistema de signos,*

---

<sup>178</sup> Véase Titus Burckhardt, *Principios y métodos del arte sagrado* (José J. de Olañeta, 2000), p. 53.

y esos signos eran suministrados por léxicos cristianos. Pero, y esto es importante para nosotros, la época escogía espontáneamente ciertos signos, con preferencia a otros mantenidos en reserva o en proyecto, porque traducían mejor las tendencias profundas del comportamiento colectivo”<sup>179</sup>. (El subrayado es nuestro) Así como la liturgia de la Iglesia pasó por varios procesos de homogenización en el descender de la Edad Media, como durante las reformas carolingias, la imagen religiosa también fue trabajada con la misma intención: la creación de un lenguaje de comunicación común, reconocido y asimilado por todos los cristianos. Hablando así damos a entender que ese proceso se dio fácilmente y sin fallas, pero no. Como sabemos, la imagen tenía más poder de que los teólogos imaginaban, y como Burckhardt explicó arriba, la imagen cristiana sólo se mantuvo íntegra con mucha cautela por parte de los que eran responsables por ellas (tanto por su creación como por su transmisión), porque podían tomar vida propia y actuar por sí mismas. De acuerdo con Hans Belting la teología de las imágenes tenía en mente un fin práctico: proveer las fórmulas para unificar el uso de las imágenes y definir una tradición, ya que sin esas fórmulas ellas serían difíciles de controlar y explicar. Según él, *“Los teólogos han intentado una y otra vez arrancar su poder de las imágenes materiales cuando éstas amenazaban con ganar demasiado poder en la Iglesia. Las imágenes pasaban a ser rechazadas tan pronto como comenzaban a atraer más público que las instituciones mismas y a actuar por su parte en nombre de Dios. Su control con medios verbales era incierto, porque los santos llegaban a capas más hondas de la feligresía y cumplían deseos que los hombres vivos de la Iglesia no podían satisfacer. [...] Jamás incluían las imágenes por decisión propia, preferían mucho más prohibirlas, pero cuando otros las prohibían y fracasaban, las reintroducían porque seguían presentes en los deseos de los creyentes. Su permisión venía, eso sí, asociada a una serie de condiciones que tenían como objetivo garantizar su control. Cuando las imágenes habían sido ‘aclaradas’ y el acceso a ellas se encontraba regulado, los teólogos volvían a sentirse seguros de tener las riendas en sus manos”<sup>180</sup>. (El subrayado es nuestro)*

Durante el periodo medieval la transmisión oral de información era la más utilizada, tanto en el medio laico como en el medio religioso. El clero era en su mayor parte letrado y la camada social que poseía más conocimiento y acceso a libros y a la

---

<sup>179</sup> Véase Philippe Ariès, *El hombre ante la muerte* (Taurus, 1983), p. 88.

<sup>180</sup> Véase Hans Belting, *Imagen y Culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte* (Ediciones Akal S.A., 2009), p.9.

educación, pero la única forma de enseñar sus fieles era a través de la predicación, del sermón, de la transmisión oral de la tradición y de las Escrituras. Las imágenes venían pues en segundo lugar, y en la medida en que la Edad Media se desarrollaba y la población se tornaba más letrada, la palabra escrita iba progresivamente ganando espacio en la sociedad, la Biblia fue traducida del latín a las lenguas vernáculas, los manuscritos iluminados eran cada vez más valorados y a partir de la mitad del siglo XV con el surgimiento de la imprenta, la producción de libros aumentó, así como sus lectores. Pero la imagen siguió acompañando el texto en los libros y manuscritos, todavía no había perdido su aura y su poder, ni la importancia que tenía para el hombre y su forma de ver el mundo, un mundo en el que el pensamiento era fuertemente dependiente de figuras y en que era necesario dar forma a todo lo material e inmaterial. En el recorrer de los siglos, la mentalidad medieval buscó las fórmulas más ajustadas al público, plasmando lo espiritual, lo santo, lo maravilloso y lo sobrenatural en imagen. Para esa mentalidad, el cielo, el infierno y la tierra de los vivos eran esferas interconectadas, casi sobrepuestas. El límite entre esos mundos era poco “visible” o palpable. Para el hombre medieval, así como para los hombres de la Antigüedad, el espacio físico considerado en su totalidad es siempre la objetivación del espacio “espiritual”. Y en ese espacio, la manifestación del espiritual o sobrenatural es libremente aceptada y permitida. Lo imaginario siempre forma parte de la realidad, en especial en la Edad Media, lo imaginario es una realidad<sup>181</sup>. El resultado es una iconografía riquísima y llena de simbologías y alegorías, tanto en el ámbito laico como en el religioso.

El triunfo de la muerte no hace solamente referencia a la famosa pintura de Pieter Brueghel el Viejo concebida en 1562, con su asustador y frenético ejército de esqueletos atacando brutalmente a los hombres. Su triunfo empezó dos siglos antes, al final del siglo XIV, en el periodo que siguió la Peste Negra, periodo este que influyó profundamente el pensamiento del hombre y diversos ámbitos de su vida, entre ellos las costumbres funerarias, la religiosidad, la literatura y el arte. La muerte triunfó además, a través de su representación, o sea, en el sentido figurativo, al tornarse un ser antropomorfo, una entidad somatizada, respondiendo a la necesidad latente de dar forma a la sombra que perseguía el imaginario y la vida de los hombres medievales. Según

---

<sup>181</sup> Véase Michael Pastoureau y Julia Bucci, *Una historia simbólica de la Edad Media Occidental* (Katz Editores, 2006), p.19.

Mâle “Los sabios de la alta iglesia, por el razonamiento y la meditación mística habían llegado a desterrar lo que la muerte tiene de terrorífica. Habían amansado la muerte y disimulado el cadáver bajo las siluetas tranquilizantes de la resurrección. El miedo vuelve a galope en el siglo XIV. La muerte es de nuevo trágica, una abismo negro y abierto”<sup>182</sup>. Hasta finales del siglo XVI, se observa la destacada presencia del tema en el arte, en el arte funerario y en la literatura. Huizinga nos dice “La representación de la muerte puede servir como ejemplo general de la vida espiritual en la última Edad Media: es frecuente que el pensamiento se desborde y como encenague en la imagen. El contenido entero de la vida espiritual busca expresión en imágenes sensibles, acuñándose todo el oro en pequeños y delgados discos. Existe una necesidad ilimitada de prestar forma plástica a todo lo santo, de dar contornos rotundos a toda representación de índole religiosa, de tal suerte, que se grabe en el cerebro como una imagen netamente impresa”<sup>183</sup>. Con la iconografía de la muerte ocurrió lo mismo, había esa necesidad de prestarle forma plástica para tal vez confrontarla mejor. Para Huizinga “No hay época que haya impreso a todo el mundo la imagen de la muerte con tan continuada insistencia como el siglo XV. Sin cesar resuena por la vida la voz del *Memento mori*”<sup>184</sup>. Las imágenes de la muerte pueden ser grotescas y asustadoras, varían entre esqueletos con vida y cadáveres en descomposición con gusanos y otros animales mordiscando sus entrañas, pero son también bastante simples y directas, lo que Huizinga llama de primitiva y popular, como para ser fácilmente asimiladas por todo tipo de audiencia. Ellos, los esqueletos, casi siempre aparecen para atacar los vivos, para advertirles de sus pecados o mala conducta como en la leyenda de los Tres Vivos y los Tres Muertos o en el caso especial de la *Danse Macabre* (Danza de la Muerte), para como el propio nombre indica, danzar con ellos, llevando todos los hombres de todas las edades y clases sociales por la mano. Veremos más adelante los dos casos, sus orígenes y la iconografía relacionada. Pero la idea básica que estas imágenes desean transmitir es la caducidad y la fragilidad de la vida.

---

<sup>182</sup> Véase Emile Mâle, *El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII* (Fondo de Cultura Económica, 1966), p.124.

<sup>183</sup> Véase Johan Huizinga, *El otoño de la Edad Media* (Alianza Editorial, 2003), p.213.

<sup>184</sup> Véase Johan Huizinga, *El otoño de la Edad Media* (Alianza Editorial, 2003), p.194.

Figura 62.



Pieter Bruegel el Viejo, *El triunfo de la muerte*, óleo sobre tabla, 1562, Museo del Prado, Madrid, España.

Fuente: MARIE y HAGEN, 2005.

Figura 63.



Pieter Bruegel el Viejo, *El triunfo de la muerte*, detalle, óleo sobre tabla, 1562, Museo del Prado, Madrid, España.

Fuente: MARIE y HAGEN, 2005.

Figura 64.



Pieter Bruegel el Viejo, *El triunfo de la muerte*, detalle, óleo sobre tabla, 1562, Museo del Prado, Madrid, España.

**Fuente:** MARIE y HAGEN, 2005.

Figura 65.



Pieter Bruegel el Viejo, *El triunfo de la muerte*, detalle, óleo sobre tabla, 1562, Museo del Prado, Madrid, España.

**Fuente:** MARIE y HAGEN, 2005.

Dentro de la iconografía macabra y representación de la muerte encontramos distintos temas: imágenes de cadáveres, esqueletos, personas en el lecho de muerte, muertos en cementerios, enterramientos y ataúdes, imágenes de la muerte como una entidad, el triunfo de la muerte, la Danza de la Muerte, la leyenda de los Tres Vivos y los Tres Muertos, efigies, retratos póstumos y *transi tombs* (la tumba cadáver). Interesantemente todas las fases de descomposición y corrupción del cuerpo muerto ganaron destaque, la personificación de la muerte en un cadáver representa literalmente la causa de sí misma (talvez una forma de contrastar la belleza y integridad físicas con la condición a que retorna la carne después de la muerte). La identificación de las imágenes, símbolos y alegorías en el arte cristiano constituye la tarea de la iconografía en sentido estricto, sin embargo podemos ver más allá de la identificación y la descripción de las imágenes. Siempre que sea posible, debemos mirar hacia la iconología, que *“es una ciencia esencialmente penetrativa en orden a comprender el sentido simbólico, dogmático y místico, que alienta en tantas obras de la Edad Media. Como la iconología contempla la obra de arte según el significado, ella investiga los conceptos e ideas de que la obra de arte puede ser expresión, y por tanto se detiene en establecer su importancia cultural o el significado social dentro de una época determinada, como ha indicado Panofsky”*<sup>185</sup>. (El subrayado es nuestro) Nosotros, con la iconología en mente, y después de todo el trabajo de investigación sobre la muerte medieval en el apartado anterior, pretendemos en este capítulo correlacionar la imagen de la muerte (tanto la *Imago Mortis* personificada como la imagen de los muertos) con las consecuencias de la Peste Negra y con el surgimiento de lo macabro en el arte y en el arte funerario medieval de los siglos XIV, XV y XVI.

---

<sup>185</sup> Véase Santiago Sebastián López, *Mensaje simbólico del arte medieval: arquitectura, literatura, iconografía* (Ediciones Encuentro, 1996), p. 229.

*“Il faut songer a la mort.*

*Vous qui vivez a present en ce monde*

*Et qui vivez souverains en vertu,*

*Vous est il point de la mort souvenu?*

*Voz peres son en la fosse parfonde*

*Mangez de vers, sanz lance et sanz escu,*

*Vous qui vivez a present en ce monde*

*Et qui regnez souverains en vertu.*

*Avisez y et menez vie en ronde,*

*Car en vivant seres froit et chanu,*

*Car en la fin mourrez dolent et nu.*

*Vous qui vivez a present en ce monde*

*Et qui regnez souverains en vertu,*

*Vous est il point de la mort souvenu?” (Eustache Deschamps 1340-1410)<sup>186</sup>*

---

<sup>186</sup> Como se cita en Florence Warren, *The Dance of Death* (Londres, Humphrey Milford, Oxford University Press, 1931), p. IX.

### 3.1 La Peste Negra y sus consecuencias para el cambio en la percepción y en la representación de la muerte a partir del siglo XIV: ¿el nacimiento del Macabro?

*“When a human being dies . . . the body that gave comfort to many people while it was alive, provokes horror in the same people after death. Hence the saying: Human flesh is viler than a sheep's skin. When a sheep dies, its remains (ruina) are still worth something; The skin is stretched and written on, both sides. When a human being dies, both flesh and bones die”<sup>187</sup>.*

Todos se preguntaban en desespero *¿Ubi sunt? (¿Dónde están [ellos]?)*<sup>188</sup> Y además, ¿qué hacer con tantos cadáveres, en las calles, en las casas, en las fosas? ¿Hubiera empezado el fin del mundo? ¿Sería la ira de Dios por los pecados de los hombres? La Gran Muerte desestabilizó todas las esferas del mundo medieval. El surto de 1348 y sus rebrotes recurrentes en las décadas posteriores fue uno de los peores desastres naturales ya registrados por el hombre. La rápida, letal e inesperada propagación de la “pestilencia”, como la llamaban sus contemporáneos, provocó una crisis espiritual sin proporciones en la ya abalada sociedad medieval (La Gran Hambruna de 1315-1320 y la crisis climática debilitaron la población), cambiando la forma de percibir y valorar la vida y de reaccionar a la muerte. Ella alimentó el sentimiento escatológico y la obsesión medieval con la muerte y la salvación, abriendo de par en par las puertas de la imaginación, de la superstición, del misticismo y del “gusto” por los temas macabros. La realidad tuvo que adaptarse a ella, la Iglesia, la fe y el arte también.

En octubre de 1347 una flota genovesa llegó al puerto de Messina. Toda la tripulación ya estaba muerta o muriendo, trayendo consigo la enfermedad del Oriente. A pesar de los esfuerzos para contener los infectados, no eran ellos y si las ratas y sus

---

<sup>187</sup> Véase Siegfried Wenzel (Ed.), *Fasciculus morum: A Fourteenth-Century Preacher's Handbook* (Pennsylvania State University Press, 1989), p. 98.

<sup>188</sup> Con su origen en la poesía griega, algunos poemas medievales empiezan con esa frase en latín que significa "¿Dónde están?", al plantear una serie de preguntas sobre el destino de los fuertes o virtuosos, estos poemas reflexionan sobre la naturaleza transitoria de la vida y la inevitabilidad de la muerte, el *contemptus mundi* medieval.

pulgas que cargaban la peste, y ellas sí salieron de la flota e invadieron la ciudad. Dentro de días la pestilencia se propagó por la ciudad y sus regiones vecinas. En otros puertos de Europa y del norte de África ocurrió lo mismo. Y así empezó el peor surto epidémico de peste, que devastó la Europa de 1347 a 1351, matando casi un tercio o más de su población (entre 20% y 50%, no se sabe con seguridad) con una combinación entre la peste bubónica, la neumónica y la septicémica<sup>189</sup>. Las tres son infecciones bacterianas causadas por la *Yersinia pestis*, transmitida por las pulgas de las ratas. La bubónica fue la más común y menos letal, ya las dos últimas eran casi siempre letales. Brotes cíclicos de la enfermedad se repitieron en Europa hasta el siglo XVIII. La población europea disminuyó constantemente por un largo periodo de tiempo y sólo empezó a recuperarse a partir de la segunda mitad del siglo XV. Cuanto a la gravedad y la profundidad de los efectos de la peste en la sociedad, hay considerable debate entre los historiadores. Unos afirman que esos fueron de corto plazo, disminuyendo el énfasis atribuido a ella con el argumento de que la crisis ya venía instaurándose desde el inicio del siglo XIII, con el crecimiento de la población superando la capacidad de abastecimiento de alimentos, agravado por las condiciones climáticas inestables y los conflictos armados, y que la crisis sería más de carácter moral, como vemos en *El otoño de la Edad Media* de Huizinga, que económico (los historiadores Michael Postan y

---

<sup>189</sup> Véase Robert S. Gottfried, *The Black Death: Natural and Human Disaster in Medieval Europe* (The Free Press, Simon and Schuster, 1985). Transmitida por las pulgas, la peste bubónica es la más común y la menos letal, las tasas de mortalidad de este tipo son de 50% a 60%. Después de haber sido picado por una pulga infectada, hay un periodo de incubación de unos seis días. Entonces, una pústula negra rodeada por un anillo de color rojo forma en el sitio de la mordedura. Síntomas parecidos a la gripe se desarrollan y la presión arterial cae, aumenta la frecuencia del pulso, y estalla una fiebre repentina, acompañada de escalofríos, debilidad y dolor de cabeza. Poco después, el nódulo linfático más cercano a la mordedura comienza a hincharse con la infección. Se llenan de pus y aumentan al tamaño de un huevo, o incluso de una naranja. Otros síntomas físicos incluyen diarrea, náuseas, vómitos, deshidratación y dolor abdominal. A veces se produce una hemorragia subcutánea que causa manchas de color púrpura en la piel. La causa final de la muerte es coma y paro cardíaco. La peste neumónica no es transmitida por pulgas sino que se transmite de persona a persona. La infección causada por la peste bubónica se aloja en los pulmones. El plazo de incubación para la peste neumónica es sólo de dos o tres días, después de lo cual el cuerpo drásticamente se enfría, la piel se vuelve azulada debido a la falta de oxígeno, y la persona comienza a toser severamente. Espujo con sangre es liberado con cada tos, y una vez en el aire la *Yersinia pestis* se transmite fácilmente de persona a persona. Al igual que la peste bubónica, la víctima sufre de disfunciones neurológicas y mal estar físico. La peste neumónica es más rara que la bubónica, pero mucho más grave debido a la rápida expansión y a una mayor tasa de mortalidad – casi 100%. La peste septicémica también tiene una tasa de mortalidad de 100%, aunque es considerablemente menos común que la peste bubónica. Transmitida a través de pulgas o piojos del cuerpo, la plaga septicémica no tiene periodo de incubación. Después de la infección se forma una erupción, y la víctima puede morir en un día. Para más sobre los tipos de peste véase Robert S. Gottfried, *The Black Death: Natural and Human Disaster in Medieval Europe* (The Free Press, Simon and Schuster, 1985), Christine M. Boeckl, *Images of Plague and Pestilence: Iconography and Iconology* (Truman State University Press, 2000), David Herlihy y Samuel Kline Cohn, *The Black Death and the Transformation of the West* (Harvard University Press, 1997).

Raymond Delatouche son representantes). Por otro lado hay historiadores que consideran la Peste Negra como el punto decisivo en la transición entre la Europa medieval y la moderna (los historiadores C.G. Coulton, Yves Renuoard, David Herlihy, Élisabeth Carpentier, Guy Bois son representantes). No obstante, las consecuencias a corto y a largo plazo pueden ser observadas en la historia, y demuestran que la peste, sin duda, afectó todas las instituciones medievales: religiosas, familiares, comerciales y políticas. ¿Pero en que escala?, esa es la pregunta importante. La estructura de la sociedad cambió, así como la relación entre señores y vasallos, la mano de obra disminuyó y muchos sobrevivientes, entre campesinos y mercaderes, heredaron lo suficiente para considerarse ricos; la producción agrícola y el comercio fueron afectados, y después de pasada la peor fase de la enfermedad, la gente, en general, vivía mejor, dada la abundancia de alimentos y la distribución de rienda, propiedades y fortunas (una mayor prosperidad per cápita). Se hace necesario, sin embargo, hacer hincapié al hecho de que un análisis completo de todos los cambios y aspectos sociales y económicos del periodo posterior a la Peste Negra en todas las regiones de la Europa excede en mucho el alcance de nuestra investigación. Cada país y cada región fue afectada en un nivel distinto, tanto respecto a los niveles de mortandad cuanto a las dificultades de recuperación, sin olvidarnos de que la población no sufría solo con la pestilencia, mas también con hambrunas y guerras (p.ej. la Guerra de los Cien Años entre 1337 y 1453).

Según algunos relatos de cronistas de la época y de las décadas posteriores al surto, los hombres confrontados con la situación calamitosa y el horror de la peste, o se tornaban más piadosos, obcecados con la salvación de sus almas, flagelándose (el movimiento de los Flagelantes ganó nueva fuerza), haciendo penitencias, procesiones, distribuyendo limosnas, orando en monasterios etc., o perdían completamente el control y las inhibiciones, y hacían así todo lo que no era antes permitido, con un comportamiento desenfrenado, excesos y orgias, disfrutando cuanto fuese posible de los placeres terrenales, pues la muerte rondaba y entre el choque y el miedo, se quería aprovechar los que podrían ser los últimos días de sus vidas. Los sentimientos de impotencia, abandono, pesimismo, desespero, melancolía y apatía remataban el estado de ánimo general durante y en las décadas directamente subsecuentes al primero surto de la peste. Esa reacción hedonista a la situación y el posible alejamiento de la religiosidad pueden, además, tener su explicación en la desorganización en que cayeron

las órdenes religiosas, causada o por la muerte de los sacerdotes (en los monasterios y conventos la enfermedad se proliferaba fácilmente) o por su huida en busca de refugio lejos de la mortandad. Aunque muchos religiosos permanecieron firmes en sus puestos ayudando y cuidando de los enfermos, administrando los últimos sacramentos y presidiendo los enterramientos cuando posible. Pero como eran los que tenían mayor contacto con el pueblo, juntamente con los médicos se enfermaron y murieron rápido y en grande número. La población de sacerdotes disminuyó tanto y el miedo de la muerte sin confesión era tan grande, que se llegó a permitir al moribundo, en la falta de un sacerdote ordenado, hacer la última confesión con otro laico, o hasta mismo con una mujer. La fe en el poder milagroso de los santos, que empezaron a ser asociados con la pestilencia, y en el santuario de la religión cristiana en la persona del clero, fue puesta a prueba.

Las descripciones de la época relatan además la muerte dolorosa: los enfermos escupían sangre, tenían fiebres y disfunciones neurológicas, presentaban pústulas, bubones en la ingle, en las axilas o en otras partes del cuerpo. No era una muerte pacífica y parecía no haber cura. La mayoría padecía en pocos días dependiendo del tipo de peste y la enfermedad se propagaba rápidamente. Las personas tenían miedo de cuidar de los enfermos y muchos eran abandonados para morir solos en sus casas cerradas, sin la confesión, los últimos sacramentos o un enterramiento cristiano en suelo consagrado. Algunos creían en la contaminación por el toque, por el aire o hasta mismo a través de la mirada, aunque ellos no tenían una noción real de como la transmisión de la enfermedad ocurría (la idea de una bacteria invisible al ojo desnudo, transmitida por la picadura de una pulga no era concebible para la medicina o para la mentalidad de la época). Así, padre abandonaba hijo, esposa el marido, hermano a hermano. Familias enteras padecían. La eliminación y el entierro de los muertos se convirtieron en problemas graves. En las ciudades los muertos eran amontonados en las calles, enterrados en fosas colectivas, y en el campo eran a veces incinerados. Los ritos funerarios y mismo la caridad para con el familiar o amigo fallecido eran olvidados.

Todo eso no se dio sin consecuencias para la relación del hombre con el sobrenatural, con el más allá y con sus mecanismos para confrontar el propio fin. Durante el siglo XIV y XV, el Purgatorio ya había, en buena parte, conquistado su sitio en la consciencia religiosa de la Cristiandad y juntamente con las figuras del diablo y de la muerte en sus más distintas representaciones, gobernaban el panorama espiritual

bajomedieval. De acuerdo con Goodich, *“Pode não ser possível estabelecer uma correlação clara entre estruturas mentais e fatores como mudança demográfica, estrutura familiar, ou desarticulações climáticas e econômicas. Entretanto, o surgimento de temas macabros na arte, a obsessão com a morte, e o sentimento de solidão, “orfanização”, abandono, e melancolia tão comumente observados pelos historiadores nesse período sugerem uma traumática mudança na consciencia”*<sup>190</sup>.

Para ese hombre, confrontado con la muerte de manera violenta, su lado material, físico, con todos sus detalles ya era algo curiosamente común aunque terrible. El imaginario popular era además alimentado por poetas, predicadores, escultores y artistas, que se unían para recordarle su fin inevitable, la corrupción de la carne, las torturas del infierno y a veces, los gozos del cielo. Según Ariès *“Los agentes de esta conquista, los mendicantes, trataron de asombrar las imaginaciones con imágenes fuertes como las de la muerte. Todavía era preciso que tal lenguaje fuera comprendido, que los oyentes respondieran a sus estímulos. Hoy día, lo habrían rechazado con repugnancia. Antes del siglo XIV, como después del XVI, parece que habrían sido recibidas con la indiferencia de gentes demasiado familiarizadas con las imágenes de la muerte para conmoverse por ellas. Los hombres de Iglesia siempre han tratado de dar miedo, miedo del infierno, más que de la muerte. Sólo a medias lo consiguieron. En los siglos XIV-XVI todo sucede como si se les tomara más en serio, más al pie de la letra: los predicadores hablaban de la muerte para hacer pensar en el infierno. Quizá los fieles no pensaban necesariamente en el infierno, pero entonces quedaron más sorprendidos por las imágenes de la muerte”*<sup>191</sup>. Los sermones populares también contribuyeron para fortalecer la interpretación apocalíptica de la Peste Negra, enfatizando la inminente llegada del Anticristo y con él, la del Juicio Final. Esa interpretación tuvo sus orígenes en las Escrituras y en distintas profecías que relacionaban hambrunas, pestes y enfermedades con la punición de Dios y con la serie de eventos que llevaría al fin del mundo y al Juicio Final. Para los hombres medievales la explicación más lógica para la peste era la ira divina asociada a la explicación dada por los médicos de París en 1348, una conjunción planetaria que hizo con que el aire se

---

<sup>190</sup> Véase Michael Goodich, *Violence and the miracle in the fourteenth century: private grief and public salvation* (Chicago University, 1995), p. 106.

<sup>191</sup> Véase Philippe Ariès, *El hombre ante la muerte* (Taurus, 1983), p. 111.

llenase de vapores malos, de podredumbre y corrupción, lo que por consecuencia dio origen al surto de la pestilencia<sup>192</sup>.

Como los debates académicos con relación a la extensión y la intensidad de los efectos de la peste en la sociedad, su posible vínculo con los temas macabros constituye de la misma forma un tema que genera controversia. Hay autores que consideran la correlación de la Peste Negra con el oscurecimiento de los temas artísticos en el siglo XV una actividad tentadora pero repetitiva y poco convincente (Philippe Ariès, John Aberth). ¿Pero cuál otra explicación podemos dar para el surgimiento de los temas macabros, que no el estado de ánimo general causado por todas las catástrofes y muertes en masa del siglo XIV? No queremos afirmar aquí que la cultura de lo macabro haya sido un producto exclusivamente de la Peste Negra, la sociedad ya estaba predispuesta a este tipo de comportamiento, producto de una sensibilidad generalizada y de una cultura de la culpa bien desarrollada (culpa, pecado, retribución, penitencia). Como Binski explica, existían causas internas y externas para la aparición y el desarrollo de los géneros macabros. Esto significa que en su opinión la influencia externa de la peste en la sociedad no fue el único factor a influenciar el mundo de la representación de la muerte, las reacciones de los hombres frente a la muerte, y el desarrollo de los temas macabros. Argumenta que, incluso Huizinga, quien definió la edad como decadente, violenta, ansiosa e introspectiva, no relacionó el estado de ánimo de la sociedad del norte de Europa y Francia o la proliferación de las imágenes de la muerte, directamente con la peste. Para él su carácter era más bien fruto de un instinto cultural colectivo que contrastaba con los valores del Renacimiento Italiano.

Es bastante cierto que el hombre medieval ya estaba familiarizado con la muerte, pero no en esta escala, no con centenas y centenas de personas muriendo diariamente. Nos parece, teniendo en vista el escenario, imprudente, ignorar el hecho de que durante las décadas posteriores a la pestilencia, el mundo de la representación de la muerte haya cambiado drásticamente, y suponer que dicho cambio no hubiese sufrido alguna influencia del impacto psicológico de la pestilencia en la sociedad como un todo. Naturalmente, la producción artística fue muy baja directamente después de la catástrofe, pero interesantemente, cuando resurgió no contenía siempre imágenes macabras. A pesar de la valoración del aspecto terrenal de la muerte y de la abundancia

---

<sup>192</sup> Véase Anna L. DesOrmeaux. *The Black Death and its effect on fourteenth and fifteenth-century art*. (Louisiana State University, Estados Unidos, 2004), pp. 13-14.

de las imágenes macabras, el arte también intentaba transmitir esperanza a la población fragilizada (culto a santos y a la *Madonna della Misericordia*, o el *Ars Moriendi* por ejemplo).

De todas las maneras, influenciado solamente por la peste o sumado a otros factores socio-culturales relevantes de los siglos XIII y XIV, hubo una significativa modificación en las formas de religiosidad y en la mentalidad del pueblo, que culminó en el siglo siguiente en un tratamiento más “terrenal” del arte (funerario, laico y religioso), en otras formas de valoración de la vida y en una preocupación acentuada con la preparación para la muerte, como constatamos en los manuales del bien morir (*Ars Bene Moriendi*) que dominan el final de la Edad Media. Eso nos lleva a un paralelo interesante: en cuanto el aparecimiento del macabro denota una valoración de los aspectos terrenales de la vida y de la muerte, aproximadamente en la misma época el *Ars Moriendi*, en el cual la figura de la muerte (es decir aquí, de un cadáver en descomposición) no aparece, ni la muerte del hombre tiene una característica macabra, denota una singular inquietud con el aspecto espiritual de la muerte. Como sabemos la doctrina del Purgatorio jugó un papel fundamental en ese comportamiento. Son literaturas e iconografías distintas, pero la advertencia moral en las entrelineas es similar, "*Recuerda hombre, que polvo eres y al polvo regresarás*" (Génesis 3:19).

Figura 66.



Miniaturista alemán, *The Plague as Divine Punishment*, 1424, Niedersächsisches Landesmuseum, Hannover, Alemania. Fuente: BARTLETT, 2001.

- La miniatura de un manuscrito alemán del siglo XV representa la plaga como un castigo divino: Cristo envía una lluvia de flechas de las víctimas. La flecha y la lanza eran muy utilizadas en la iconografía de la peste, que justificaría además el culto a San Sebastián. Hay referencias a las flechas en el Deuteronomio 32: 23-24: “Amontonaré calamidades sobre ellos y gastaré mis flechas en su contra. Enviaré a que los consuman el hambre, la pestilencia nauseabunda y la plaga mortal.”

Figura 67.



Anónimo, *Doctor treating plague victims*, detalle de los frescos sobre la vida de San Sebastián, siglo XV, Capilla de San Sebastián, Villard-de-Lans, Rhone-Alpes, Francia.

Fuente: gettyimages, 2015.

Figura 68.



Gilles li Muisis, *Chronicle*, 1350, Bibliothèque Royale de Belgique, Bruselas, Belgica.

Fuente: BARTLETT, 2001.

- Vemos en esa imagen de la *Chronicle* de Gilles li Muisis abad del monasterio benedictino de St. Giles en Tournai, cómo eran enterrados varios cuerpos al mismo tiempo, víctimas de la peste en ciudad.

Figura 69.



Josse Lieferinxe, *Saint Sebastian Interceding for the Plague Stricken*, óleo sobre tabla, 1497/1499, The Walters Art Museum, Baltimore, Estados Unidos.

**Fuente:** The Walters Art Museum, 2015.

- En esa imagen, vemos el enterramiento de las víctimas de la peste el dolor y el desespero de los vivos, y un hombre con un bubón en el cuello con su rostro angustiado y los brazos extendidos, está claramente en el borde de la muerte, al otro lado un sacerdote que se aleja de un cadáver con miedo y arriba en el cielo San Sebastián arrodillado en una nube delante de Dios, intercede por los hombres afectados por la enfermedad.

Figura 70.

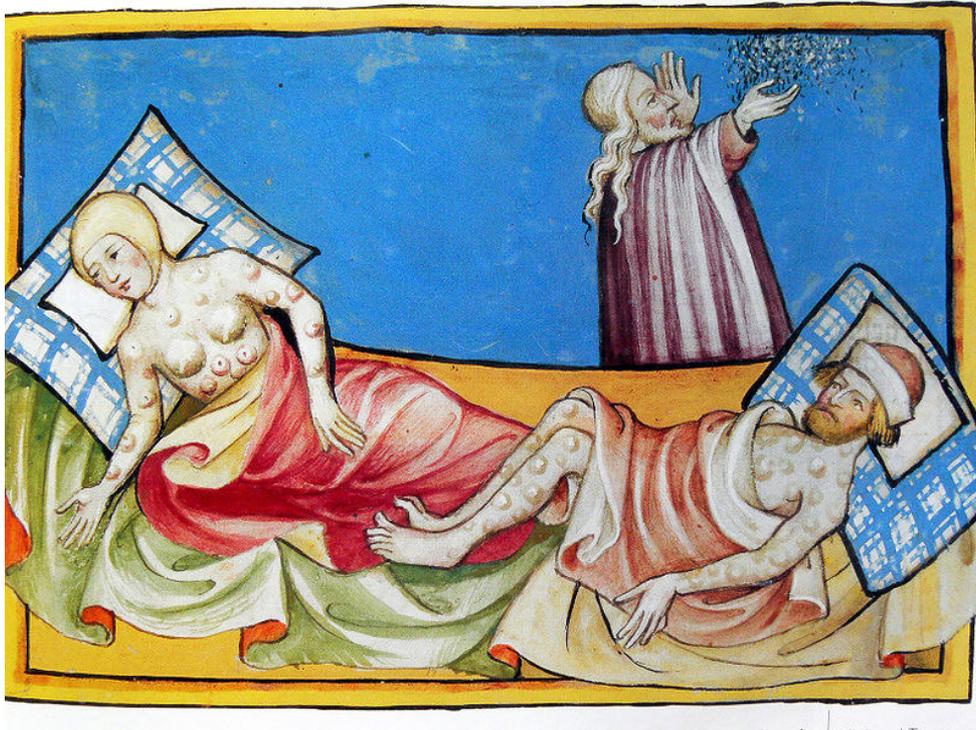


Hermanos Limbourg, *Institution of the Great Litany*, *Les Belles Heures du duc de Berry*, folio 73r, 1405-1408/9, The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection, Nueva York, Estados Unidos.

**Fuente:** The Metropolitan Museum of Art, 2015.

- La imagen en el famoso manuscrito de los Hermanos Limbourg para el duque de Berry, representa el Papa Gregorio, inspirado en la paloma del Espíritu Santo, predicando a un gran grupo de laicos y clérigos. Un grupo de cardenales llega a través de una puerta, mientras que otros grupos bajan sus cabezas en estudio. En primer plano, el hombre de azul apenas ha expirado de la plaga, mientras que el hombre de verde a su lado parece estar estornudando, una señal de que él también va a morir, según el texto de la página siguiente (folio 73v). En la orilla derecha, aparecen un joven y un anciano retrocediendo ante el horror de lo que ven, y parecen salir corriendo hacia la derecha, para huir de la enfermedad.

Figura 71.



Anónimo, *Peste (?) Viruela (?)*, *Toggenburg Bible* (Suiza), folio 80v., 1411, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, Berlin, Alemania.

**Fuente:** Staatliche Museen zu Berlin, 2015.

- La imagen muestra a un hombre y una mujer cuyos cuerpos están cubiertos de bubones. Ellos parecen estar cerca de la muerte, ya que se encuentran en la cama, mientras que detrás de ellos un hombre con los brazos extendidos hacia arriba hace gestos de oración. La representación de bubones vista aquí es inexacta, ya que se limitaban a los ganglios linfáticos (ingle y axila). Generalmente se interpreta como una representación de la peste, pero también es probable que muestre personas sufriendo de la viruela. Se creía que esa enfermedad fuese la peste.

### 3.2 La iconografía de lo Macabro.

*“The culture of the macabre which arose in late medieval and especially northern Europe is one of the oddest and most compelling phenomena in the history of contemporary representation”<sup>193</sup>.*

Como ya hemos señalado, no toda la producción artística del periodo posterior a la peste era de carácter macabro, hubo además, una cierta distinción entre la respuesta del arte en el sur y en el norte de Europa. Los temas virtuosos continuaron un foco durante los siglos XIV y XV. Sin embargo, se puede notar un cambio, especialmente en el arte del norte de Europa, en las imágenes vulgares de la muerte. Imágenes pobladas con representaciones por veces realistas, como en las esculturas de las tumbas cadáver, pero en su mayoría fantásticas, de la transformación del cuerpo después de la muerte. Las figuras cadáveres son animadas, parecen salir temporariamente de su estado de muerte, de cuerpo inanimado, para entrar en el mundo de los vivos, para advertir los hombres, atacarlos o llevarlos por la mano en una danza macabra. Hemos visto que el hombre medieval mismo antes de la Peste Negra de 1348, era familiarizado con la representación de la muerte. Temas considerados macabros y bastantes conocidos, historias de fondo moral, como la leyenda de Los tres vivos y los tres muertos o el *memento mori* surgieron antes del surto, y fueron desarrollados, juntamente con otros temas macabros, por artistas y escritores continuamente hasta por lo menos el siglo XVI. Es decir, la preocupación con la muerte y la atención dispensada a sus efectos físicos eran anteriores al horror de la pestilencia. Según Boeckl, *“The frightful experience of the Black Death coincided with an already noticeable preoccupation with human mortality. Scholars have established that death as a topos- such as ‘The Triumph of Death’, ‘Dance of the Dead’ and ‘Meeting of the Three Living with the Three Dead’- originated before the middle of the fourteenth century, although they rarely agree on precise dates. Thus, the cause of this fascination with the macabre*

---

<sup>193</sup> Véase Paul Binski, *Medieval Death: Ritual and Representation* (British Museum Press, 1996), p.123.

*before the outbreak of bubonic (and pneumonic) plague remains in part an enigma*<sup>194</sup>.  
(El subrayado es nuestro.)

Llevando, pues, en cuenta la ambivalencia en la relación del cristianismo con el cuerpo tanto del vivo como del muerto y todas las cuestiones y discusiones en torno de su naturaleza y de su importancia para el alma durante toda la Edad Media, no solamente en la literatura y en el arte observamos el constante esfuerzo en conciliar lo material con lo divino, la corrupción del cadáver con la resurrección de los muertos, la suciedad y la impureza del cuerpo con la belleza exterior, la susceptibilidad física a la enfermedad y al dolor y su relación con la purificación espiritual. En el capítulo anterior hicimos referencia a la obra de Bonvesin de la Riva del siglo XIII, que entre muchas otras pormenoriza toda la miserable condición del cuerpo humano y su proceso de descomposición<sup>195</sup>. La problemática en torno del cuerpo siempre existió y estaba impregnada en el pensamiento medieval (p.ej. el *contemptus mundi*- el menosprecio del mundo y a veces del cuerpo o de todo lo que es material). El arte simplemente encontró una forma de traducirla y de exteriorizarla. Según Huizinga “*Pero la fantasía no tenía bastante con la figura personificada de la muerte sola. En el siglo XIV aparece el notable termino macabre, o como se decía primitivamente Macabré. [...] Es un nombre propio, cualquiera que sea la muy discutida etimología de la palabra. [...] podemos designar con el termino macabro la visión entera de la muerte que tenía la última Edad Media*”.<sup>196</sup> Donde antes el arte se concentraba en las visiones del Juicio Final, del Apocalipsis, del más allá y en el destino del alma después de la muerte, ahora desplazó su atención, no al momento de la muerte en sí (que sucedió con el *Ars Moriendi*), pero al destino de los restos mortales humanos. Esas representaciones de lo macabro, si traducidas por los sentimientos religiosos, eran, esencialmente de fondo moral. El choque y la ansiedad causados por las historias y las imágenes de la muerte, tanto en su forma alegórica personificada como representando el hombre en su futura forma, instaban al hombre a la reflexión sobre los aspectos materiales y espirituales de la vida, y de la muerte.

---

<sup>194</sup> Véase Christine M. Boeckl, *Images of Plague and Pestilence: Iconography and Iconology* (Truman State University Press, 2000), p. 69.

<sup>195</sup> Véase Manuele Gragnolati, From decay to splendor: body and pain in Bonvesin de la Riva's Book of the Three Scriptures. En Walker Bynum, Caroline y Freedman, Paul (Ed.), *Last Things: Death and the Apocalypse in the Middle Ages* (Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2000) p.83-97.

<sup>196</sup> Véase Johan Huizinga, *El otoño de la Edad Media* (Alianza Editorial, 2003), p.203.

En cuanto el arte renacentista se preocupaba con la anatomía del cuerpo y la belleza ideal, el arte macabro se concentraba en la anatomía del cadáver y en la decadencia de la belleza y de la integridad física, como observamos en algunas versiones, las cuales retratan las fases de la belleza de un cuerpo femenino, la mujer se mira en un espejo, y a su lado (o en el espejo) su versión futura, vieja y macilenta. El aspecto u objetivo moral es intrínseco al género. No obstante, lo macabro en su sentido práctico no estaba solamente preocupado con la transmisión subjetiva de los aspectos espirituales de la muerte, él estaba además centrado, en el proceso de descomposición del cadáver fuera y dentro de la tierra, cualquiera que fuese su función social y psicológica: la asimilación de los efectos de la peste, el gusto mórbido en la apreciación de lo macabro, la exteriorización de las ansiedades de un pueblo en decadencia moral o un artificio de la Iglesia para conmover y controlar los fieles – la psicología de la ansiedad, según Binski. El resultado es una rica tipología de la imagen de la muerte y de los muertos, tanto anatómicamente fieles, representando el fallecido en su estado de cadáver como en las tumbas *transi*, e imágenes de carácter esencialmente alegórico, fantasiosas e imaginativas de la muerte y de los muertos, con gusanos, serpientes, sapos etc... complementando su iconografía.

Las dos representaciones más comunes de la muerte son el esqueleto, a veces con la piel seca estirada sobre los huesos, y lo que llama Ariès de ‘transido’- “*El cadáver a medias descompuesto va a convertirse en el tipo más frecuente de representación de la muerte [...]*”.<sup>197</sup> Esas representaciones aparecen con mucha frecuencia en manuscritos iluminados- libros de horas, salterios y breviarios- en las cuales la muerte ataca a una persona, o la imagen de la muerte es utilizada simplemente como la conocida advertencia *memento mori*. La escultura funeraria, tumbas y efigies, se apropiaron del tema y desarrollaron las tumbas cadáver, *transi tombs*, y por último la literatura, con poemas e historias subrayando la necesidad de reflexionar sobre la muerte, como una discusión entre los gusanos y el cadáver, *A Disputacioun Betwyx þe Body and Wormes*<sup>198</sup>, el poema francés de Baudouin de Condé *Le dit des trois morts et trois vifs*, y los versos que a veces acompañan la *Danse Macabre*, todos casi siempre seguidos de imágenes iluminadas o xilografías. De acuerdo con Ariès, “*El arte*

---

<sup>197</sup> Véase Philippe Ariès, *El hombre ante la muerte* (Taurus, 1983), p. 100.

<sup>198</sup> Véase la traducción de Jenny Rebecca Rytting, *A Disputacioun Betwyx þe Body and Wormes: A Translation*, Comitatus: A Journal of Medieval and Renaissance Studies, 31(1) University of California. Disponible en eScholarship- University of California.

*funerario es, no obstante, el menos macabro de las artes de esta época macabra. Los temas macabros son más francos y más frecuentes en otras formas de expresión, en particular en escenas no realistas, en alegorías, que muestran cosas que no se ven. [...] El muerto transido es todavía menos frecuente en las artes moriendi que sobre las tumbas. Su dominio favorito es, sobre todo, la ilustración de los libros de horas destinados a los laicos devotos, en particular del oficio de los muertos -y esto es una indicación de las relaciones entre la iconografía macabra y la predicación, en particular de los mendicantes”<sup>199</sup>.*

La iconografía macabra de la muerte personifica, finalmente, la valoración de la vida y de las cosas terrenales durante la última Edad Media, su representación consiste, paradójicamente, en una devoción hedonista, reacción apasionada a la vida a través de la conciencia terrible de la decadencia física, de la muerte, del fin y de la necesidad de reforma espiritual. Una dialéctica entre atracción y repulsión, afirmación y negación. Según Binski “*Death becomes ‘an awareness and desperate love of this life. The art of the macabre can only be understood as the final phase in the relationship between death and individualism, a gradual process that began in the twelfth century and that arrived in the fifteenth century at a summit never to be reached again’*”<sup>200</sup>. En las próximas paginas separados por tema, haremos un pequeño catalogo iconográfico con imágenes de manuscritos y xilografías de los siglos XIV, XV y XVI y fotografías de las tumbas cadáver y pinturas murales, que hemos seleccionado en el descorrer de nuestra investigación. La mayoría de los ejemplares representan artistas del norte de Europa, Alemania, Países Bajos y Francia, si el artista es desconocido, los manuscritos y obras se encuentran en esos países o son atribuidos a talleres en los mismos.

---

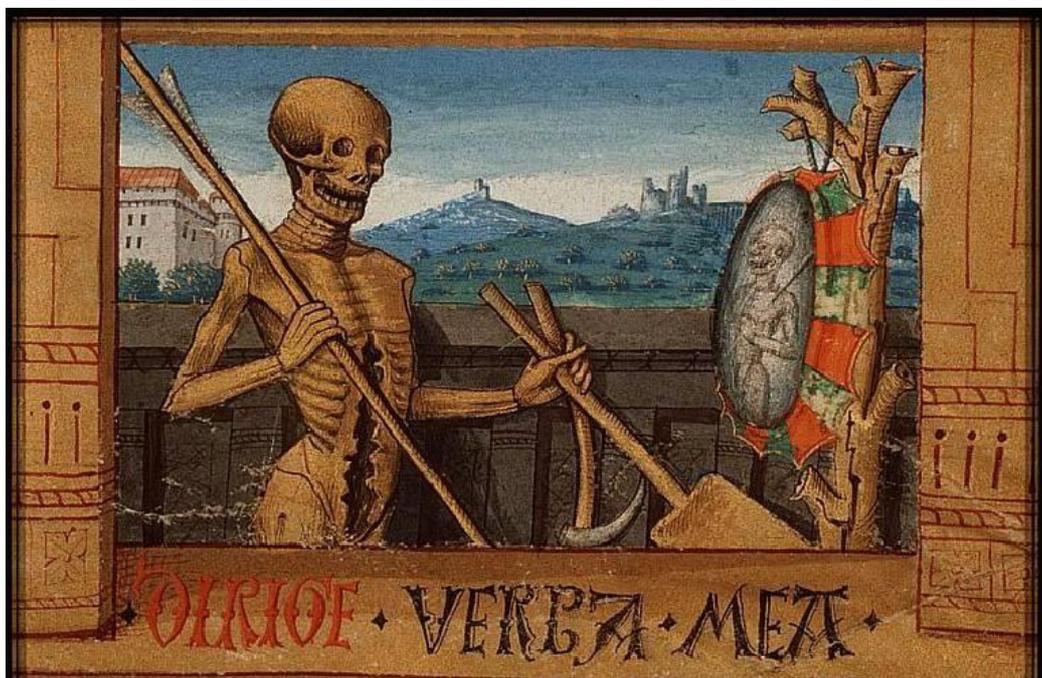
<sup>199</sup> Véase Philippe Ariès, *El hombre ante la muerte* (Taurus, 1983), pp. 101-102.

<sup>200</sup> Véase Paul Binski, *Medieval Death: Ritual and Representation* (British Museum Press, 1996), p.131.

### 3.3 *Imago Mortis*: la personificación y la alegorización de la muerte.

*“La visión macabra de la muerte no conoce ni el aspecto elegíaco, ni la ternura. Y en el fondo es una actitud sumamente terrenal y egoísta frente a la muerte. No se trata del dolor por la pérdida de personas amadas, sino que deplorar su propia muerte que se acerca y sólo significa mal y espanto. No se encuentra en ella la idea de la muerte como consuelo, ni la del término de las aflicciones, ni la del ansiado reposo, ni la de la obra llevada a cabo o destruida, ni tampoco un tierno recuerdo ni un acto de resignación”<sup>201</sup>.*

Figura 72.



Anónimo, *Death holding a spear and a spade, looking into a mirror (detail)*, Office of the Dead, folio 83r, Book of Hours (use of Rome), Paris(?), 1490-1500, National Library of the Netherlands, La Haya, Holanda.

**Fuente:** National Library of the Netherlands, 2015.

<sup>201</sup> Véase Johan Huizinga, *El otoño de la Edad Media* (Alianza Editorial, 2003), p.211.

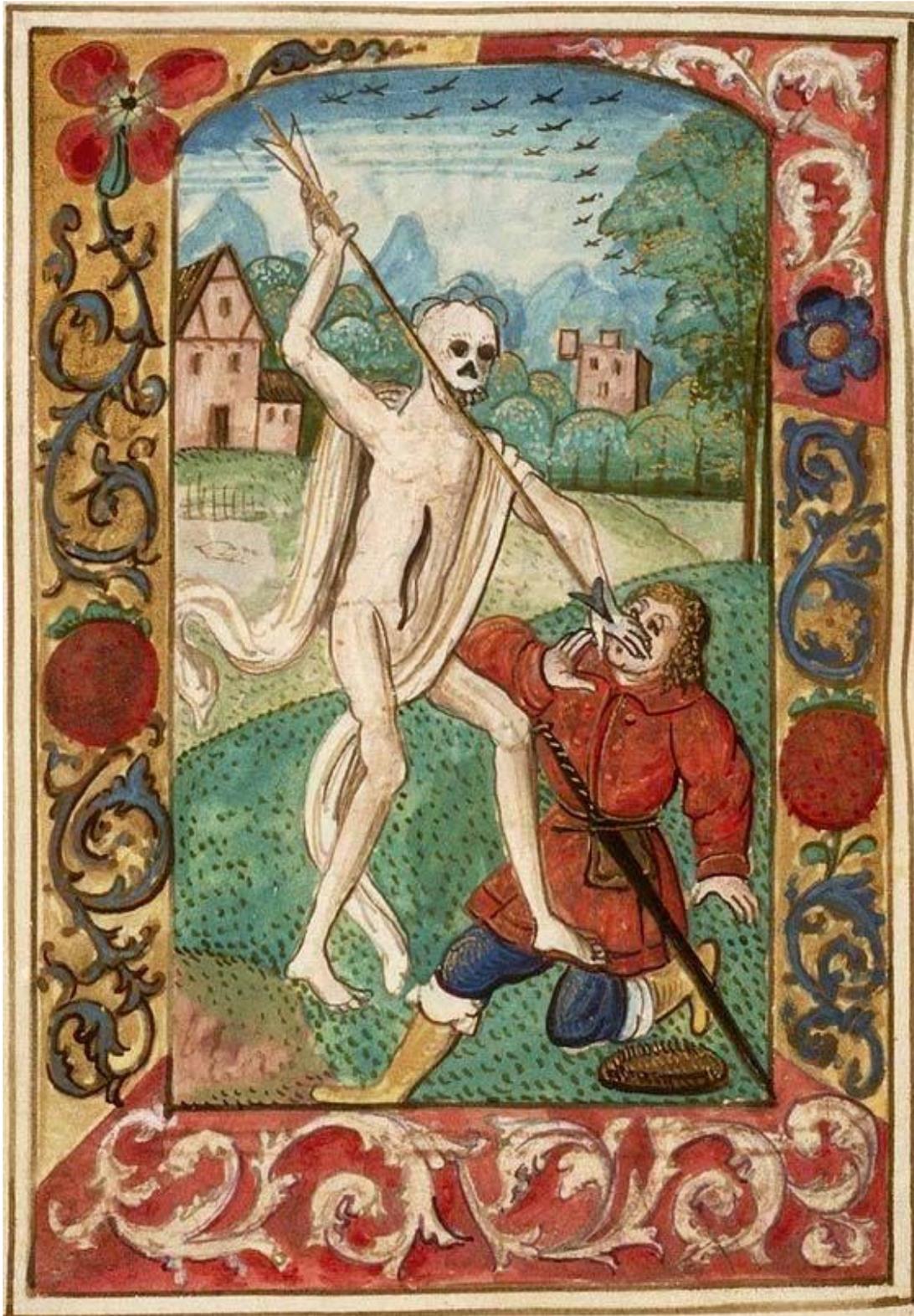
Figura 73.



Anónimo, *Death and four companions with arrows (detail)*, Office of the Dead, folio 139r, Book of Hours (use of Rome), Central France, 1450-1475, National Library of the Netherlands, La Haya, Holanda.

**Fuente:** National Library of the Netherlands, 2015.

Figura 74.



Anónimo, *Death attacking a man (Office of the Dead)*, folio 170v, Book of Hours, South Holland, 1460-1480, National Library of the Netherlands, La Haya, Holanda.

**Fuente:** National Library of the Netherlands, 2015.

Figura 75.



Anónimo, *Court jester Triboulet encounters Death*, folio 24r., *Complaints contre la mort: Discours of Triboulet to Death*, Central France, 1480, National Library of the Netherlands, La Haya, Holanda.

**Fuente:** National Library of the Netherlands, 2015.

Figura 76.



Taller de Antonio Verard (Paris), *La muerte (?)*, folio 111r. Libro de horas de Carlos VIII, Rey de Francia, siglo XV, Biblioteca Digital Hispánica, Madrid, España.

**Fuente:** Biblioteca Digital Hispánica, 2015.

Figura 77.



Master of the Chronique Scandaleuse (French, active about 1493 - 1510), *Denise Poncher before a Vision of Death*, folio 156, *Poncher Hours*, 1500, Paris, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, Estados Unidos.

**Fuente:** The J. Paul Getty Museum, 2015.

Figura 78.



Anónimo, *Detail of a miniature of Death at the beginning of Matins in the Office of the Dead*, folio 84, Book of Hours, Use of Rome France, Central, Paris, 1500-1510, British Library, Londres, Reino Unido.

Fuente: The British Library, 2015.

Figura 79.



Master IAM of Zwolle, *Allegory of the Transience of Life*, grabado, Países Bajos, 1480-1490, The British Museum, Londres, Reino Unido.

**Fuente:** The British Museum, 2015.

- Meditaciones sobre la fugacidad de la vida eran temas comunes para grabadores durante el siglo XV. Recordaban al espectador que todas las glorias terrenales y ambiciones son inútiles, que la muerte es el árbitro final y que las acciones de uno en la tierra tienen repercusiones para la vida futura.

Figura 80.



Anónimo, *La muerte (?)*, detalle folio 100v., Libro de horas uso de Poitiers, 1455-1460, Bibliothèque Nationale de France, Paris, Francia.

**Fuente:** Bibliothèque Nationale de France, 2015.

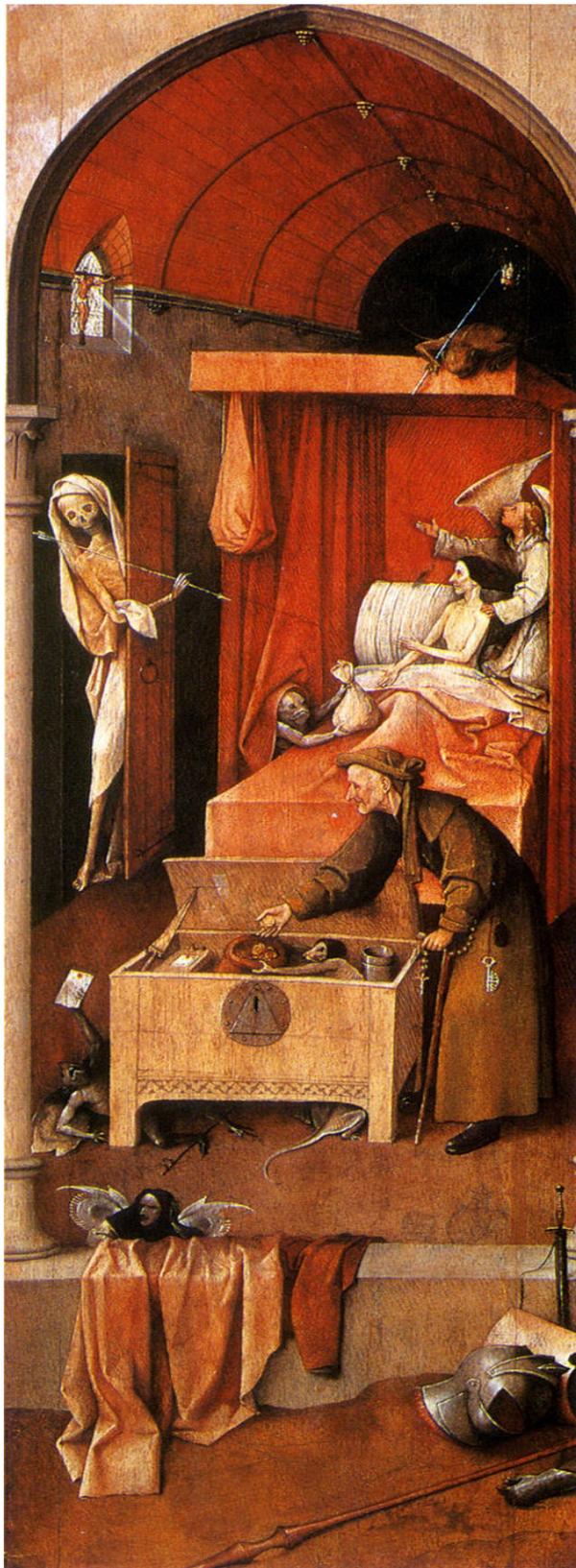
Figura 81.



Maestro de Bourbon-Vendôme, *La muerte segando los grandes de este mundo*, folio 70,  
Horas de François de Bourbon-Vendôme marqués de Paulmy, Tours, 1475 (?)-1480 (?), Bibliothèque de l'Arsenal,  
Paris, Francia.

**Fuente:** L'Agence Photo RMN Grand Palais, 2015

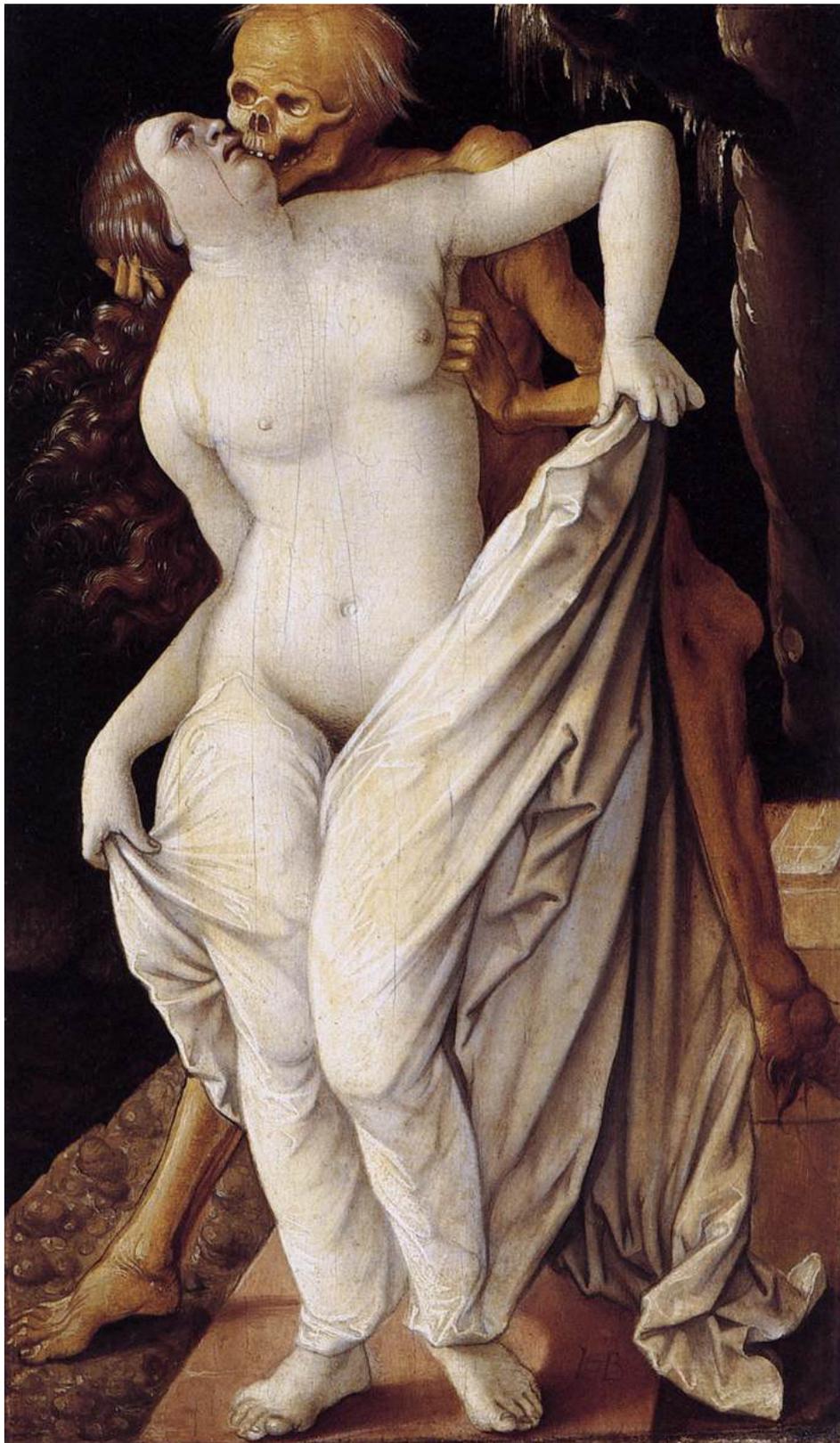
Figura 82.



Hieronymus Bosch, *La muerte del avaro*, óleo en tabla, 1494, National Gallery of Art, Washington, Estados Unidos.

Fuente: BOSING, 2012.

Figura 83.



Hans Baldung, *Death and the Maiden*, óleo sobre tabla, 1518/20, Öffentliche Kunstsammlung, Basel, Suiza.

**Fuente:** Web Gallery of Art, 2015.

Figura 84.



Anónimo, *El Triunfo de la Muerte*, folio 37v., *Pétrarque, Les Triomphes*, traducidos por Symon Bourgoyn, 1501-1600, Bibliothèque Nationale de France, Paris, Francia.

**Fuente:** Bibliothèque Nationale de France, 2015.

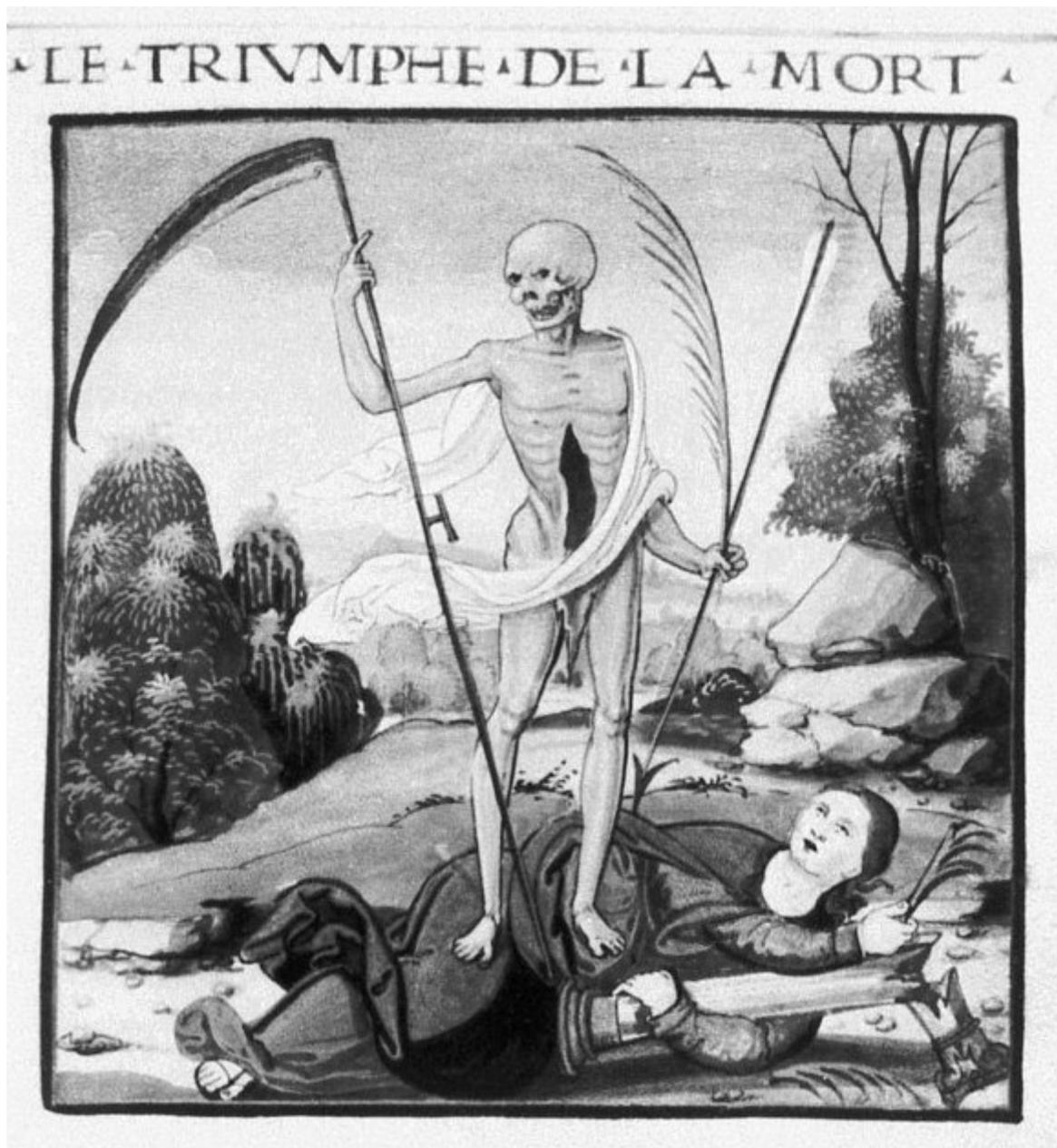
Figura 85.



Dirk Volkertsz Coornhert (?), *Triunfo de la Muerte*, grabado, 1534-1590, holandés, The British Museum, Londres, Reino Unido.

**Fuente:** The British Museum, 2015.

Figura 86.



Anónimo, *Petrarca: El Triunfo de la Muerte*, folio 6r, Miniaturen zu Dichtungen Petrarca: Triumph des Todes, Francia, 1501-1600, Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Alemania.

**Fuente:** Bildindex der Kunst und Architektur, 2015.

Figura 87.



Hans Memling, *Triptych of Earthly Vanity and Divine Salvation* (frente), óleo sobre tabla, 1485, Museo de Bellas Artes de Estrasburgo, Alemania.

Fuente: Web Gallery of Art, 2015

Figura 88.



Hans Baldung, *Die drei Lebensalter und der Tod*, 1509/1510, Kunsthistorisches Museum Wien, Viena, Austria.

Fuente: Kunsthistorisches Museum Wien, 2015.

### 3.4 Tumbas *transi*: las tumbas cadáver.

Las primeras tumbas *transi* aparecieron al final del siglo XIV en Francia y fueron ganando popularidad especialmente en el norte de Europa durante los siglos XV y XVI (según Binski casi no hay ejemplares en España, Francia mediterránea e Italia). Después de la Peste Negra, monumentos funerarios se hicieron cada vez elaborados y eran encomendados con más frecuencia que antes, primeramente en el ámbito clerical y más tarde en el laico. Muchas efigies funerarias fueron emparejadas con un opuesto en forma de *transi*, en un formato similar a la de la ilustración que acompaña al poema inglés *Disputacioun Betwyx the Body and Wormes* (abajo), donde el cuerpo intacto está por encima de un cadáver en descomposición. Por veces hay una efigie superior que presenta el fallecido como era en vida, con las vestimentas y atributos correspondientes a su status social, con ángeles y las manos puestas en oración, y en la parte inferior del monumento se encuentra la versión *transi*, presentando la misma persona desnuda o con un sudario y en las más distintas etapas de descomposición física. Hay tumbas que presentan solamente el *transi*, o esqueletos. De acuerdo con Kathleen Cohen, “*The role of the transi can be understood only in the light of certain religious and emotional phenomena of its time. [...] The devastations of the Black Plague were undoubtedly the major factor in late Medieval preoccupation with death. The strong sense of anxiety, the need to express humility, and the preoccupation with death united during the late fourteenth and fifteenth centuries to form an emotional complex in which the transi could develop.*”<sup>202</sup>

---

<sup>202</sup> Véase Kathleen Cohen, *Metamorphosis of a Death Symbol: The Transi Tomb in the Late Middle Ages and the Renaissance* (University of California Press, 1973), p.48.

Figura 89.



Miniaturista inglés, *Disputacioun Betwyx the Body and Wormes*, folio 32v, 1435-1440, The British Library, Londres, Reino Unido.

Fuente: Web Gallery of Art, 2015.

Figura 90.



Anónimo, Tumba *transi* de Guillaume de Harcigny, 1394, Musée de Laon, Laon, Francia.

**Fuente:** Church Monument Society, 2015.

Figura 91.



Anónimo, Tumba *transi* de Guillaume de Harcigny (2), 1394, Musée de Laon, Laon, Francia.

**Fuente:** Church Monument Society, 2015

- Monumentos cadáver o tumbas cadáver (*transi*) comenzaron a aparecer en el siglo XIV, lo que convierte la tumba del médico francés Harcigny (1310-1393) en uno de los primeros ejemplos. Del monumento original solamente la efigie sobrevive, que es notable por su realismo y detalle anatómico. La mortaja habitual está ausente. El cadáver se muestra desnudo y descarnado, pero con la piel intacta y estirada sobre todo el cráneo y esqueleto, mientras que los músculos pueden ser claramente observados; las manos cruzadas cubren el área genital. Es tallado en piedra caliza.

Figura 92.



Anónimo, Tumba *transi* de François de la Sarra, 1370-1400 (?), La Sarraz, Vaud, Suiza.

**Fuente:** Study Blue y Web Gallery of Art, 2015.

Figura 93.



Anónimo, Tumba *transi* del Cardinal Jean de Lagrange (1325-1402), Saint-Martial, Musée du Petit Palais, Avignon, Francia. **Fuente:** BINSKI, 1996.

Figura 94.



Anónimo, Tumba *transi* de John FitzAlan, 14th Earl of Arundel, 1435, en la capilla del Castillo de Arundel, West Sussex, Reino Unido.

**Fuente:** BRUMLIK, 2012.

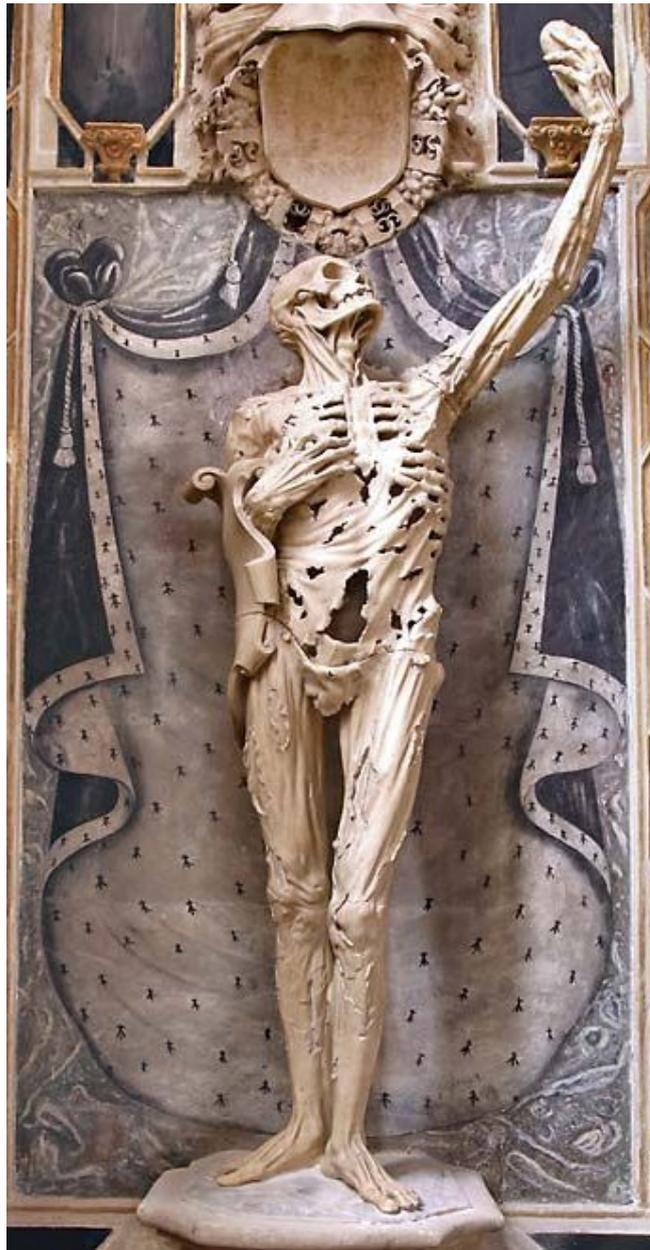
Figura 95.



Jean I Juste, Tumbas *transi* de Louis XII y Anne de Bretagne, 1516, Basílica de Saint-Denis, Saint-Denis, Francia.

**Fuente:** Scholars Resource, 2015.

Figura 96.



Ligier Richier, Tumba *transi* de René de Châlon, mármol, 1547,  
Iglesia St. Étienne, Bar-le-Duc, Francia.

**Fuente:** gettyimages, 2015.

- La escultura de la tumba cadáver no es una figura estándar, pero un esqueleto de tamaño natural con tiras de piel seca que aletean sobre una carcasa hueca, cuya mano derecha garras en la caja torácica vacía mientras que la mano izquierda sostiene alta su corazón en un gran gesto. Presentado como un cadáver en descomposición, con los músculos expuestos y colgajos de piel colgando de su cuerpo, la estatua desempeñaba el papel de un relicario, que contenía el corazón desecado del príncipe - en un relicario en forma de corazón - en su mano extendida.

### 3.5 La leyenda de Los tres vivos y los tres muertos.

*“What you are, we once were; what we are, you will become”*

La leyenda de Los tres vivos y de los tres muertos tuvo, muy probablemente, origen en Francia. Los manuscritos más antiguos se remontan al siglo XIII, contienen poemas de Baudoin de Condé, de Nicolás de Margival y de dos escritores desconocidos. La trama de "la leyenda" es bastante simple: tres cadáveres encuentran con tres vivos, un duque, un conde, y un príncipe, la iconografía es variada pero se puede percibir que los tres vivos son nobles, por sus coronas, caballos, halcones, vestimentas etc... Ese encuentro se da a veces en una encrucijada, o en el campo donde los nobles estarían probablemente cazando. Hay también representaciones en las cuales el encuentro ocurre en un cementerio. Los vivos están aterrorizados por este encuentro, pero los muertos hablan con ellos, instando a que se arrepientan de sus pecados, y cambien su forma de vida, para que reflexionen sobre la fugacidad y la bajeza de la condición humana, recordándoles la caducidad de la vida. En algunas representaciones los muertos atacan los vivos con sus lanzas. La popularidad de la leyenda tuvo como resultado una gran variedad de representaciones del tema. De acuerdo con la iconografía estándar, los tres cadáveres se encuentran en distintas etapas de descomposición: el central ha muerto recientemente, el cuerpo de la izquierda ha comenzado a descomponerse, y lo que es visible de la tercera revela que sólo sus huesos quedaron. Existen otras representaciones en que el artista no diferencia las etapas de descomposición, pintando los tres muertos como cadáveres muy similares, y en otros se utiliza esqueletos, figuras huesudas o similares. Estas representaciones de los muertos como los cadáveres en descomposición datan de antes de la Peste Negra, y esta información nos muestra que la preocupación con la muerte y con el destino del cuerpo humano, así como la idea moral del *memento mori*, e incluso la creencia en los muertos vivientes, ya eran una parte importante del pensamiento y de los sistemas de creencias medievales. Podemos concluir que, probablemente, estas representaciones consisten en una de las primeras señales del género macabro en el arte medieval, y que ciertamente influyeron en el desarrollo de otros temas macabros durante los siglos XIV y XV, como la Danza de la Muerte. Hay

una gran variedad de manuscritos iluminados (libros de horas, salterios, libros de oraciones etc...) que abordan el tema, y pinturas murales en iglesias en las que la representación de la leyenda a veces acompaña la Danza de la Muerte en las decoraciones, como en la Iglesia de La Ferté-Loupière en Francia.

Abajo un ejemplo del diálogo entre los tres vivos y los tres muertos, probablemente del *De Lisle Psalter* (Salterio de Robert de Lisle), citado por Binski<sup>203</sup>.

The First Living King:	Friends, look what I see: Unless I have gone quite mad My heart shakes with great fear: <sup>2</sup> See there three shades together, How ugly and strange they are Rotten and worm-eaten.
The First Dead King:	The first shade said: Lord, Do not forget because of this bird Nor for your bejewelled robes, That you are not obeying well the laws That Jesus Christ has commanded By his holy will.
The Second Living King:	The second said: I desire, Friend, to amend my life: I have over-indulged my whims And my heart is eager To do, as much as my soul submits To God the King of Pity.
The Second Dead King:	Gentlemen, said the second shade, The truth is that death Had made us such as we are And you will rot as we are now; Until now you were so pure and perfect However you will rot before the end.
The Third Living King:	The third living, who wrings his hands, Said, why was man made so lowly That he must receive such an end; This was too evident a folly. God would never perpetrate this madness So brief a joy and such great pleasures.
The Third Dead King:	The third shade says: know That I was head of my line; Princes, kings and nobles Royal and rich, rejoicing in my wealth; But now I am so hideous and bare That even the worms disdain me.

---

<sup>203</sup> Véase Paul Binski, *Medieval Death: Ritual and Representation* (British Museum Press, 1996), p.136.

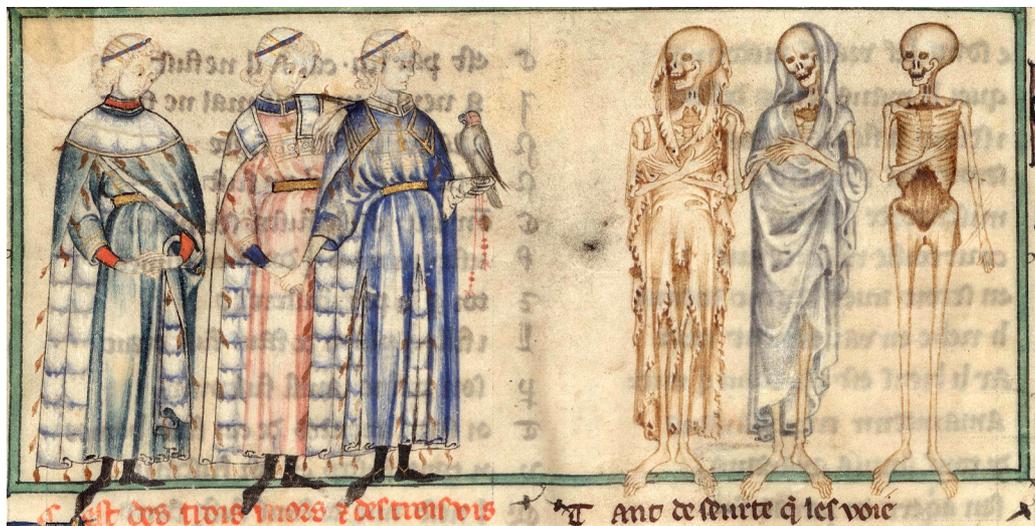
Figura 97.



Anónimo, *Los tres vivos y los tres muertos* (inicio del relato de Baudoin de Condé), *Roman de la rose*, folio 1r., 1280-1300, Bibliothèque Nationale de France, Paris, Francia.

Fuente: Bibliothèque Nationale de France, 2015.

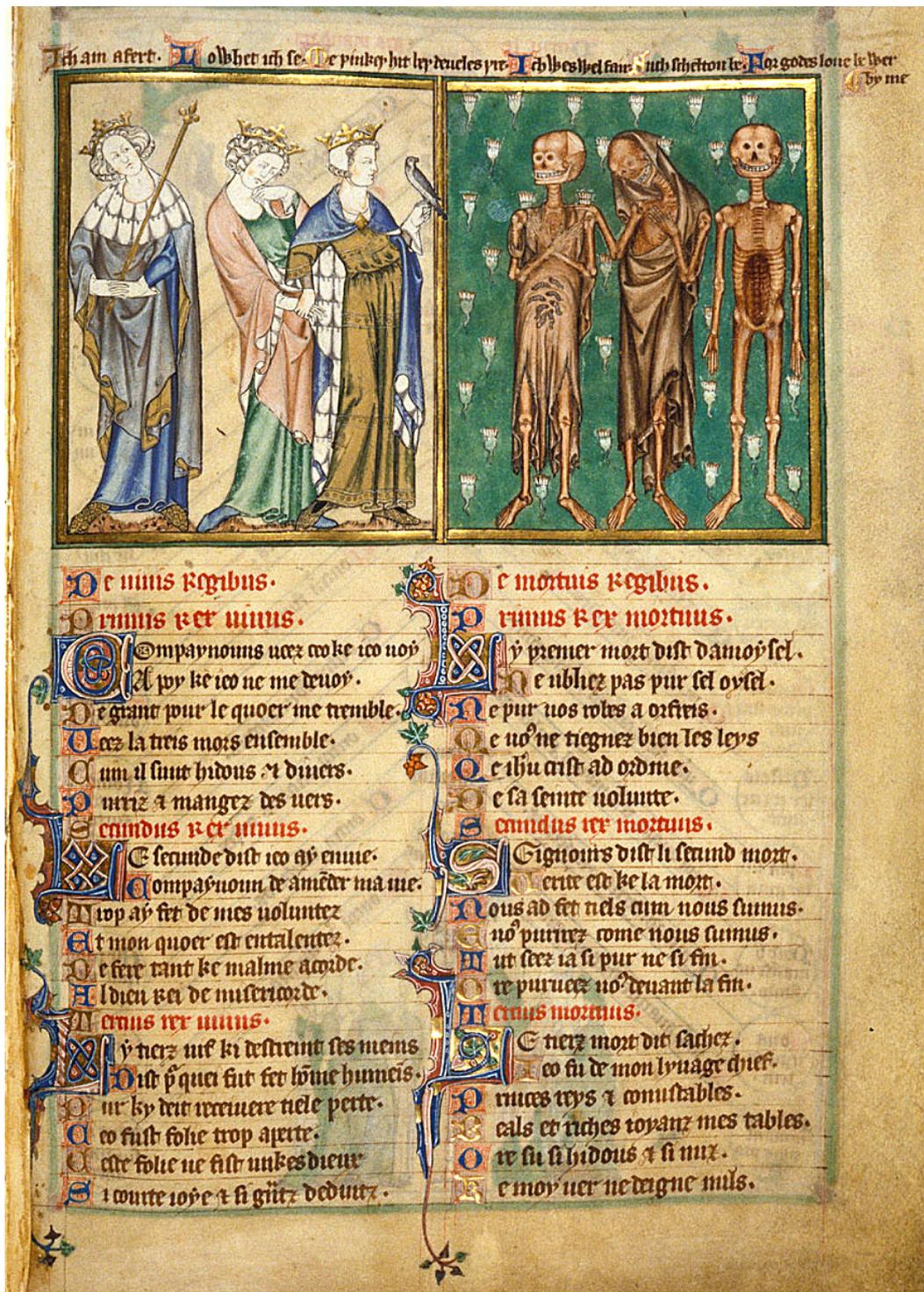
Figura 98.



Anónimo, *Los tres vivos y los tres muertos* (relato de Bauduin de Condé), *Recueil d'anciennes poésies françaises*, folio 311v., 1275-1300, Bibliothèque Nationale de France, Paris, Francia.

Fuente: Bibliothèque Nationale de France, 2015.

Figura 99.



Atribuido al Maestro de la Madonna, *Los tres vivos y los tres muertos*, De Lisle Psalter, folio 127, Reino Unido, 1310, The British Library, Londres, Reino Unido.

Fuente: The British Library, 2015.

Figura 100.



Atribuido a Jean Le Noir (francés, activo desde 1331 hasta 1375), y taller, *Los tres vivos y los tres muertos*, El Libro de Oración de Bonne de Luxemburgo, duquesa de Normandía, folios 321v-322r., Paris, antes de 1349, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, Estados Unidos.

**Fuente:** The Metropolitan Museum of Art, 2015.

Figura 101.



Jean le Noir, Jacquemart de Hesdin (entre otros iluminadores), *Los tres vivos y los tres muertos (detalle)*, *Horae ad usum Parisiensem* o *Pequeñas horas de Jean de Berry*, fol. 282r, 1375-1390, Bibliothèque Nationale de France, Paris, Francia.

**Fuente:** Bibliothèque Nationale de France, 2015.

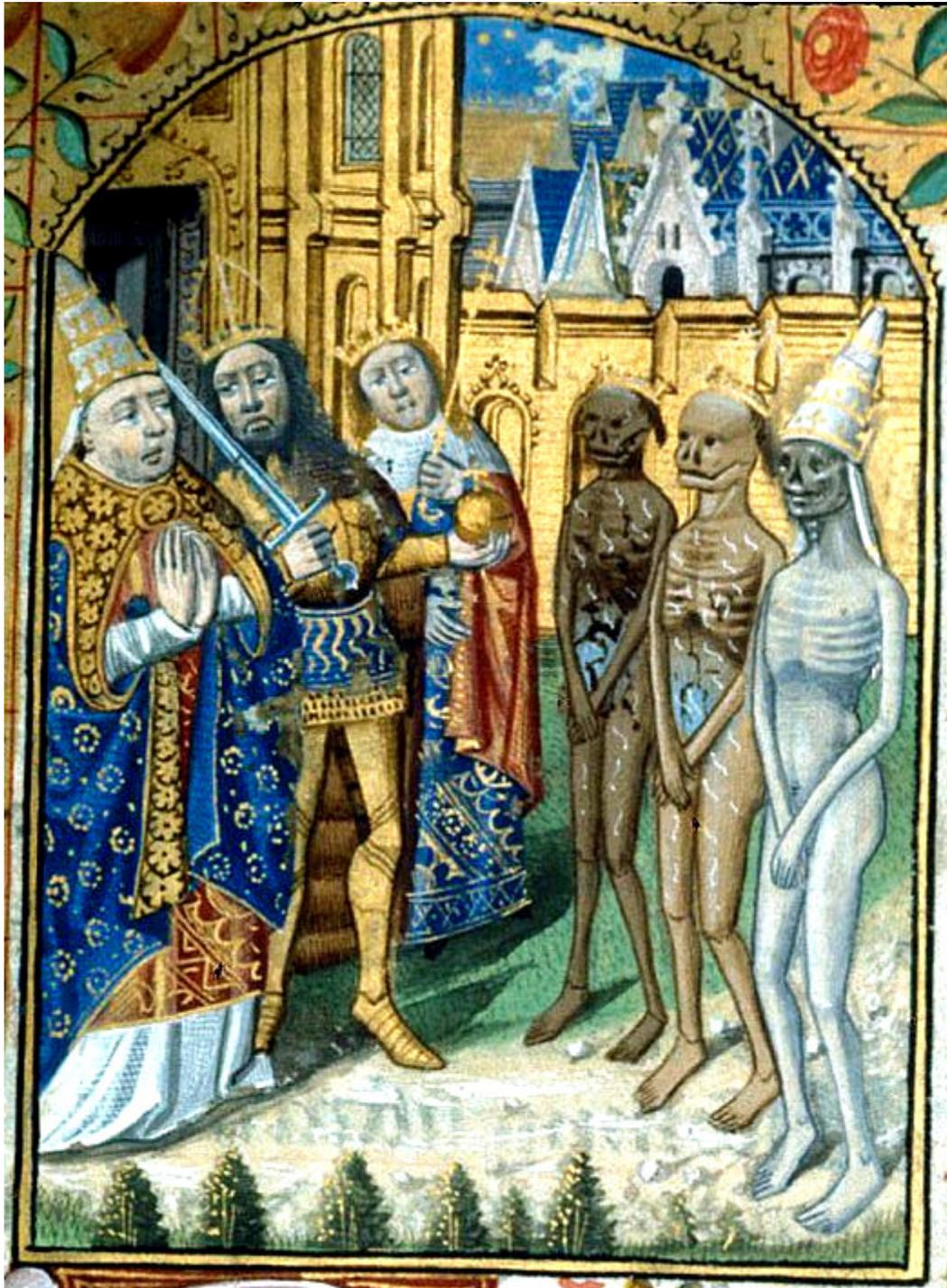
Figura 102.



Maestro del Libro de Oración de Dresden o taller (flamenco, activo sobre 1480 hasta 1515), *Los tres vivos y los tres muertos*, Horas de Crohin-Lafontaine, folio 146v., Brujas, 1480-1485 (?), The J.Paul Getty Museum, Los Ángeles, Estados Unidos.

**Fuente:** The J. Paul Getty Museum, 2015.

Figura 103.



Por tres artistas diferentes, dos trabajando en el estilo del Maestro de Jacques de Besançon, *Los tres vivos* (un papa, un emperador, y un rey) y *los tres muertos*, *Oficina de los Muertos*, Libro de Horas (uso de Roma), Francia (Paris), folio 119, 1480-1490, The British Library, Londres, Reino Unido.

**Fuente:** The British Library, 2015.

Figura 104.



El Maestro de Eduardo IV (activo entre 1470-1500), *Los tres vivos y los tres muertos*, Libro de Horas (uso de Roma), Brujas, folio 109v., siglo XV, The Free Library of Philadelphia, Rare Book Department, Philadelphia, Estados Unidos.

**Fuente:** The Free Library of Philadelphia y Philadelphia Museum of Art, 2015.

Figura 105.



Seguidores del Master of the Rouen Echevinage, *Leyenda de los tres vivos y los tres muertos*, Libro de Horas (Rouen), fol. 81r., 1500, Pierpont Morgan Library Dept. of Medieval and Renaissance Manuscripts, Nueva York, Estados Unidos.

Fuente: Pierpont Morgan Library, 2015

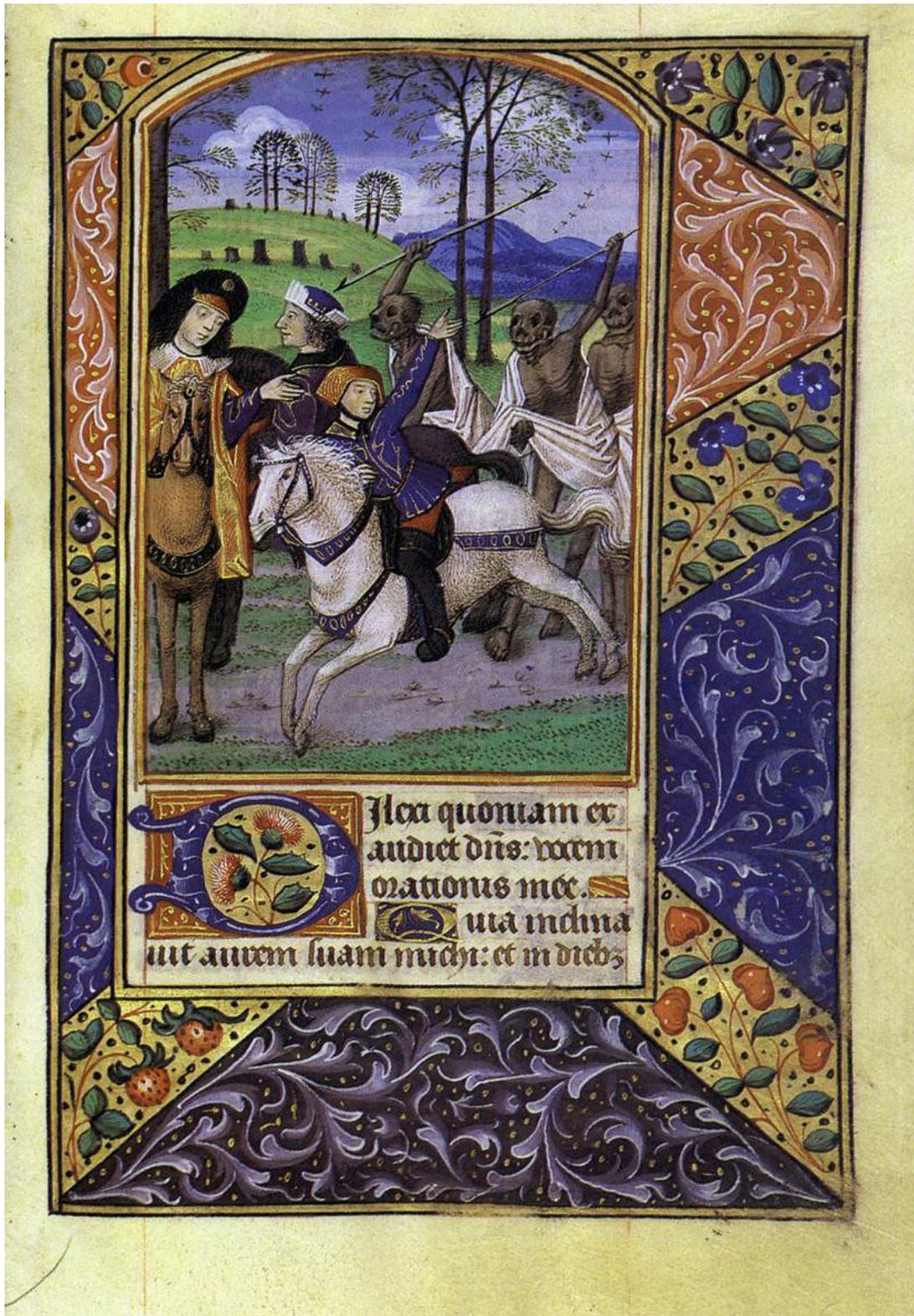
Figura 106.



Anónimo, *Leyenda de los tres vivos y los tres muertos*, Libro de Horas (uso de Rouen), de folio. 77r., Rouen, 1475-1500, National Library of the Netherlands, La Haya, Países Bajos.

Fuente: National Library of the Netherlands, 2015.

Figura 107.



Miniaturista Francés, *Los tres vivos y los tres muertos*, Libro de Horas, 1490 (?), Colección privada.

Fuente: Web Gallery of Art, 2015.

Figura 108.



Atribuido al Maestro de Jacobo IV de Escocia y taller y al taller de Maximiliano Maestro (activos en Gante), *Detalle de Los tres vivos y los tres muertos*, Horas de Joanna I de Castilla (Juana la Loca), folio 158v., el sur de los Países Bajos (Gante?), 1500, The British Library, Londres, Reino Unido.

**Fuente:** The British Library, 2015

### 3.6 La *Danse Macabre*.

El tema de la *Danse Macabre*, *Danse Macabré*, *Totentanz*, o Danza de la Muerte es más uno dentro los géneros macabros y en el proceso de alegorización de la muerte observados en los siglos XV y XVI. Surgió en Francia aproximadamente después del 1425 (la fecha de la representación superviviente más temprana), bastante popular en ese país y en el norte de Europa, aunque haya ejemplares en Italia. Inicialmente utilizado en pinturas murales, como la famosa versión en el cementerio de los Inocentes de París (la pintura no existe más, pero está documentada en una crónica de 1424-25), el tema apareció mucho en manuscritos iluminados, libros y grabados, como los de Hans Holbein en el siglo XVI. Las imágenes son acompañadas de versos morales o una pequeña conversación entre la muerte o lo que puede ser la representación del hombre vivo en su forma futura, “*Le Mort*”, y su víctima. “*Le Mort*” podía ser un cadáver en descomposición o un esqueleto (ejemplos posteriores). El tema es simple: aparece toda la sociedad medieval, del Papa al trabajador, el campesino y hasta los niños, cada hombre es sorprendido y conducido por la mano por esa figura en algo que parece una danza. Las reacciones de los hombres son distintas en las muchas representaciones del tema, pero demuestran sorpresa, sumisión o indocilidad. Los hombres y mujeres, cada uno estrictamente de acuerdo al rango, avanzan con gravedad y de mala gana, sólo las figuras cadavéricas entusiasmadas se entregan y parecen divertirse en actitudes grotescas y burlonas simulando un baile y a veces tocando un instrumento musical. Hay tres ideas importantes en la danza, el primero elemento es la sátira, la idea de que ante la muerte todos los hombres son iguales; la segunda idea es confrontar los vivos con los muertos (debe haber una conexión con la más temprana leyenda de Los tres vivos y los tres muertos – *Le dit des trois morts y trois vifs.*); la tercera idea es la danza misma. Hay historias que describen la costumbre de danzar en los cementerios (posible herencia pagana), que el clero escandalizado intentaba prohibir frecuentemente. De acuerdo con Binski los cementerios no eran lugares vacíos y pacíficos, pero palpitaban con el ruido de esponsales, reuniones, comercio y procesos judiciales etc... en y alrededor de la iglesia. La danza era una manera de romper un tabú, pero era también potencialmente problemática. Danzar era una actividad considerada sensual, y juntamente con la música, estrechamente asociada con seducción y erotismo. Hay además evidencia de la

danza de la muerte era escenificada, un drama teatral con fines morales, en algunas regiones y entre la nobleza, por ejemplo en Brujas en 1449 para el Duque de Borgoña o en una iglesia en Besançon en 1453<sup>204</sup>. La iconografía de la *Danse Macabre* fue posteriormente asimilada en las tradiciones eclesiásticas, que a pesar de la aversión y las prohibiciones de las danzas de los vivos en los cementerios, veían en el motivo de la danza de los muertos un profundo y efectivo *memento mori*.

Figura 109.



Anónimo, *Danza de la Muerte (detalle)*, 1471- 1501, Iglesia de La Ferté-Loupière.

**Fuente:** Les Amis de l'Église de La Ferté-Loupière, 2015.

<sup>204</sup> Véase Paul Binski, *Medieval Death: Ritual and Representation* (British Museum Press, 1996), p.156.

Figura 110.



Anónimo, La Danza de la muerte (detalles 1), pintura mural, siglo XV (?), Abadía de la Chaise Dieu, Francia.

**Fuente:** Abbaye Chaise Dieu, 2015.

Figura 111.



Anónimo, La Danza de la muerte (detalles 2), pintura mural, siglo XV (?), Abadía de la Chaise Dieu, Francia.

**Fuente:** Abbaye Chaise Dieu, 2015.

Figura 112.



Bernt Notke, *Danse Macabre (fragmento)*, siglo XV, Iglesia de San Antonio, Niguliste Museum, Tallin, Estonia.

**Fuente:** Art Museum of Estonia, 2015.

Figura 113.



Bernt Notke, *Danse Macabre (detail 1)*, siglo XV, Iglesia de San Antonio, Niguliste Museum, Tallin, Estonia.

Fuente: Art Museum of Estonia, 2015.

Figura 114.



Bernt Notke, *Danse Macabre (detail 2)*, siglo XV, Iglesia de San Antonio, Niguliste Museum, Tallin, Estonia.

Fuente: Dodedans, 2015.

Figura 115.



Anónimo, *La muerte y el Papa*, *Biblia pauperum*; Danza de la muerte, folio 129r, libro de bloque, 1455-1458, Alemania, Universitätsbibliothek Heidelberg, Heidelberg, Alemania.

Fuente: Universitätsbibliothek Heidelberg, 2015.

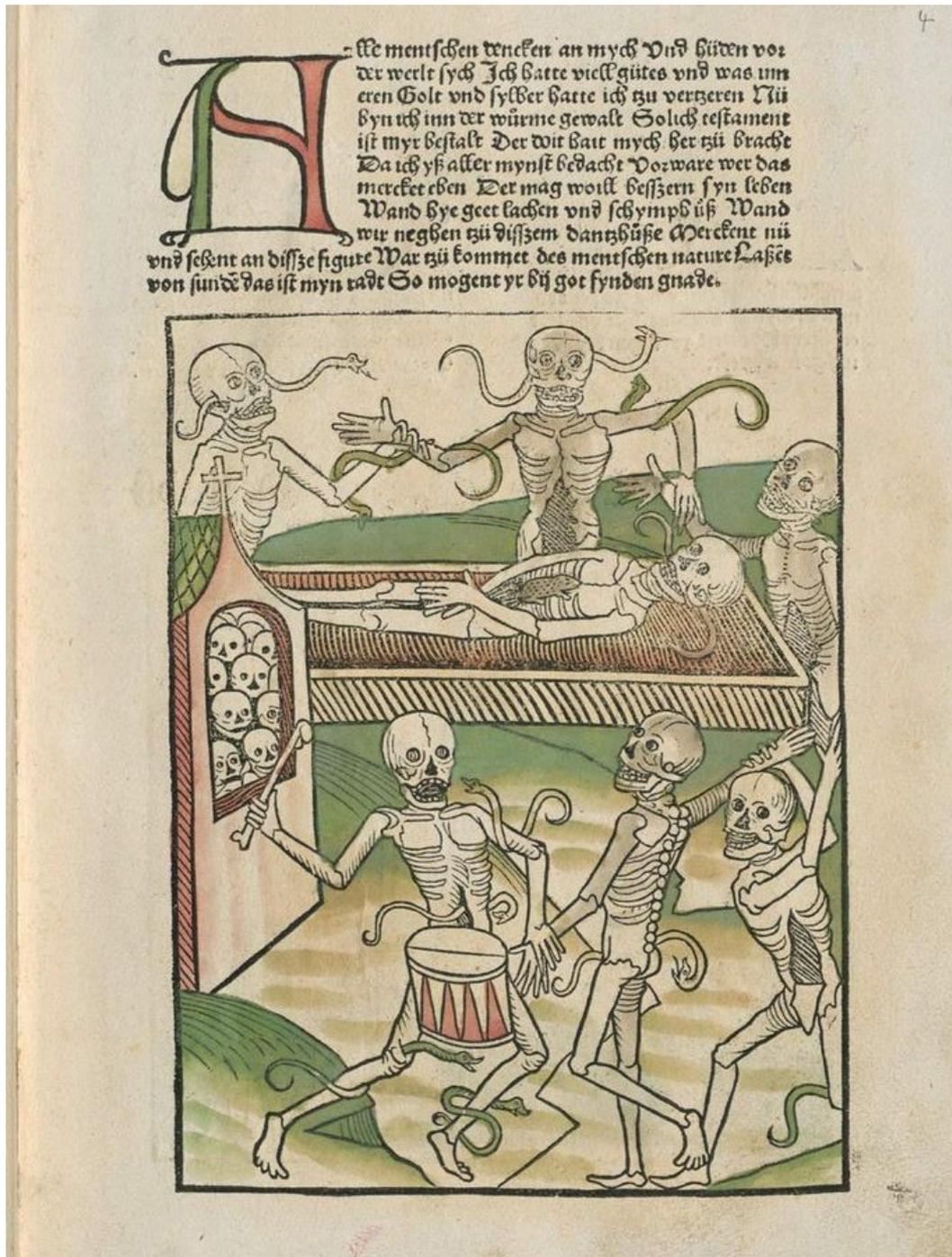
Figura 116.



Anónimo, *La muerte y el Abad*, *Biblia pauperum*; Danza de la muerte, folio 129r, libro de bloque, 1455-1458, Alemania, Universitätsbibliothek Heidelberg, Heidelberg, Alemania.

Fuente: Universitätsbibliothek Heidelberg, 2015.

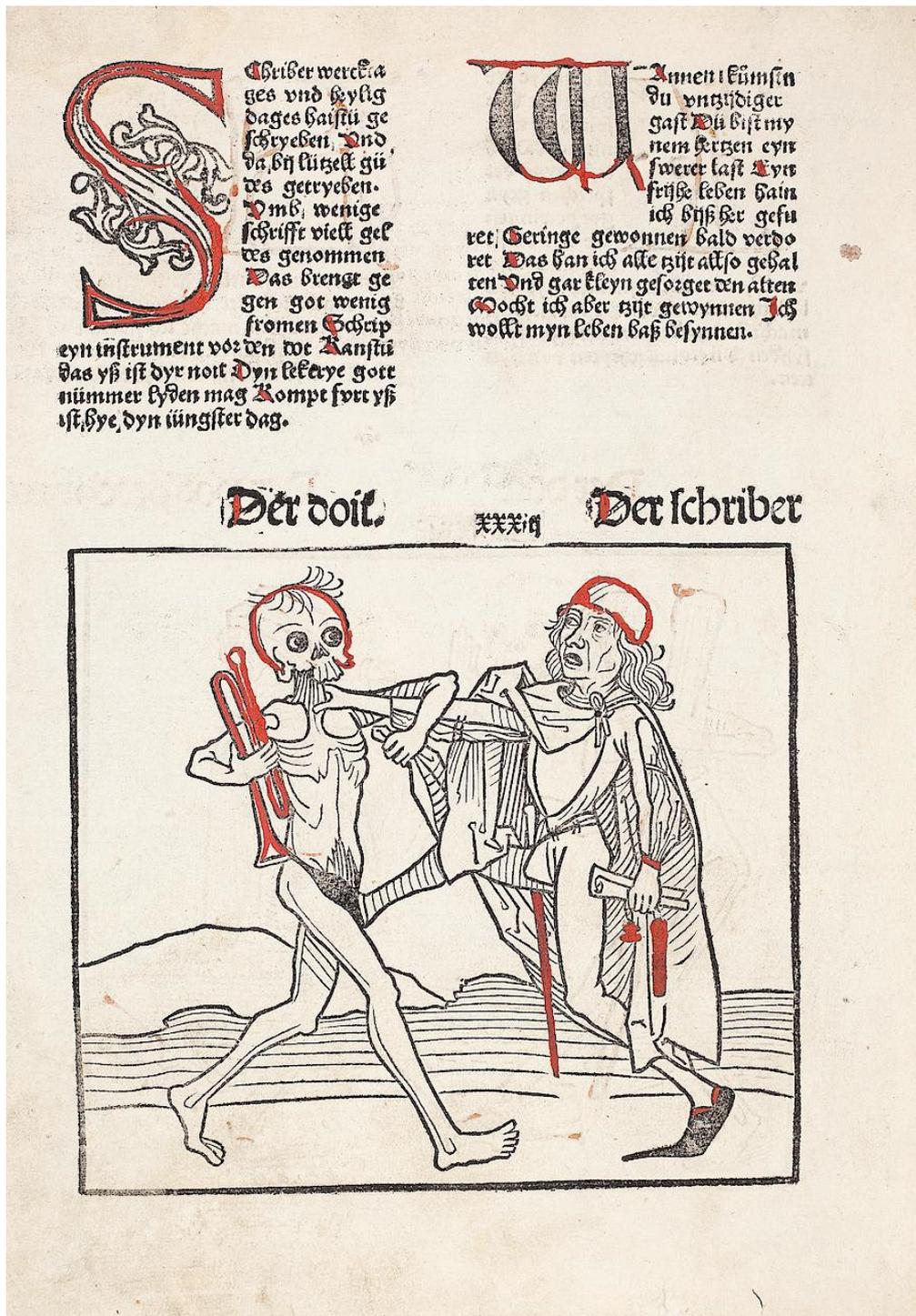
Figura 117.



Anónimo, *Der Doten dantz mit figuren. Clage und Antwort schon von allen staten der welt (Heidelberg Totentanz)*, 1488, Bayerische Staatsbibliothek, Munique, Alemania.

Fuente: Bayerische Staatsbibliothek, 2015.

Figura 118.



Knoblochzer, *La muerte y el copista (?)*, *Heidelberger Totentanz*, folio 18v., 1488, Universitätsbibliothek Heidelberg, Heidelberg, Alemania.

Fuente: Universitätsbibliothek Heidelberg, 2015

Figura 119.



Maestro francés, detalle de la Danza de la Muerte- la muerte viene por el niño, siglo XV, grabado, Bibliothèque Nationale de Paris, Paris, Francia.

**Fuente:** Web Gallery of Art, 2015.

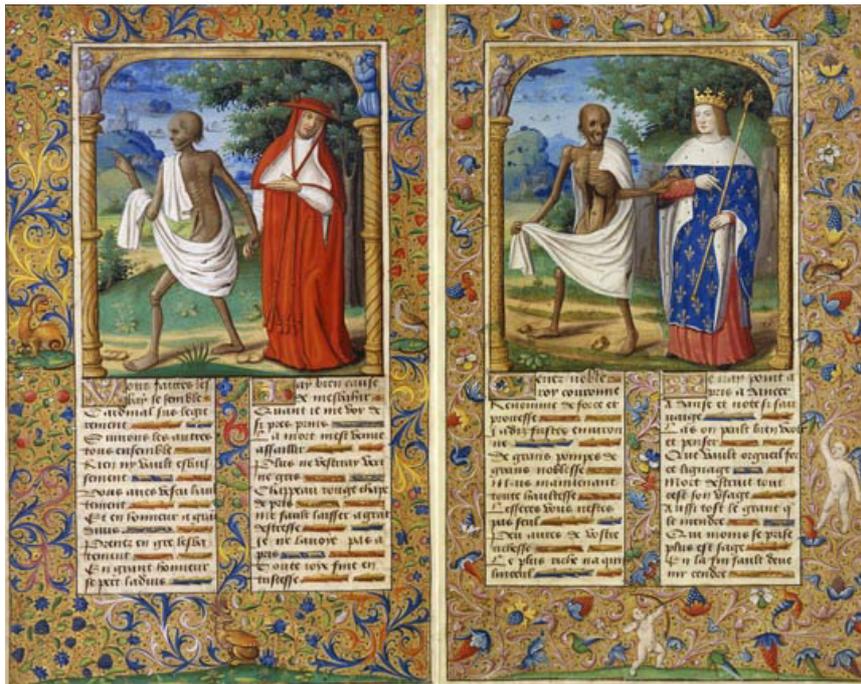
Figura 120.



Pierre le Rouge para Antoine Vérard, *Detalle del arzobispo, el caballero, el obispo, el hacendado, el franciscano, el niño, el clérigo y el ermitaño, La danse macabre*, Paris, 1491–1492, Bibliothèque Nationale de France, Paris, Francia.

Fuente: Postmedieval, 2015.

Figura 121.



Maître Philippe de Guelders, La Muerte y el Cardinal, *La Danse Macabre*, France, 1500?-1510?, Bibliothèque Nationale de France, Paris, Francia. **Fuente:** Bibliothèque Nationale de France, 2015.

Figura 122.



Master of Philippe of Guelders and a collaborator, *Dance of Death*, folio 106v., Libro de Horas, France, 1440- 1510, Pierpont Morgan Library Dept. of Medieval and Renaissance Manuscripts, Nueva York, Estados Unidos.

**Fuente:** Pierpont Morgan Library, 2015.

Figura 123.



Anónimo, *Danza de la Muerte*, dibujo, siglo XVI, Alemania, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, Estados Unidos.

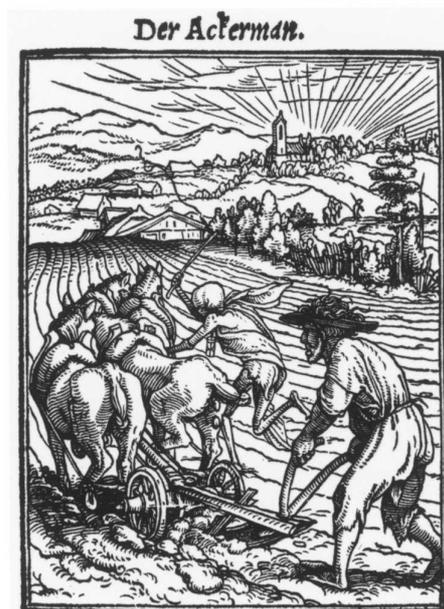
**Fuente:** The Metropolitan Museum of Art, 2015.

Figura 124.<sup>205</sup>



Hans Holbein el Joven, *The Noble Lady from Dance of Death*, 1524-26, grabado, Kupferstichkabinett, Öffentliche Kunstsammlung, Basel, Suiza. **Fuente:** Web Gallery of Art, 2015.

Figura 125.



Hans Holbein el Joven, *The Plowman from Dance of Death*, 1524-26, grabado, Kupferstichkabinett, Öffentliche Kunstsammlung, Basel, Suiza. **Fuente:** Web Gallery of Art, 2015.

<sup>205</sup> Parte de la serie Danza de la Muerte, que consta de 41 grabados en madera, obra de Hans Holbein el Joven en 1524-1525 y libro de bloque hecho por Hans Lutzelburger.

*The Worms answer the Body:*

*“That power lasts only while Man is alive;*

*Here in the grave, we have the last say.*

*Since your life is gone, you may no longer strive*

*Against us worms, for you’re nothing but clay,*

*As you’ll recall from that holy day*

*When the priest, to mark the start of Lent,*

*Makes a cross of ash on each penitent.*

*And with ash blesses you to have in mind*

*What you are, and to what you’ll turn again,*

*For ashes you were before this time,*

*And ashes you’ll be hereafter for certain.*

*Be you lord, lady, or high sovereign,*

*To powder and dust in time you will come,*

*Of your worldly sojourn such is the sum.”<sup>206</sup>*

---

<sup>206</sup> Véase la traducción de Jenny Rebecca Rytting, *A Disputacioun Betwyx þe Body and Wormes: A Translation*, Comitatus: A Journal of Medieval and Renaissance Studies, 31(1) University of California. Disponible en eScholarship- University of California.

## Consideraciones finales

Llegados al término de nuestra investigación, recordemos el objetivo principal de la misma cuando nos planteamos trabajar con el tema de la muerte en la Edad Media y su representación visual: trazar un perfil coherente del universo de la muerte en los últimos siglos medievales a través de un estudio historiográfico e iconográfico. Los objetivos secundarios eran:

- Determinar los aspectos más importantes de la escatología cristiana medieval, de sus rituales funerarios, y de la relación entre la comunidad de los vivos y la de los muertos, de las actitudes mentales hacia los muertos, así como los aspectos relacionados a la percepción del cuerpo y al tratamiento del cadáver.
- Especificar las distintas motivaciones en la creación y en la proliferación de las imágenes de la muerte y de los muertos al final de la Edad Media, para comprender como esas imágenes influenciaron y fueron influenciadas por el imaginario popular y utilizadas por la Iglesia, y como actuaron en la transformación de los sistemas de creencias del pueblo.
- Destacar la posible influencia de la Peste Negra en el surgimiento y en el desarrollo de los temas macabros.

Creemos que en el desarrollar de nuestra investigación esos objetivos han sido alcanzados, y esperamos haber aportado, con nuestros datos y con nuestra interpretación, informaciones significativas para los estudios sobre la muerte y sobre la iconografía de la muerte en el periodo medieval. Hemos incorporado además, puntos de vista antropológicos sobre la importancia y la necesidad de la imagen, en la primera parte del estudio, resaltando la relación entre hombre e imagen, y las discusiones acerca de la función y del contexto de la misma, bien aplicables a nuestro tema, con la intención de ofrecer una visión interdisciplinaria sobre todo el asunto discutido.

El primero capítulo, sobre el “Renacimiento nórdico” sirvió como introducción y presentación del ámbito artístico y cultural de los cuales salieron la mayoría de las imágenes de grabados, pinturas y manuscritos iluminados utilizados por nosotros,

reforzando la delimitación geográfica con la cual nos proponemos trabajar y resaltando las diferencias en las artes del sur y del norte de Europa en los siglos XV y XVI.

El segundo capítulo y el más detallado de la investigación se concentró en comprender la escatología cristiana. La escatología cristiana del periodo medieval era profundamente inconsistente, atravesó cambios y diversas alteraciones en el descender de los siglos. Con relación a unos aspectos, sin embargo, permaneció más o menos 'consistente', como con respecto al Apocalipsis, la Parusía, el Juicio Final, el Anticristo, el cielo y el infierno, por ejemplo, aunque iconográficamente hablando existan algunas variaciones estéticas, con adiciones y sustracciones de motivos y alegorías en el descender de los siglos. Pero los discursos de los teólogos, desde el Cristianismo primitivo, pasando por las reformas carolingias y por la escolástica, todo el proceso de creación y desarrollo de la liturgia de los muertos y de los rituales funerarios, de los últimos sacramentos, hasta la formulación del Purgatorio y las discusiones sobre la dialéctica entre cuerpo-integridad-resurrección-identidad, la relación entre el mantenimiento de la memoria, la obligación de conmemoración de los muertos y el aparecimiento de fantasmas, de las visiones y de los sueños con los muertos, han hecho parte de un creativo y por veces hasta contradictorio desarrollo doctrinal. Todo era (o debería ser) discutido a fondo y de manera exhaustiva. Había un interés sin fin en el análisis de la naturaleza humana y espiritual del hombre, de la creación y de lo divino, del propósito de la humanidad, de la muerte y de la eternidad. La inquietud con relación a la muerte y las preocupaciones escatológicas impregnaban la vida.

Podríamos concluir que la obsesión con la salvación del alma característica de los primeros siglos medievales, pasó a la obsesión con la muerte del cuerpo. Pero si, como ya sabemos, el *Ars Moriendi* y las representaciones macabras de la *Imago mortis* y de las tumbas cadáver reinaron en los mismos siglos, la afirmación arriba sería, como mínimo, incompleta. Los medievales nunca han dejado de intentar transmitir mensajes de fondo moral a través de la imagen. A pesar de la abierta preocupación, en el arte del siglo XV, en retratar el fin de los restos humanos y la caducidad del cuerpo, denotar una subentendida, aunque exasperada, valoración de la vida física, la consolidación del Purgatorio, la proliferación de literatura del *Ars*, y lo macabro con su advertencia moral en las entrelineas de la *Danse Macabre* y de Los tres vivos y los tres muertos, tocaban en asuntos espirituales. El Purgatorio dio al hombre una segunda chance de redención y purgación de los pecados antes del Juicio Final, una llama de esperanza para el alma del

cristiano, que apoyada por los sufragios necesarios saldría más o menos rápidamente de la región siendo acogido por ángeles en el cielo. Las cuestiones sobre memoria y conmemoración de los muertos son fundamentales para comprender la dinámica y dependiente relación entre vivos y muertos en la Edad Media. La literatura del *Ars*, enseñaba el hombre con texto e imagen, como morir bien espiritualmente hablando. En ello la atención era desplazada a la *hora mortis* estrictamente, preocupada en limpiar el alma del hombre de vicios y problemas pendientes, para que este pudiese partir en paz. La literatura de asistencia a los moribundos, no se ocupa del destino del cuerpo después de la muerte.

Mutaciones en la concepción del más allá y especialmente la introducción del purgatorio en el sistema, han contribuido además, para alterar la percepción de la muerte, pasando del foco inicial en el Juicio Final, de la humanidad como una colectividad, para un abordaje más personal de la experiencia de la muerte, transfiriendo la importancia del juicio para el momento mismo de la muerte, subrayando de esa manera la necesidad de fortaleza y preparación espiritual para la última batalla, entre el bien y el mal, entre los vicios y las virtudes. Ya la *Danse Macabre* y la leyenda de Los tres vivos y de los tres muertos, iconografía que identificamos como macabra, a pesar del -posible- miedo y horror que despertaba en los hombres, parte de su función como advertencia, resaltaba la necesidad de reforma espiritual y moral ante la universalidad y la indiscriminación de la muerte. Así, respaldados en las imágenes, concluimos que la lucha interna de los hombres ante la muerte se daba tanto en el ámbito espiritual cuanto en el físico, independiente de la importancia que el arte daba a uno o al otro en determinado periodo. Se trata de una intensa dinámica basada en la imagen y en los efectos que esa imagen puede producir en la sensibilidad, sus efectos psicológicos en el hombre; una dinámica entre imagen y sobrenatural, entre imagen y fe, que caracterizó la mentalidad cristiana por lo menos hasta la Reforma.

Se puede percibir, si observamos las mudanzas en el arte y en los motivos iconográficos entre el siglo XIII y el XVI, grandes cambios estructurales en el pensamiento después de la Peste Negra. Lo que de cierta forma no deja de ser un fenómeno natural, pues las mudanzas en el arte denotan las diferentes necesidades del público en determinado periodo. El arte se adapta a su entorno: en cuanto los hombres hasta el siglo XIII se contentaban con una representación más pacífica, beatífica de la muerte, esperando el fin del milenio con el Apocalipsis, el Juicio Final y las imágenes

de los bienaventurados en el cielo y de los condenados en el infierno en destaque, los del siglo XV, viviendo con las repercusiones y recurrencias de la peste y ya poco a poco movidos por un naciente individualismo, desarrollaron una visión más dramática, material y personal de la muerte, el *memento mori* estaba en todos los sitios. Esa iconografía explica el uso del término ‘triumfo de la muerte’. A pesar de haber sido una tendencia aparentemente generalizada en el continente europeo, y aunque no hemos analizado directamente la iconografía de países mediterráneos como la Italia, en nuestra pesquisa iconográfica llegamos a la conclusión de que ese cambio en el pensamiento, es decir, el desarrollo hacia un arte de carácter más macabro y el exceso de representaciones de la muerte ocurrieron con más vigor en Francia y en los territorios del norte de Europa que en el sur. Puede ser que el sur y el norte de Europa hayan reaccionado diferentemente a la destrucción de la Peste Negra. Hecho que justifica nuestro marcado interés por el arte de la corte de Borgoña y por los artistas franceses, alemanes y flamencos.

Por lo tanto, hemos hecho un esfuerzo para contribuir a un enfoque hacia la iconografía medieval de la muerte, que permite, por lo menos, hacer una imagen más multidimensional de cómo el hombre medieval comprendía y reaccionaba a la muerte. Es cierto que hay otros puntos históricos y analíticos a ser abordados en nuestro campo de interés, así como otras formas de pesquisa y de metodología, ya que esta investigación es limitada, y claramente no podía abordar el tema en su totalidad, si es que tal cosa es posible. Hay un sinfín de posibilidades en este campo y nosotros, antropólogos e historiadores medievales y del arte, siempre tendremos suficiente material para analizar e investigaciones a desarrollar, pues las fuentes también son abundantes. De la misma forma, el legado iconográfico de la Edad Media, independiente de cuantos estudios y libros ya existan sobre él, es siempre pasible de nuevas interpretaciones a la luz de nuevos documentos, técnicas y abordajes, nos permitiendo cada vez más, y de manera siempre sorprendente, profundizar nuestro conocimiento sobre todo el ámbito cultural, social, político y religioso del periodo. Esperamos, no obstante, haber hecho una investigación lo suficientemente a fondo ‘sobre la muerte y sobre la *Muerte*’, al final de la Edad Media para contribuir, con nuestros planteamientos, a la comunidad académica y a las investigaciones sobre ese tema tan plural y lleno de contrastes. La muerte todavía no dejó de desconcertarnos y chocarnos en su paso, pero sin duda la sociedad occidental moderna se ocupa de su

propia mortalidad y de su espiritualidad de otras maneras, tal vez de formas hasta mismo más complejas que durante la Edad Media.

## Bibliografía.

### Libros.

- ALLMAND, Christopher (Ed.). *The new Cambridge Medieval History. Volume VII c. 1415-1500*. Cambridge University Press, 1998.
- ARIÈS, Philippe. *Historia de la muerte en Occidente: desde la Edad Media hasta nuestros días*. El Acantilado, 2000.
- ARIÈS, Philippe. *El hombre ante la muerte*. Madrid: Taurus, 1983.
- BAJTIN, Mijail Mijaïlovich. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*; traducción Julio Forcat y César Conroy. Madrid: Alianza Editorial, 1989.
- BANGO TORVISO, Isidro Gonzalo. *Bosch: realidad, símbolo y fantasía*. Madrid: Silex, 1982.
- BALLESTEROS, Ernesto. *El barroco en Flandes y Francia*. Madrid: Hiare, 1986.
- BARTLETT, Robert (Ed.). *Medieval Panorama*. Londres: Thames and Hudson Ltd., 2001.
- BAROJA, Julio Caro. *Las brujas y su mundo*. Madrid: Alianza Editorial S.A., 1973.
- BELTING, Hans. *Antropología de la imagen*; traducción Gonzalo María Vélez Espinosa. Buenos Aires: Katz, 2012.
- BELTING, Hans. *Imagen y culto: una historia de la imagen anterior a la edad del arte*; traducción Cristina Díez Pampliega y Jesús Espino Nuño. Madrid: Ediciones Akal S.A., 2009.
- BELTING, Hans. *Spiegel der Welt: die Erfindung des Gemäldes in den Niederlanden*. C.H.Beck, 2010.
- BELOZERSKAYA, Marina. *Rethinking the Renaissance: Burgundian arts across Europe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- BIDON, Danièle Alexandre. *La mort au Moyen Age : XIIIe-XVIe siècle*. Hachette, 1998.
- BINSKI, Paul. *Medieval Death - Ritual and Representation*. London: British Museum Press, 1996.
- BOECKL Christine M. *Images of Plague and Pestilence: Iconography and Iconology*. Kirksville: Truman State University Press, 2000.

- BOSING, Walter. *El Bosco: 1450-1516: entre el cielo y el infierno*. Köln: Taschen, 2010.
- BOSING, Walter. *The complete paintings: Bosch*. Köln: Taschen, 2012.
- BRUNO, Silvia. *Pintura Flamenca y Holandesa*. Florence: Scala, 2010.
- BURUCÚA, José Emilio. *Historia y ambivalencia: ensayos sobre arte*. Buenos Aires: Biblos, 2006.
- BURCKHARDT, Titus. *Principios y métodos del arte sagrado*. José J. de Olañeta, 2000.
- BROWN, Peter. *The Cult of the Saints: Its Rise and Function in Latin Christianity*. Chicago: University of Chicago Press, 2014.
- CASTELLI, Enrico. *Lo demoníaco en el arte. Su significado filosófico*. Madrid: Ediciones Siruela, S.A., 2007.
- COHEN, Kathleen. *Metamorphosis of a Death Symbol: The Transi Tomb in the Late Middle Ages and the Renaissance*. University of California Press, 1973.
- DELUMEAU, Jean. *La pêche et la peur. La culpabilisation en Occident. XIIIe-XVIIIe siècles*. Paris: Fayard, 1983.
- DIDI HUBERMAN, Georges. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*; traducción José Calatrava. Abada, 2009.
- DIDI HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.
- FOSSIER, Robert. *Gente de la Edad Media*. Taurus, 2010.
- GADAMER, Hans Georg. *Verdade e Método I. Traços fundamentais de uma hermenéutica filosófica*; traducción Flávio Paulo Meurer. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.
- GEARY, Patrick J. *Living with the Dead in the Middle Ages*. Ithaca: Cornell University Press, 1994.
- GEARY, Patrick J. *Phantoms of Remembrance: Memory and Oblivion at the End of the First Millennium*. Princeton: Princeton University Press, 1996.
- GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas e indicios: morfología e historia*; traducción Carlo Catropi. Barcelona: Editorial Gedisa S.A., 2008.
- GORDON, Bruce y MARSHALL, Peter (Ed.). *The Place of the Dead: Death and Remembrance in Late Medieval and Early Modern Europe*. Reino Unido: Cambridge University Press, 2000.

- GOODICH, Michael E. *Violence and the miracle in the fourteenth century: private grief and public salvation*. Chicago y Londres: Chicago University, 1995.
- GOTTFRIED, Robert S. *The Black Death: Natural and Human Disaster in Medieval Europe*. Nueva York: The Free Press, Simon and Schuster, 1985.
- HAZAS, Antonio Rey (selección, edición y prólogo). *Artes de bien morir: Ars moriendi de la Edad Media y del Siglo de Oro*. Lengua de Trapo, 2003.
- HERLIHY, David y KLINE COHN Samuel. *The Black Death and the Transformation of the West*. Massachusetts: Harvard University Press, 1997.
- HUIZINGA, Johan. *El otoño de la Edad Media: estudios sobre las formas de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos*. Madrid: Alianza Editorial, 2003.
- HÖFLER Janez. *Der Meister E.S: Ein Kapitel europäischer Kunst des 15. Jahrhunderts*. Regensburg: Schnell & Steiner, 2007.
- INFANTES, Victor. *Las danzas de la muerte: Género y desarrollo de un género medieval (siglos XIII-XVII)*. Universidad de Salamanca, Servicio de Archivos y Bibliotecas, 1997.
- KINCH, Ashby. *Imago Mortis: Mediating Images of Death in Late Medieval Culture*. Leiden: Brill, 2013.
- KOLAKOWSKI, Leszek. *Si Dios no existe...: sobre Dios, el diablo, el pecado y otras preocupaciones de la llamada filosofía de la religión*. Madrid: Tecnos, 2009.
- LE GOFF, Jacques. *La Baja Edad Media*. Historia Universal siglo XXI, 1974.
- LE GOFF, Jacques. *El nacimiento del purgatorio*. Taurus, 1981.
- LE GOFF, Jacques. *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente Medieval*. Barcelona: Gedisa, 1991.
- LE GOFF, Jacques y TRUONG, Nicolas. *Una historia del cuerpo en la Edad Media*. Barcelona: Grupo Planeta Spain, 2015.
- LISÓN TOLOSANA, Carmelo (Ed.). *Antropología: horizontes interpretativos*. Granada: Universidad de Granada, 2000.
- LISÓN TOLOSANA, Carmelo (Ed.). *Introducción a la antropología social y cultural : teoría y práctica*. Madrid: Ediciones Akal S.A., 2007.
- LOZANO, José Jiménez. *Pecado, poder y sociedad en la historia*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Instituto de Historia Simancas, 1992.
- MÂLE, Emile. *El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII: el gótico*. México: Fondo de Cultura Económica, 1966.

- MÂLE, Emile. *El arte religioso del siglo XIII en Francia: el gótico*. Madrid: Encuentro, 2001.
- MANCHADO, Ana Isabel C. y OBRADOR, María del Pilar R. (Coords.). *Pecar en la Edad Media*. Madrid: Silex, 2008.
- MARIE, Rose y HAGEN, Rainer. *Breugel The complete paintings*, Köln: Taschen, 2005.
- MASSIP, Francesc y KOVACS, Lenke. *El baile-conjuro ante la muerte. Presencia de lo macabro en la Danza y la fiesta popular*. España: CIOFF, 2004.
- McGINN, Bernard. *Visions of the End: Apocalyptic Traditions in the Middle Ages*. Nueva York: Columbia University Press, 1998.
- MITRE FERNANDEZ, Emilio. *Fantasmas de la sociedad medieval: enfermedad, peste, muerte*. Universidad de Valladolid, 2004.
- MONSALVO ANTÓN, José María. *La baja Edad Media en los siglos XIV-XV: política y cultura*. Madrid: Síntesis, 2000.
- MULLETT, Michael. *La cultura popular en la Baja Edad Media*. Barcelona: Crítica, 1990.
- PANERO, Leopoldo María. *Danza de la Muerte*. Igitur, 2004.
- PANOFISKY, Erwin. *Early Netherlandish Painting: its origins and characters*. Harper and Row, 1971.
- PANOFISKY, Erwin. *Estudios sobre iconología*. Alianza Editorial, 1972.
- PANOFISKY, Erwin. *El significado en las artes visuales*. Alianza Editorial, 1987.
- PANOFISKY, Erwin. *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*. Alianza Editorial, 1994.
- PANOFISKY, Erwin. *Los primitivos flamencos*. Cátedra, 1998.
- PANOFISKY, Erwin. *Estudios sobre Iconología*. Alianza Editorial, 2006.
- PASTOUREAU, Michel y BUCCI, Julia. *Una historia simbólica de la Edad Media occidental*. Katz Editores, 2006.
- PAXTON, Frederik. *Christianizing Death: The Creation of a Ritual Process in Early Medieval Europe*. Ithaca: Cornell University Press, 1996.
- SCHMITT, Jean Claude. *Os vivos e os mortos na sociedade medieval*; tradução de María Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

- SEBASTIAN LOPES, Santiago. *Mensaje simbólico del arte medieval: arquitectura, literatura, iconografía*. Madrid: Ediciones Encuentro, 1996.
- SICARD, Damien. *La liturgie de la mort dans l'Eglise latine des origines à la réforme carolingienne*. Münster, 1978.
- SMITH, Jeffrey Chipps. *The Northern Renaissance*. New York: Phaidon Press Limited, 2004.
- SNYDER, James y SILVER, Larry. *Northern Renaissance art: painting, sculpture, the graphic arts from 1350 to 1575*. Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall, 2005.
- TARLOW, Sarah y NILSSON STUTZ, Liv. *The Oxford Handbook of the Archeology of Death and Burial*. Oxford University Press, 2013.
- VAN GENNEP, Arnold. *Los ritos de paso*. Madrid: Taurus, 1986.
- WALKER BYNUM, Caroline. *The Resurrection of the Body in Western Christianity, 200-1336*. New York: Columbia University Press, 1995.
- WALKER BYNUM, Caroline y FREEDMAN, Paul (Ed.). *Last Things: Death and the Apocalypse in the Middle Ages*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2000.
- WARREN, Florence. *The Dance of Death*. London: Humphrey Milford, Oxford University Press, 1931.
- WENZEL, Siegfried (Ed.). *Fasciculus morum: A Fourteenth-Century Preacher's Handbook*. Pennsylvania State University Press, 1989.
- WIJSMAN, Hanno. *Northern Renaissance? Burgundy and Europe in the Fifteenth Century*. En Alex Lee, Pierre Péporté & Harry Schnitker (Eds.), *Renaissance? Perceptions of Continuity and Discontinuity in Europe, c.1300 - c.1550*. Leiden: Brill, 2010, p. 269-288.
- WILLIMAN, Daniel (Ed.). *The Black Death: The Impact of the Fourteenth-Century Plague*, Papers of the Eleventh Annual Conference of the Center for Medieval & Early Renaissance Studies. New York: Center for Medieval & Early Renaissance Studies, 1982.

## **Publicaciones.**

- ANTACLI, Paulina Liliana. *Aby Warburg de psico-historiador a sismógrafo de las pasiones humanas*. Estampa 11-Revista digital de grafica artística, Universidad de Cuyo, Argentina, nº 1, 2012, pp.56-67.

- BROWN, Elizabeth A.R. *Death and the Human Body in the Later Middle Ages: The Legislation of Boniface VIII on the Division of the Corpse*. Viator, Turnhout, Bélgica, n°12, 1981, pp. 221-270.
- CACIOLA, Nancy. *Wraiths, Revenants and Ritual in Medieval Culture*. Past & Present Oxford University Press, n°. 152, Aug., 1996, pp. 3-45.
- FALBEL, Nachman. *Joaquim de Fiore, apocalipticismo e escatologia nos séculos XIII e XIV*. Scintilla, Curitiba, vol. 7, n° 2, 2010, pp. 65-86.
- GONZÁLEZ ZYMLAH, Herbert. *El encuentro de los tres vivos y los tres muertos*. Revista Digital de Iconografía Medieval, vol. III, n° 6, 2011, pp. 51-82.
- HAINDL UGARTE, Ana Luisa. *La muerte en la Edad Media*. Revista electrónica Historias del Orbis Terrarum, Santiago, n°. 01, 2009, pp. 106-206.
- HUETE FUDIO, Mario. *Las actitudes ante la muerte en tiempos de la Peste Negra. La península ibérica, 1348-1500*. Cuadernos de Historia Medieval Secc. Miscelánea, 1998, pp. 21-58.
- KEENAN, James. *Current Theology Note Christian Perspectives on the Human Body*, *Theological Studies*, n° 55, 1994, pp.330-346.
- MITRE FERNÁNDEZ, Emilio. *Muerte y modelos de muerte en la Edad Media clásica*. Edad Media: revista de historia, Universidad de Valladolid, n° 6, 2003-2004, pp. 11-31.
- QUÍRICO, Tamara. *Peste Negra e escatologia: os efeitos da expectativa da morte sobre a religiosidade do século XIV*. Mirabilia 14, Mística e Milenarismo na Idade Média, Jan-Jun 2012, pp. 135- 155.
- RODRÍGUEZ PEINADO, Laura. *La Psicostasis*. Revista Digital de Iconografía Medieval, vol. IV, n° 7, 2012, pp. 11-20.
- RUIZ GARCÍA Elisa. *El Ars Moriendi: una preparación para el tránsito*. IX Jornadas Científicas sobre Documentación: la muerte y sus testimonios escritos, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2011, pp. 315-344.
- VANINA NEIRA, Andrea. *Los libros penitenciales: la penitencia tasada en la alta Edad Media*. Anales de Historia antigua, medieval y moderna, Universidad de Buenos Aires, vol.39, 2006, pp. 1-9.
- WALKER BYNUM, Caroline. *Why All the Fuss about the Body? A Medievalist's Perspective*. Critical Inquiry, Chicago, vol. 22, n° 1, 1995, pp.1-33

## **Congresos**

CACIOLA, Nancy. *Mystics, Demoniacs, and the Physiology of Spirit Possession in Medieval Europe*. Annual Medieval Studies Conference in Leeds, UK, in June 1999; and at the conference “Demons, Spirits, Witches: Popular Mythology and Christian Demonology” Budapest, Hungary, in October 1999, pp.268-306.

MARTÍNEZ ROA, Yohanna. *¿Una imagen vale más que mil palabras? Deslocalización y complejidad de la imagen*. Conferencia en la Universidad Autónoma Metropolitana de México, Coloquio Internacional transdisciplinario: Imágenes que representan saberes, 8-11 de Octubre de 2007.

MORÍN DE PABLOS, Jorge y BARROSO CABRERA, Rafael. *Muerte y escatología en el arte de la antigüedad tardía y época visigoda*. Publicado en “Morir en el Mediterráneo Medieval. Actas del III Congreso Internacional de Arqueología, Arte e Historia de la Antigüedad Tardía y Alta Edad Media peninsular”, Madrid, 17 y 18 de diciembre de 2007. BAR Internacional Series S, 2001. Oxford, 2009, pp. 351-368.

## **Revistas.**

*Scintilla* Revista de Filosofía e Mística Medieval, Curitiba, vol.7, n. 2, jul./dez. 2010, pp. 1-257.

## **Disertaciones y Tesis.**

BRUMLIK, Kymberly C. *Turning toward death: the medievals' terrestrial treatment of death in art during the fourteenth and fifteenth century*. University of Colorado, Colorado Springs, Estados Unidos, 2012.

CAMPBELL, Jeffrey. *The Ars Moriendi. An examination, translation and collation of the manuscripts of the shorter Latin version*. National Library of Canada, Acquisitions and Bibliographic services branch, University of Ottawa, Canada, 1995.

DESORMEAUX, Anna L. *The Black Death and its effect on fourteenth and fifteenth-century art*. Louisiana State University, Estados Unidos, 2004.

RODRIGUEZ BARRAL, Paulino. *La imagen de la justicia divina. La retribución del comportamiento humano en el más allá en el arte medieval de la Corona de Aragón*. Universidad Autónoma de Barcelona, Departamento de Arte, Barcelona, España, 2003.

## **Fuentes de las imágenes – páginas web.**

### ABBAYE CHAISE DIEU, 2015.

ANÓNIMO - La Danza de la muerte (detalles 1). Disponible en <http://www.abbaye-chaise-dieu.com/-la-danse-macabre-.html?lang=en>.

ANÓNIMO - La Danza de la muerte (detalles 2). Disponible en <http://www.abbaye-chaise-dieu.com/-la-danse-macabre-.html?lang=en>.

### ACADEMIC DICTIONARIES AND ENCYCLOPEDIAS, 2015.

LIMBOURG, Hermanos – Funeral. Disponible en <http://en.academic.ru/dic.nsf/enwiki/2096147>.

### ART MUSEUM OF ESTONIA, 2015.

NOTKE, Bernt - *Danse Macabre* (fragmento). Disponible en <http://kunstmuuseum.ekm.ee/en/publishing/museum-guidebook-2/2006-2/>.

NOTKE, Bernt - *Danse Macabre* (detail 1). Disponible en <http://kunstmuuseum.ekm.ee/en/publishing/museum-guidebook-2/2006-2/>.

### BAYERISCHE STAATSBIBLIOTHEK, 2015.

WOLGEMUT, Michael- La Danza de la Muerte. Disponible en <http://daten.digitalesammlungen.de/~db/0003/bsb00034024/images/index.html?fip=193.174.98.30&seite=601&pdfseitex>.

ANÓNIMO - Der Doten dantz mit figuren. Disponible en <http://daten.digitalesammlungen.de/~db/bsb00001856/images/index.html?seite=10&fip=193.174.98.30>.

### BEINECKE RARE BOOK AND MANUSCRIPT LIBRARY, YALE, 2015.

LUCON, Maestro de. y Maestro del duque de Bedford - Oficio de los difuntos y cementerio. Disponible en <http://brbl-dl.library.yale.edu/vufind/Record/3519437>.

### BIBLIOTECA DIGITAL HISPÁNICA, 2015.

VERARD, Antonio - La muerte (?). Disponible en <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000037462>.

### BIBLIOTECA REAL HOLANDESA, 2015.

ANÓNIMO - Oficio de los difuntos. Disponible en [http://manuscripts.kb.nl/search/images\\_text/extended/page/5/hasPart/Office+of+the+Dead/afterdate/1500](http://manuscripts.kb.nl/search/images_text/extended/page/5/hasPart/Office+of+the+Dead/afterdate/1500).

BIBLIOTECA NACIONAL DE WÜRTTEMBERG, 2015.

ANÓNIMO - Purgatorio. Disponible en [http://dfg-viewer.de/show/?id=8071&tx\\_dlf%5Bid%5D=http%3A%2F%2Fdigital.wlb-stuttgart.de%2Fmets%2Furn%3Anbn%3Ade%3Absz%3A24-digibib-bsz3499422857&tx\\_dlf%5Bpage%5D=112](http://dfg-viewer.de/show/?id=8071&tx_dlf%5Bid%5D=http%3A%2F%2Fdigital.wlb-stuttgart.de%2Fmets%2Furn%3Anbn%3Ade%3Absz%3A24-digibib-bsz3499422857&tx_dlf%5Bpage%5D=112).

ANÓNIMO - El alma es salvada del purgatorio gracias a la intercesión de alguien que ora por ella. Disponible en [http://dfg-viewer.de/show/?id=8071&tx\\_dlf%5Bid%5D=http%3A%2F%2Fdigital.wlb-stuttgart.de%2Fmets%2Furn%3Anbn%3Ade%3Absz%3A24-digibib-bsz3499422857&tx\\_dlf%5Bpage%5D=120](http://dfg-viewer.de/show/?id=8071&tx_dlf%5Bid%5D=http%3A%2F%2Fdigital.wlb-stuttgart.de%2Fmets%2Furn%3Anbn%3Ade%3Absz%3A24-digibib-bsz3499422857&tx_dlf%5Bpage%5D=120).

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE, 2015.

ANÓNIMO - La muerte (?). Disponible en <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000442d/f204.image.r=NAL%203191>.

ANÓNIMO - El Triunfo de la Muerte. Disponible en <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000791x/f82.item.r=Fran%20C3%A7ais%2012423>.

ANÓNIMO - Los tres vivos y los tres muertos, Roman de la rose. Disponible en <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000300q/f9.item.zoom>.

ANÓNIMO - Los tres vivos y los tres muertos, Recueil d'anciennes poésies françaises. Disponible en <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55003999w/f634.item.r=Ms%203142.zoom>.

GUELDRE, Maître Philippe de - La Muerte y el Cardinal, *La Danse Macabre*. Disponible en <http://classes.bnf.fr/livre/grand/469.htm>.

LE NOIR, Jean, Jacquemart de Hesdin (entre otros iluminadores) - Los tres vivos y los tres muertos (detalle). Disponible en <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8449684q/f573.item.r=Latin%2018014.zoom>.

ROHAN, Maestro de - Oficio de los difuntos. Disponible en <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10515749d/f395.item.r=MS%20Latin%209471.zoom>.

ROHAN, Maestro de - Oficio de los difuntos (detalle). Disponible en <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10515749d/f403.item.r=MS%20Latin%209471.zoom>.

ROHAN, Maestro de - Oficio de los difuntos. Disponible en <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10515749d/f381.item.r=MS%20Latin%209471.zoom>.

ROHAN, Maestro de - Oficio de los difuntos. Disponible en <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10515749d/f375.item.r=MS%20Latin%209471.zoom>.

ROHAN, Maestro de - El hombre muerto ante Dios. Disponible en <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10515749d/f327.item>.

BILDINDEX DER KUNST UND ARCHITEKTUR, 2015.

ANÓNIMO - Petrarca: El Triunfo de la Muerte. Disponible en <http://www.bildindex.de/#|3>.

CHURCH MONUMENT SOCIETY, 2015.

ANÓNIMO - Tumba *transi* de Guillaume de Harcigny. Disponible en [http://churchmonumentsociety.org/Monument%20of%20the%20Month%20Archive/2010\\_10.html](http://churchmonumentsociety.org/Monument%20of%20the%20Month%20Archive/2010_10.html).

ANÓNIMO - Tumba *transi* de Guillaume de Harcigny (2). Disponible en [http://churchmonumentsociety.org/Monument%20of%20the%20Month%20Archive/2010\\_10.html](http://churchmonumentsociety.org/Monument%20of%20the%20Month%20Archive/2010_10.html)

DODEDANS, 2015.

NOTKE, Bernt - *Danse Macabre* (detail 2). Disponible en <http://www.dodedans.com/Eest1.htm>.

EL PODER DE LA PALABRA, 2015.

VAN DER WEYDEN, Rogier- Extremaunción. Disponible en <http://www.epdlp.com/pintor.php?id=2777>.

ENLUMINURES, 2015.

ROUEN, Maestro de l'Echevinage de - Purgatorio. Disponible en [http://www.enluminures.culture.fr/public/mistral/enlumine\\_fr?ACTION=RETROUVER&FIELD\\_98=POSS&VALUE\\_98=%27destinataire%27&NUMBER=2&GRP=268&REQ=%28%28%27destinataire%27%29%20%3aPOSS%20%29&USRNAME=nobody&USRPWD=4%24%2534P&SPEC=9&SYN=1&IMLY=&MAX1=1&MAX2=1&MAX3=100&DOM=All](http://www.enluminures.culture.fr/public/mistral/enlumine_fr?ACTION=RETROUVER&FIELD_98=POSS&VALUE_98=%27destinataire%27&NUMBER=2&GRP=268&REQ=%28%28%27destinataire%27%29%20%3aPOSS%20%29&USRNAME=nobody&USRPWD=4%24%2534P&SPEC=9&SYN=1&IMLY=&MAX1=1&MAX2=1&MAX3=100&DOM=All).

GETTYIMAGES, 2015.

ANÓNIMO - Doctor treating plague victims. Disponible en <http://www.gettyimages.at/detail/foto/doctor-treating-plague-victims-saint-sebastians-life-stock-fotografie/175826481>.

RICHIER, Ligier - Tumba *transi* de René de Châlon. Disponible en <http://www.gettyimages.at/detail/foto/tomb-of-rene-de-chalon-killed-during-siege-of-st-stock-fotografie/151821845>.

HOSPICES DE BEAUNE, 2015.

VAN DER WEYDEN, Rogier - Psicostasis en el detalle del políptico del Juicio Final. Disponible en <http://hospices-de-beaune.com/jugement-dernier/>.

VAN DER WEYDEN, Rogier - Condenados en el detalle del políptico del Juicio Final. Disponible en <http://hospices-de-beaune.com/jugement-dernier/>.

KUNSTHISTORISCHES MUSEUM WIEN, 2015.

BALDUNG, Hans - Die drei Lebensalter und der Tod. Disponible en: <http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=96>.

L'AGENCE PHOTO RMN GRAND PALAIS, 2015.

BOURBON-VENDÔME, Maestro de - La muerte segando los grandes de este mundo. Disponible en <http://www.photo.rmn.fr/C.aspx?VP3=SearchResult&IID=2C6NU06VEE66>

LES AMIS DE L'EGLISE DE LA FERTÉ-LOUPIÈRE, 2015.

ANÓNIMO - Danza de la Muerte (detalle). Disponible en <http://www.lamefel.fr/>.

MEDIEVAL MUSEUM, 2015.

LIMBOURG, Hermanos - El Caballero de la Muerte. Disponible en [http://www.medievalmuseum.ru/02mini/illuminated\\_manuscripts\\_limburg.htm](http://www.medievalmuseum.ru/02mini/illuminated_manuscripts_limburg.htm).

LIMBOURG, Hermanos - El funeral de Raymond Dioces y detalle de la leyenda del Encuentro de los Tres Vivos y los Tres Muertos. Disponible en [http://www.medievalmuseum.ru/02mini/illuminated\\_manuscripts\\_limburg.htm](http://www.medievalmuseum.ru/02mini/illuminated_manuscripts_limburg.htm).

LIMBOURG, Hermanos - Purgatorio. Disponible en [http://www.medievalmuseum.ru/02mini/illuminated\\_manuscripts\\_limburg.htm](http://www.medievalmuseum.ru/02mini/illuminated_manuscripts_limburg.htm).

MONASTERIOS, 2015.

Juicio Final - tímpano de la Iglesia de Saint-Foy. Disponible en <http://www.monestirs.cat/monst/annex/fran/migdp/cconque.htm>.

Juicio Final, el pesaje de almas entre el ángel y un demonio. – tímpano de la Iglesia de Saint-Foy. Disponible en <http://www.monestirs.cat/monst/annex/fran/migdp/cconqt09.htm>

Juicio Final, el libro de la vida, detalle del tímpano de la Iglesia de Saint-Foy. Disponible en <http://www.monestirs.cat/monst/annex/fran/migdp/cconqt05.htm>.

MORSE LIBRARY, BELOIT COLLEGE, 2015.

WOLGEMUT, Michael- Flagelantes. Disponible en [https://www.beloit.edu/nuremberg/book/6th\\_age/Folios%20CCXIIIv-CCXVr.htm](https://www.beloit.edu/nuremberg/book/6th_age/Folios%20CCXIIIv-CCXVr.htm)

MUSEUM CATHARIJNECONVENT, 2015.

WODHULL-HARBERTON, Maestro - Ángeles salvan tres almas del Purgatorio. Disponible en <https://www.catharijneconvent.nl/adlib/61165/?q=Wodhull-Harberton>.

MUSEO DEL PRADO, 2015.

BOSCH, Hieronymus- Muerte, detalle de la Mesa de los Pecados Capitales. Disponible en <https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/mesa-de-los-pecados-capitales/>.

NATIONAL LIBRARY OF THE NETHERLANDS, 2015.

ANÓNIMO - Death holding a spear and a spade, looking into a mirror (detail). Disponible en [http://manuscripts.kb.nl/search/images\\_text/extended/page/6/titleImage/death/afterdate/1300/beforedate/1500](http://manuscripts.kb.nl/search/images_text/extended/page/6/titleImage/death/afterdate/1300/beforedate/1500)

ANÓNIMO - Death and four companions with arrows (detail). Disponible en [http://manuscripts.kb.nl/search/images\\_text/extended/iconclass/31F25\(+3\)](http://manuscripts.kb.nl/search/images_text/extended/iconclass/31F25(+3)).

ANÓNIMO - Death attacking a man (Office of the Dead). Disponible en [http://manuscripts.kb.nl/show/images\\_text/130+E+4/page/2](http://manuscripts.kb.nl/show/images_text/130+E+4/page/2).

ANÓNIMO - Court jester Triboulet encounters Death. Disponible en [http://manuscripts.kb.nl/show/images\\_text/71+G+61](http://manuscripts.kb.nl/show/images_text/71+G+61).

ANÓNIMO - Leyenda de los tres vivos y los tres muertos. Disponible en [http://manuscripts.kb.nl/show/images\\_text/133+D+17/page/3](http://manuscripts.kb.nl/show/images_text/133+D+17/page/3).

PATRIMONIO, 2015.

LIMBOURG, Hermanos - Infierno. Disponible: <http://patrimonio-ediciones.com/en/facsimil/the-tres-riches-heures-of-the-duke-of-berry>.

LIMBOURG, Hermanos- La Caída y la Expulsión del Paraíso. Disponible en Disponible: <http://patrimonio-ediciones.com/en/facsimil/the-tres-riches-heures-of-the-duke-of-berry>.

PIERPONT MORGAN LIBRARY, 2015.

ECHEVINAGE, Master of the Rouen - Leyenda de los tres vivos y los tres muertos. . Disponible en <http://ica.themorgan.org/manuscript/page/13/77109>.

GUELDERS, Master of Philippe of. - Dance of Death. Disponible en <http://ica.themorgan.org/manuscript/page/48/77137>.

POSTMEDIEVAL, 2015.

LE ROUGE, Pierre - Detalle del arzobispo, el caballero, el obispo, el hacendado, el franciscano, el niño, el clérigo y el ermitaño, La danse macabre. Disponible en [http://www.palgrave-journals.com/pmed/journal/v3/n1/fig\\_tab/pmed201122f2.html#figure-title](http://www.palgrave-journals.com/pmed/journal/v3/n1/fig_tab/pmed201122f2.html#figure-title).

STAATLICHE MUSEEN ZU BERLIN, 2015.

ANÓNIMO - Peste (?) Viruela (?). Disponible en [http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultLightboxView/result.t1.collection\\_lightbox.\\$TspTitleImageLink.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=0&sp=0&sp=3&sp=Slightbox\\_3x4&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=0](http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultLightboxView/result.t1.collection_lightbox.$TspTitleImageLink.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=0&sp=0&sp=3&sp=Slightbox_3x4&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=0).

SCHOLARS RESOURCE, 2015.

JUSTE, Jean I - Tumbas *transi* de Louis XII y Anne de Bretagne. Disponible en <https://www.scholarsresource.com/browse/work/2144670819>.

STUDY BLUE, 2015.

ANÓNIMO - Tumba *transi* de François de la Sarra. Disponible en <https://www.studyblue.com/?closeForm=false#flashcard/flip/10031031>.

THEATRUM BELL, 2015.

L'État bourguignon Charles le Téméraire (1465-1477). Disponible en <http://theatrum-belli.org/chronique-culturelle-du-5-janvier/>.

THE BRITISH LIBRARY, 2015.

ANÓNIMO - Detail of a miniature of Death at the beginning of Matins in the Office of the Dead. Disponible en <http://www.bl.uk/learning/images/medieval/death/large13949.html>.

BESANÇON, Maestro de Jacques de (estilo) - Los tres vivos (un papa, un emperador, y un rey) y los tres muertos. Disponible en <http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IID=13168>.

DUNOIS, Maestro de - Oficio de los difuntos. Disponible en <http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IID=34735>.

DUNOIS, Maestro de - Oficio de los difuntos, detalle extremaunción. Disponible en <http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&ILLID=34709>.

ESCOCIA, Maestro de Jacobo IV de. y taller de Maximiliano Maestro - detalle de Los tres vivos y los tres muertos. Disponible en [http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add\\_ms\\_35313\\_fs001r#](http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_35313_fs001r#).

MADONNA, Atribuido al Maestro de la - Los tres vivos y los tres muertos. Disponible en <http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&ILLID=472>

MÚNICH, Círculo del Maestro de la Leyenda Dorada de - Entierro con la batalla entre un ángel y el diablo sobre un alma en el fondo. Disponible en <http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&ILLID=15648>.

#### THE BRITISH MUSEUM, 2015

ZWOLLE, Master IAM of - Allegory of the Transience of Life. Disponible en [http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight\\_objects/pd/m/master\\_iam\\_of\\_zwolle.aspx](http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight_objects/pd/m/master_iam_of_zwolle.aspx).

COORNHERT, Dirk Volkertsz (?) - Triunfo de la Muerte. Disponible en [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=3028518&partId=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3028518&partId=1).

#### THE J. PAUL GETTY MUSEUM, 2015.

DRESDEN, Maestro del Libro de Oración de - Los tres vivos y los tres muertos. Disponible en <http://www.getty.edu/art/collection/objects/103888/master-of-the-dresden-prayer-book-or-workshop-the-three-living-and-the-three-dead-flemish-about-1480-1485-/?dz=0.5000,0.7280,0.38>.

JAIME IV DE ESCOCIA, Maestro de - Escenas del hombre atacado por la muerte y después en su lecho de muerte. Disponible en <http://www.getty.edu/art/collection/objects/1401/master-of-james-iv-of-scotland-master-of-the-dresden-prayer-book-master-of-the-lubeck-bible-et-al-spinola-hours-flemish-about-1510-1520/?artview=dor559>.

JAIME IV DE ESCOCIA, Maestro de - Oficio de los difuntos y detalle de la tumba. Disponible en <http://www.getty.edu/art/collection/objects/3926/master-of-james-iv-of-scotland-office-of-the-dead-flemish-about-1510-1520/>.

CHRONIQUE SCANDALEUSE, Master of the - Denise Poncher before a Vision of Death. Disponible en <http://www.getty.edu/art/collection/objects/255124/master-of-the-chronique-scandaleuse-denise-poncher-before-a-vision-of-death-french-about-1500/>.

THE FREE LIBRARY OF PHILADELPHIA Y PHILADELPHIA MUSEUM OF ART, 2015

EDUARDO IV, Maestro de - Los tres vivos y los tres muertos. Disponible en [https://www.philamuseum.org/micro\\_sites/exhibitions/leavesofgold/gallery/boh/hours27.html](https://www.philamuseum.org/micro_sites/exhibitions/leavesofgold/gallery/boh/hours27.html).

THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART, 2015.

ANÓNIMO - Danza de la Muerte. Disponible en <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/334871>.

DURERO, Alberto - El caballero la Muerte y el Diablo. Disponible en <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/336223>.

DURERO, Alberto - Los cuatro jinetes del Apocalipsis. Disponible en <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/336215?=&imgno=0&tabname=object-information>.

LE NOIR, Atribuido a Jean y taller - Los tres vivos y los tres muertos. Disponible en <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/471883?=&imgno=0&tabname=related-objects>.

LIMBOURG, Hermanos - Detalle de la Procesión de los Flagelantes. Disponible en <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/470306?rpp=30&pg=1&ft=The%2BBelles%2BHeures%2Bof%2BJean%2Bde%2BFrance%2C%2Bduc%2Bde%2BBerry%2B&pos=1&imgno=38&tabname=label>.

LIMBOURG, Hermanos - Oficio de los difuntos, detalle de un cementerio. Disponible en <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/470306?rpp=30&pg=1&ft=The%2BBelles%2BHeures%2Bof%2BJean%2Bde%2BFrance%2C%2Bduc%2Bde%2BBerry%2B&pos=1&imgno=65&tabname=label>.

LIMBOURG, Hermanos - Institution of the Great Litany, Les Belles Heures du duc de Berry. Disponible en <http://www.metmuseum.org/collection/the-collectiononline/search/470306?=&imgno=35&tabname=related-objects>.

VAN EYCK, Jan - Detalle del díptico con el Calvario y Juicio Final. Disponible en <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/436282>.

THE MORGAN LIBRARY AND MUSEUM, 2015.

CLEVES, Maestro de Catherine de - Preparación del difunto. Disponible en <http://www.themorgan.org/collection/hours-of-catherine-of-cleves/26>.

CLEVES, Maestro de Catherine de - Lecho de muerte. Disponible en <http://www.themorgan.org/collection/hours-of-catherine-of-cleves/25>.

CLEVES, Maestro de Catherine de - Ángel Guardián y Demonio luchan por el Libro de la Vida. . Disponible en <http://www.themorgan.org/collection/hours-of-catherine-of-cleves/77>.

CLEVES, Maestro de Catherine de - Almas en el Purgatorio. Disponible en <http://www.themorgan.org/collection/hours-of-catherine-of-cleves/25>.

CLEVES, Maestro de Catherine de - Almas liberadas del Purgatorio. Disponible en <http://www.themorgan.org/collection/hours-of-catherine-of-cleves/31>.

THE WALTERS ART MUSEUM, 2015.

CLEVES, Maestro de Catherine de. y Maestros de Zweder van Culemborg - Purgatorio. Disponible en <http://art.thewalters.org/detail/8054/the-missal-of-eberhard-von-greiffenklau-2/>.

LIEFERINXE, Josse - Saint Sebastian Interceding for the Plague Stricken. Disponible en: <http://art.thewalters.org/detail/6193/saint-sebastian-interceding-for-the-plague-stricken/>.

UNIVERSITÄTSBIBLIOTHEK HEIDELBERG 2015.

ANÓNIMO - La muerte y el Papa, Biblia pauperum; Danza de la muerte. Disponible en <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg438/0267/image?sid=d68ea5b2917d8bf7e9bcd7b22b5179b7>.

ANÓNIMO - La muerte y el Abad, Biblia pauperum; Danza de la muerte. Disponible en <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg438/0278?sid=d68ea5b2917d8bf7e9bcd7b22b5179b7>.

KNOBLOCHTZER - La muerte y el copista (?), Heidelberger Totentanz. Disponible en <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/totentanz1488/0036?sid=0fa7e481e3f37496e5b9ecfeabb689fb>

UNIVERSIDAD DE ÓREGON, 2015.

Mapa del crecimiento de Borgoña. Disponible en: [http://pages.uoregon.edu/mapplace/EU/EU20\\_France/Maps/EU20\\_85Burgundy.jpg](http://pages.uoregon.edu/mapplace/EU/EU20_France/Maps/EU20_85Burgundy.jpg).

WALLRAF-RICHARTZ-MUSEUM & FONDATION CORBOUD, 2015.

LOCHNER, Stefan - El Juicio Final. Disponible en <http://www.wallraf.museum/en/collections/middle-ages/floorplan/gallery-6/>.

WEB GALLERY OF ART, 2015.

ANÓNIMO - Tumba *transi* de François de la Sarra. Disponible en <http://www.wga.hu/index1.html>.

BALDUNG, Hans - Death and the Maiden. Disponible en [http://www.wga.hu/html\\_m/b/baldung/1/061death.html](http://www.wga.hu/html_m/b/baldung/1/061death.html).

FRANCÉS, Maestro - detalle de la Danza de la Muerte- la muerte viene por el niño. Disponible en <http://www.wga.hu/index1.html>.

FRANCÉS, Miniaturista - Los tres vivos y los tres muertos. Disponible en <http://www.wga.hu/index1.html>.

HOLBEIN EL JOVEN, Hans - The Noble Lady from Dance of Death. Disponible en <http://www.wga.hu/index1.html>.

HOLBEIN EL JOVEN, Hans - The Plowman from Dance of Death. Disponible en <http://www.wga.hu/index1.html>.

INGLÉS, Miniaturista - Disputacioun Betwyx the Body and Wormes. Disponible en <http://www.wga.hu/index1.html>.

LIMBOURG, Hermanos - Enero. Disponible en <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/l/limbourg/index.html>.

MEMLING, Hans - El Juicio Final. Disponible en <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/m/memling/1early3/index.html>.

MEMLING, Hans - Triptych of Earthly Vanity and Divine Salvation. . Disponible en [http://www.wga.hu/html\\_m/m/memling/3mature4/26vani1.html](http://www.wga.hu/html_m/m/memling/3mature4/26vani1.html).

SLUTER, Claus - Cristo. Disponible en [http://www.wga.hu/html\\_m/s/sluter/moses/w\\_moset2.html](http://www.wga.hu/html_m/s/sluter/moses/w_moset2.html)

SLUTER, Claus - María con el Niño Jesús. Disponible en [http://www.wga.hu/html\\_m/s/sluter/philip/0philip1.html](http://www.wga.hu/html_m/s/sluter/philip/0philip1.html).

## **Páginas web.**

### BIBLE GATEWAY.

Apocalipsis 20. Disponible en <https://www.biblegateway.com/passage/?search=Apocalipsis20&version=RVR1995;RVR1960>, visitado el 31/07/15.

Biblia Reina Valera 1995, Mateo 24:1-51, Disponible en <https://www.biblegateway.com/passage/?search=mateo+24&version=RVR1960>, visitado el 10/03/15.

Biblia Reina Valera 1960, Corintios 15:51-53. Disponible en <https://www.biblegateway.com/passage/?search=1%20Corintios%2015%3A5153&version=RVR1960;NVI>, visitado el 04/08/15.

Biblia Nueva Versión Internacional, 1999. Disponible en <https://www.biblegateway.com/passage/?search=Mateo%2024&version=RVR1960>, visitado el 15/07/15.

Biblia Nueva Versión Internacional, 1999, Apocalipsis 3:5, Apocalipsis 21:27, Apocalipsis 13: 18, Daniel 12: 1-2. Disponible en <https://www.biblegateway.com/versions/Nueva-Version-Internacional-Biblia-NVI/#booklist>, visitado el 05/08/15.

### ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA, INC.

Ars Nova. Disponible en <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/36216/Ars-Nova>, visitado el 03/12/14.

Flemish Art. Disponible en <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/209989/Flemish-art>, visitado el 11/11/14.

### ESCHOLARSHIP- UNIVERSITY OF CALIFORNIA.

RYTTING, Jenny Rebecca *A Disputacioun Betwyx þe Body and Wormes: A Translation*. Comitatus: A Journal of Medieval and Renaissance Studies, 31(1) University of California, 2000. Disponible en <https://escholarship.org/uc/item/0c04p0xq>, visitado el 21.10.2015.

### OXFORD DICTIONARIES.

The Renaissance. Disponible en <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/Renaissance>. Visitado el 13/08/14.