

Patrícia Marques de Souza.
*El Ars Moriendi: ¿Cómo enseñar y aprender
a bien morir en la Baja Edad Media?*

Valencia: Ultreia, 2024, 282 pp. ISBN: 978-84-128605-9-7
<https://ultreia.ucv.es/index.php/ultreia/catalog/book/30>

La publicación de *El Ars Moriendi: ¿Cómo enseñar y aprender a bien morir en la Baja Edad Media?* (2024) de Patrícia Marques de Souza, como el quinto volumen de la Colección Isabel de Villena de la editorial Ultreia, adscrita al Institut Isabel de Villena d'Estudis Medievals i Renaixentistes (IVEMIR-UCV), es una obra de madurez intelectual que revisita nuestra comprensión de la cultura de la muerte en el tardomedievo. Se inserta con pertinencia en una colección que, por definición, promueve el diálogo interdisciplinario entre los estudios humanísticos y la espiritualidad, abrazando el eje diacrónico que se extiende del siglo XIII al XVII. La investigación no solo contribuye de manera decisiva al ámbito de los estudios humanísticos, sino que establece un diálogo con el campo de estudio de la revista *Specula, de Humanidades y Espiritualidad*, que consolida su posicionamiento en el debate académico y evidencia la vitalidad de la investigación tardomedieval. El estudio se centra con precisión en el análisis exhaustivo del incunable *Arte de Bien Morir y Breve Confesionario*, impreso por el tipógrafo germánico Pablo Hurus en Zaragoza hacia 1480; una joya tipográfica que condensa, en su esencia, la respuesta doctrinal y pedagógica de la Iglesia ante la omnipresente fijación bajomedieval por la salvación.

El armazón teórico de Marques de Souza no se limita a una simple exposición de datos, sino que se asienta en una aproximación rigurosa de antropología histórica de corte fenomenológico. Este enfoque, que se distingue por su búsqueda de las experiencias y significados culturales, permite a la autora superar las limitaciones de una “historia religiosa” meramente descriptiva para adentrarse en una “historia social de lo religioso” que desentraña la agencia y la performatividad de las creencias. En esta visión, la cultura de la muerte no se concibe como un reflejo pasivo de las estructuras sociales o de las tragedias demográficas de la época, sino como un dispositivo pedagógico y disciplinario activo, un discurso, un método y una pedagogía específicos provenientes de la Iglesia, meticulosamente diseñado para normativizar, unificar y, en última instancia, controlar el complejo sistema de ritos, miedos y esperanzas en torno al trance final. Esta aproximación se alinea con las lecturas más críticas de la función de la Iglesia como constructora de hegemonías simbólicas, revelando cómo las directrices espirituales se traducían en formas concretas de organizar la vida y la muerte.

El abordaje iconográfico de la autora es igualmente revelador, ya que se inspira en la hermenéutica de Jérôme Baschet, pero trascendiendo la mera descripción de las imágenes para comprender la «realización plástica del sentido» de las mismas. Marques rechaza explícitamente la dicotomía panofskiana entre iconografía e iconología, argumentando que la *imago* medieval no debe ser vista como un mero significado, sino como un productor de sentido dinámico, una entidad activa y potente que posee una función epifánica al hacer tangible lo invisible y presente lo ausente. La imagen, lejos de ser una simple ilustración o un mero acompañamiento del texto, se convierte, en Marques, en un instrumento de comunicación total, un lenguaje visual autónomo que interpela los sentidos, la memoria y la afectividad del espectador, configurando una verdadera “pedagogía visual” que opera a un nivel mucho más profundo que la mera catequesis intelectual.

En un gesto de criterio revisionista, la obra se posiciona frontalmente frente a las tesis de la historiografía clásica de la muerte (representada por figuras como Huizinga, Tenenti, Vovelle e incluso Ariès, en algunas de sus fases). Marques disiente con convicción de aquellas interpretaciones que han reducido la experiencia de la muerte bajomedieval a un mero «lamento del fin del placer terrenal» o que han confinado al moribundo a la pasividad de un espectador de su propio destino. Por el contrario, la autora argumenta que la narrativa del *Ars Moriendi* es, en su esencia, un imperativo a la acción, un manual explícito diseñado para estimular la agencialidad y el libre albedrío del cristiano. En esta relectura, el moribundo no es una víctima pasiva de la enfermedad o del miedo, sino el “protagonista” activo de su propia batalla escatológica, empoderado para tomar decisiones conscientes y activas que determinarán su salvación. Esta perspectiva es crucial, pues dota al moribundo de una subjetividad y una capacidad de elección que a menudo han sido subestimadas por la historiografía, abriendo nuevas vías para entender la autonomía individual dentro de los marcos doctrinales y disciplinarios impuestos por la Iglesia.

La génesis del *Ars Moriendi* se inscribe, como Marques demuestra, en un profundo reordenamiento de la religiosidad cristiana bajomedieval, donde una serie de transformaciones teológicas, sociales y culturales convergieron para crear un terreno fértil para esta literatura. La individualización del destino, marcada por la consolidación del Purgatorio a finales del siglo XII, transformó radicalmente la relación con la muerte, intensificando la angustia por morir sin la debida preparación y fomentando una piedad más interiorizada. La nueva antropología del pecado, influenciada por teólogos como Anselmo de Canterbury y Abelardo, evolucionó de una herencia adánica a un acto consciente de voluntad, acentuando la responsabilidad moral del individuo y la necesidad de una confesión sincera. Paralelamente, la clericalización de los ritos y la sacramentalización de la muerte fueron impulsadas por el IV Concilio de Letrán (1215), que hizo obligatorias la confesión anual, la comunión pascual y la extremaunción, y que configuró el lecho de muerte como un escenario litúrgico donde la penitencia y el arrepentimiento se convertían en pilares de la salvación. Finalmente, el

contexto de crisis y el *memento mori* global, donde las recurrentes catástrofes demográficas como la Peste se interpretaban como castigos divinos, intensificaron la necesidad de un recordatorio elocuente y didáctico de la brevedad de la vida y la ineludibilidad del juicio final, haciendo de la muerte un *topos* omnipresente codificado en sermones, literatura y, crucialmente, en la imaginería visual.

El éxito sin precedentes del *Ars Moriendi* es, como subraya Marques, incomprensible sin la invención de la imprenta y la consiguiente difusión masiva de los grabados. La autora destaca la conexión simbiótica entre este fenómeno tecnológico y la corriente espiritual de la *Devotio Moderna*, surgida en los Países Bajos. Esta corriente promovía una piedad más íntima, la lectura personal y, fundamentalmente, la accesibilidad de los textos en lengua vernácula. Esta accesibilidad era revolucionaria, democratiza el conocimiento religioso antes reservado a una élite latina eclesiástica, y permite que los *illiterati* tuvieran acceso visual y textual a las enseñanzas salvíficas. La monografía contextualiza con maestría el taller de Pablo Hurus en Zaragoza, un epicentro tipográfico clave en la Corona de Aragón, que revela cómo este impresor germánico no solo importó la técnica de la xilografía, sino que adaptó y difundió grabados que seguían modelos germánicos. Este proceso facilitó la circulación internacional de una iconografía paneuropea de la muerte, demostrando la permeabilidad de las fronteras culturales. El proyecto gráfico de Hurus no era meramente comercial, sino un ambicioso programa didáctico para instruir visualmente a los fieles sobre la vida virtuosa y la preparación para el buen morir. La imprenta, además, fue instrumentalizada y apoyada por los Reyes Católicos, quienes vieron en ella un potente instrumento para la consolidación de la unidad política, cultural y religiosa de sus reinos. Hurus fue el primero en personalizar su obra con emblemas y lemas, como la icónica frase: *In omnibus operibus tuis, memorare novissima tua* (En todas tus obras, recuerda tus postrimerías), grabando así la conciencia de la muerte de forma indeleble en el imaginario popular.

El objeto central de estudio es el incunable *Arte de Bien Morir y Breve Confesionario*, impreso por el alemán Pablo Hurus en Zaragoza hacia 1480. Este incunable es un testimonio del inicio del arte tipográfico en la Península Ibérica y es una de las 26 ediciones conocidas de la versión corta (QS, *Quamvis secundum philosophum tertio Ethicorum*), de las cuales la mayoría circuló en lenguas vernáculas. El rigor del análisis de Marques de Souza radica en su estudio en profundidad de los once grabados que componen esta versión, argumentando que su importancia es central para el éxito del género literario y su pedagogía. Estos grabados no son, en su interpretación, meras ilustraciones pasivas, sino que constituyen una dramaturgia visual que sitúa al moribundo en el centro de una batalla espiritual cósmica. La habitación del agonizante se convierte en un escenario íntimo donde se enfrentan las fuerzas diabólicas (tentación) y angélicas (inspiración), que escenifican la agonía como un campo de batalla para el alma. Marques subraya la dialéctica de las cinco tentaciones diabólicas y sus correspondientes inspiraciones angélicas, revelando su compleja simbología y su funcionamiento pedagógico. En la Tentación de la Fe (Incredulidad),

el Diablo, astuto, siembra dudas sobre la existencia del Infierno. La imagen no solo condena la idolatría (aludiendo al rey Salomón), sino, crucialmente, la violencia contra uno mismo a través del suicidio y la autoflagelación. Marques interpreta con agudeza al autoflagelante como una referencia implícita al movimiento penitencial que, como consecuencia de la Peste, a menudo rozaba la heterodoxia; el suicidio, por su parte, se presenta como el «contramodelo de una buena muerte», una condena rotunda a la desesperación extrema. El recurso visual del demonio alado que oculta deliberadamente a los intercesores celestiales con un paño es una potente metáfora visual de la ceguera espiritual.

En la Tentación de la Desesperación el Diablo actúa como un fiscal implacable, utilizando la memoria del moribundo para recordarle los siete pecados capitales y la omisión de las obras de misericordia. Los demonios no solo acusan, sino que exhiben las “armas del crimen” (cuchillo por homicidio/ira, prendas por extorsión/avaricia), y una diabólica semidesnuda simboliza la luxuria, apelando a la memoria pecaminosa del moribundo. La Buena Inspiración contrarresta esta embestida presentando a cuatro pecadores arrepentidos que alcanzaron la salvación (San Pedro, San Pablo, María Magdalena y el buen ladrón), actuando como ejemplos paradigmáticos de la infinita misericordia divina. El análisis de la tentación de la impaciencia es científicamente denso al vincular la agresión del enfermo contra los monjes con la ira y el cuestionamiento de la justicia divina ante el dolor.

Marques ofrece una lectura crítica de la iconografía de Dios Padre sosteniendo una flecha y un flagelo, estableciendo una fuerte correlación implícita con la Peste Bubónica, que en el siglo XV se interpretaba como un castigo divino. En la tentación de la vanagloria (Soberbia), dirigida a los “varones perfectos”, la soberbia es condenada como la raíz de todos los vicios. Marques destaca el contraste visual entre las coronas terrenales ofrecidas por los demonios y el consuelo celestial, mientras que la aterradora boca de Leviatán representa la entrada al Infierno, un lugar de tormentos eternos, demostrando la complejidad y la polisemia de las representaciones del más allá. Finalmente, la tentación de la avaricia es interpretada como la “última jugada” del Diablo, reflejando la condena de la usura y el apego a las riquezas en el contexto del crecimiento mercantil bajomedieval. El ángel, con un gesto simbólico, exige la pobreza voluntaria, un ideal de la *Devotio Modera*, y la total concentración en el Cristo crucificado.

Un punto de máxima contribución científica y rigor crítico en la obra de Marques es su detallado análisis de la iconoclasia material documentada en una copia catalana del *Ars Moriendi* impreso por Hurus en 1493. El hallazgo de que el poseedor del libro rayó o borró los rostros de diez demonios en cinco grabados constituye una prueba empírica del “impacto sintomático” de las imágenes y de su profundo poder psicológico sobre el espectador. Este acto es una transformación del objeto en un elemento dinámico y vivo. Demuestra que el espectador reconoció la capacidad performativa de la imagen y su influencia real en el combate espiritual. Este hallazgo es fundamental para la

historiografía de la recepción, ya que revela la compleja interacción entre el objeto, el texto, la imagen y la experiencia personal del devoto, desmintiendo la visión del lector medieval como un receptor pasivo y revelando su capacidad de resistencia y resignificación.

Además, la monografía argumenta que la omisión de un duodécimo grabado que representara la “mala muerte” o la condena infernal en el ciclo iconográfico de los incunables no fue un descuido o una casualidad, sino una elección pedagógica y doctrinalmente significativa. Esta ausencia es una prueba contundente de la inefabilidad esperada del camino propuesto por el *Ars Moriendi*: si el cristiano seguía las instrucciones diligentemente, la salvación (la “buena muerte”) era el único resultado posible y garantizado, configurando así una pedagogía de la esperanza. La muerte no se concebía como un final, sino como un “pasaje a la eternidad”, donde el alma, representada como un niño desnudo (símbolo de pureza y renacimiento), salía de la boca del difunto y era recibida por los ángeles, guías celestiales de la buena muerte. Esta lectura de la ausencia es tan significativa como la interpretación de la presencia, y revela una intencionalidad retórica profunda en la construcción de este discurso escatológico.

En definitiva, la monografía de Marques de Souza constituye un aporte relevante que ilumina la complejidad del tránsito entre la vida y la muerte en el tardomedievo, ofreciendo una visión profunda y matizada de cómo los textos y las imágenes convergieron para asegurar el destino eterno del cristiano en un momento de profunda crisis existencial y religiosa. Es una lectura esencial para la historia de la espiritualidad, la imprenta, y la cultura visual en la Baja Edad Media.

Su publicación en Ultreia editorial, dentro de la Colección Isabel de Villena, subraya su valor al integrar con maestría la Historia del Libro, la Antropología Histórica y la Teología. El estudio aporta una visión renovada de la función pedagógica de la literatura y demuestra cómo la tipografía aragonesa (*Hurus*) se integró en la vanguardia de la difusión devocional europea, haciendo el conocimiento teológico accesible y popular. La monografía es de extraordinaria utilidad tanto para especialistas como para el público no iniciado, ya que permite entender el «viaje que se desarrolla en las fronteras entre la vida y la muerte», un umbral existencial donde la enseñanza no solo buscaba la comprensión intelectual, sino la movilización de todos los sentidos (visión, audición, tacto, habla) en el lecho de muerte, creando una experiencia holística y transformadora. La autora demuestra que la cultura de la muerte no solo impactaba en la vida espiritual, sino que modelaba la vida social y material del individuo de maneras profundas y duraderas.

En suma, Marques de Souza ofrece un estudio riguroso que consolida el entendimiento de que, en el tardomedievo, «texto e imagen conflúan en un único objetivo: enseñar a los fieles a bien morir». Es una obra que invita a una reflexión profunda y matizada sobre la muerte, la vida y la persistencia de las ansiedades humanas a lo largo de la historia. Es, sin duda, un título fundamental

en el catálogo de Ultreia y una referencia obligada para quienes investigan la espiritualidad, la cultura visual y la pedagogía del alma en la Baja Edad Media.

Anna Isabel Peirats Navarro

Universidad Católica de Valencia “San Vicente Mártir”

Valencia, España

anna.peirats@ucv.es

<https://orcid.org/0000-0001-6957-262X>