

Con todo, el esfuerzo de los editores en la selección de temas e investigadores de primer nivel facilita un completo recorrido por un buen número de cuestiones centrales para el estudio del reinado de Isabel y Fernando: el teatro, los humanistas, el mecenazgo, las universidades, las cortes nobiliarias y eclesiásticas, etc. Se trata de cuestiones que es preciso valorar en su conjunto antes de entrar al detalle. En la mayor parte de los trabajos nos encontramos, pues, ante estudios panorámicos: no se busca un análisis minucioso de obras literarias concretas sino más bien perfilar un atinado mapa de referencias que resultará particularmente útil para futuros desarrollos más amplios que, por fuerza (y por falta de espacio), no habrían cabido aquí. En cualquier caso, serán multitud los estudiosos de la literatura y la historia de este tiempo que se beneficiarán con la lectura de este completo volumen.

Álvaro BUSTOS

Universidad Complutense de Madrid

Rebeca SANMARTÍN BASTIDA, *El arte de morir. La puesta en escena de la muerte en un tratado del siglo XV*, Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert 2006. 226 pp.

He aquí una investigación original y rigurosa, tanto por la metodología de análisis utilizada como por el enfoque argumental. La profesora Rebeca Sanmartín Bastida (Universidad Complutense de Madrid), sigue una hermenéutica innovadora en nuestros lares, construida en sus años de investigación en las Universidades de Manchester y Harvard, y que consiste en considerar los textos medievales en su naturaleza fundamentalmente performativa, es decir que la difusión o “publicación” de los mismos a menudo comportaba una ‘puesta en escena’ ante un auditorio que muchas veces no tenía ningún otro medio de acceder a los contenidos de tales textos. Desde este punto de partida ya abordó el análisis del *Corbacho* en su libro *Teatralidad y textualidad en el Arcipreste de Talavera* (Queen Mary & Westfield College, London 2003), donde dibujaba los mecanismos compositivos de Alfonso Martínez de Toledo como estrategias teatrales, atento a la cualidad performativa de su texto y a la naturaleza claramente dramática de algunos de sus pasajes. El Arcipreste, yendo todavía más allá de la dimensión actoral de un Vicent Ferrer en sus *Sermons* (transcritos por sus seguidores), pone en texto un discurso escrito estructurado para ser transmitido mediante una lectura en voz alta, es decir, mediante

una “representación” pronunciada, donde el lector se convertía en intérprete y “director de escena” ante su audiencia.

En una sociedad basada en la oralidad como la del Medioevo, y aún la posmedieval al menos hasta la revolución industrial, la transmisión de contenidos se realiza principalmente de viva voz, reservada la lectura silenciosa a una élite. Ello comporta una dimensión pública en la recepción de los mismos, necesariamente impregnada de elementos performativos que a menudo afectan a la propia composición del texto.

En este sentido, Rebeca Sanmartín analiza uno de los escritos de mayor éxito y propagación de todo el siglo XV, un auténtico ‘best-seller’ hablando en términos actuales. Nos referimos al *Ars Moriendi*, una especie de guía o ‘consueta’ para ayudar al cristiano espiritualmente a bien morir. El texto, nacido a la raya del 1400, era fruto de una nueva concepción que el cristianismo formula ante la muerte, tras la división tripartita del más allá cuando, adaptándose a las nuevas realidades de la sociedad feudal, se implantó el purgatorio (s. XII), una pingüe fuente de ingresos para la Iglesia.

Por su parte, a mediados del siglo XIV, entre la muerte y el juicio final se generó la creencia del juicio particular del alma, como predicaba el exaltado dominico Fra Vicent Ferrer: “Judici particular per lo qual passen les ànimes exites de aquest món... Lo qual juhí se fa en tres maneres: lo de la bona ànima se fa que vage a paraís; lo de la mala ànima se fa que davallo a infern; lo de la ànima cominal se fa que vage a purgatori” (*Sermons* III, 9, Barcelona, 1975).

Hacia 1390 Gerhard de Vliederhoven (c.1360-1402) escribió su *Cordiale* o *Quatuor Hominis Novissimis*, donde se dan instrucciones para confortar el alma del cristiano ante las cuatro últimas cosas a que se enfrenta el moribundo: la muerte corporal, las penas infernales, el juicio final y la gloria celestial, obra que tuvo una gran difusión en el contexto de la *Devotio Moderna*. Gonzalo García de Santa María (1447-1521) la tradujo al castellano y la publicó en las prensas de Paulus Hurus de Zaragoza en 1491, mientras Bernardí Vallmanya hacía lo propio al catalán y lo editaba en Valencia en 1495¹. Se trata de un claro precedente del *Ars Moriendi*, opúsculo escrito entre 1405 y 1415 que estudia la profesora Sanmartín, quien se inclina por otras fuentes de inspiración, especialmente de Jean Gerson (1363-1429).

La versión corta del *Ars moriendi* nació para ser acompañada de grabados que también publicaría el mismo impresor de Constanza, Hurus, en Zaragoza, tanto en castellano como en catalán (c. 1480-1490). Es el incunable castellano, en el único ejemplar conservado

¹ *Cordial de l'ànima* (Palma de Mallorca 1980), ed. facsímil del único ejemplar en la Biblioteca Pública de Mallorca.

(Biblioteca del Monasterio de El Escorial 32-V-19)², el objeto principal de la investigación de Rebeca Sanmartín, especialmente centrada en sus rústicas xilografías que devienen una especie de “escenogramas” que recogen el minucioso ritual que debía seguir el agonizante en su última función para afrontar debidamente el momento de la muerte. Y es que se creía que todo se podía salvar o perder en los últimos momentos de la vida, con lo que cuidar hasta el último detalle los preparativos para la muerte era prioritario al desarrollo de la vida. Al fin y al cabo la muerte era el espejo de la vida.

En efecto, los once grabados que acompañan el *Ars moriendi* y que derivan de un manuscrito alemán ilustrado a principios del XV quizás en un contexto franciscano (o dominico?), presentan al *moriens* en su lecho de muerte que asiste a las cinco *temptationes diabolorum* con que le acechan: la duda en la fe, la desesperación por sus pecados, el apego a sus bienes terrenos, la impaciencia ante el dolor y la soberbia de la propia virtud. Escenas que se intercalan con las correspondientes *inspirationes angelorum* con que le consuelan los ángeles de Dios, mientras que la undécima escena representa el venturoso tránsito del buen cristiano.

El dormitorio del moribundo se ha convertido en la escena de un drama donde el destino del *moriens* se juega por última vez en el juicio individual de su alma. Sanmartín añade el personaje del predicador, es decir, el narrador del texto que acompaña las xilografías, y que considera como una especie de director de escena que conduce la ceremonia del tránsito hasta su conclusión feliz. Así aparece en el undécimo grabado depositando el cirio encendido entre las manos del protagonista de la función que acaba de rendir el alma a Dios.

Estamos ante un claro síntoma de un profundo cambio de mentalidad ante la muerte. Por lo pronto se ha pasado del terrible fin propio del mundo románico a la gótica cabecera del lecho del moribundo, donde acuden ángeles y diablos y se desarrolla el drama de la rendición individual de cuentas. Un proceso que se vincula con un fenómeno de larga duración en el occidente medieval: la emergencia del individuo que habrá de desembocar ineludiblemente en el renacimiento. No hay que desdeñar en la configuración de esta nueva mentalidad la incidencia que tuvo en el mundo occidental la Peste Negra, cuya virulencia y mortandad empezó a minar los condicionamientos impuestos por la teocracia medieval y a hacer volver al hombre sobre sí mismo y pensar sobre su ser individual.

² Hay edición on-line:

<http://www8.georgetown.edu/departments/medieval/labyrinth/library/ib/texts/ars/1r.html>

Especial interés para nosotros cobra el segundo capítulo del estudio, "el teatro y la muerte", donde la profesora Sanmartín analiza los gestos, la mirada, la mímica, el movimiento corporal, la proxemia de los 'actores' que aparecen en los grabados del *Ars moriendi* cumpliendo un rito perfectamente codificado, puesto que la buena muerte era una muerte ritualizada, sí como dijera Ariès (185). No podemos olvidar que el ritual —origen de la expresión artística del hombre— nace, precisamente, como ceremonia que debe colaborar a superar los momentos críticos de la existencia humana. Porque la vida tiene episodios decisivos —el nacimiento, la confrontación y la lucha para definir un lugar en el mundo (adolescencia), las bodas (es decir, la sexualidad y la renovación de la semilla), la muerte; períodos que, por su importancia y "peligrosidad" necesitan ayuda porque uno se puede equivocar. Son, pues, momentos sagrados que requieren el apoyo divino a través del relato mítico que se concreta en un determinado rito como medio a disposición del hombre para formalizar el pensamiento sobre sí mismo y sobre el mundo que le rodea. Por ello la ritualidad se concentra en los alumbramientos, el pasaje de la infancia a la adolescencia, la juventud productiva (función social), la juventud reproductora (función sexual), pero muy especialmente el rito debe acompañar al humano en su tránsito hacia el más allá, el momento más peligroso y decisivo de su vida. Para asegurar su eficacia, el ritual debe ser ejecutado al pie de la letra, con precisión y sin desviarse de las fórmulas establecidas. La representación ritual ayuda a la humanidad a reducir el misterio del mundo y a mitigar su angustia, y funciona como una especie de exorcismo del miedo y de lo inalcanzable. De ahí la preocupación en que estas ceremonias queden bien fijadas con sus espacios, sus tiempos, sus acciones, sus esquemas formalizados que deben repetirse periódicamente y ejecutarse escrupulosamente para asegurar su éxito.

La teatralidad medieval estaba muy cercana a los orígenes rituales del drama: el espacio donde se desarrollaba estaba teñido de trascendencia, intérpretes y espectadores participaban de una experiencia sacra en la que creían y que les transformaba durante la representación, mientras que sus roles eran intercambiables: todos podían ser a la vez espectadores y actores, puesto que tampoco había separación entre público y ficción. Son características que acto seguido Sanmartín aplicará a su peculiar y estimulante lectura de los grabados del *Ars moriendi*. Antes afirma que de hecho el teatro de los orígenes se inició probablemente alrededor de las ceremonias funerales, con la imagen de la muerte como personaje protagónico a la que se enfrenta el ser humano: "Los funerales se convertían en verdaderos espectáculos cuya puesta en escena prepara el difunto antes de su muerte" (67). Como hemos señalado

en nuestro libro sobre el arte macabro³, algo similar sucedía en la Roma antigua, donde las grandes familias romanas utilizaban los funerales para consolidar su prestigio y afirmar su nobleza; así, el espectáculo por excelencia del poder aristocrático era el del entierro de un magistrado: el muerto se llevaba en procesión a través de la ciudad hasta el Foro, precedido por el largo séquito de sus antepasados difuntos transportados en carros y encarnados por actores vestidos de magistrados y con máscaras fúnebres hechas con moldes de cera tomados directamente de los difuntos y cuidadosamente conservadas en la casa familiar. Después del desfile, en medio de la zarabanda de flautas y plañideras⁴, los personajes enmascarados se instalaban en el Foro, con sillas curules para escuchar el elogio de su descendiente, y después su propio elogio. El espectáculo de estos “fantasmas”, con todo el aparato de su gloria pasada y el recuerdo de sus más elevados hechos políticos y militares, perpetuaban en los romanos el recuerdo de los hombres ilustres. Es el espectáculo de la memoria, la celebración de las virtudes cívicas que los condujeron a las más altas funciones. Cuando las familias eran ricas y poderosas, añadían combates de gladiadores en el Foro, porque el poder de estas familias, para existir, debía exhibirse en lugares públicos.

Sanmartín habla de una pulsión colectiva hacia la “teatralización de los sentimientos”, un aspecto que todavía pudimos ver hace pocos años en cierto funeral (sin duda de alguna familia de la Camorra), en la iglesia de S. Lorenzo de Nápoles: mientras en la calle y paralizando el tráfico (ni más ni menos que en Via Tribunali) esperaba un carruaje tirado por seis caballos empenachados con ornamentos rigurosamente negros, en el interior del templo, finalizado el servicio religioso, una señora (presumiblemente la madre) se abalanzaba con gritos y lamentos sobre el pequeño ataúd albino, y aferrándose a él, impedía que los varones de la familia se lo llevaran, escenificando su dolor con una gestualidad de antigua estirpe y un comportamiento de larga tradición⁵.

Es desde esta teatralidad funeraria que la profesora Sanmartín aborda su análisis del *Ars moriendi*, una teatralidad entendida como “construcción cultural y textual, más allá de su realidad escénica y estética” (72). Una teatralidad que afecta al protagonista, el *moriens*, y a su público, tanto el diegético (santos y personajes divinos que

³ F. Massip-L. Kovács, *El baile: conjuro ante la muerte. Presencia de lo macabro en la danza y la fiesta popular*, Ciudad Real, CIOFF-INAEM, 2004, p. 123.

⁴ Las plañideras profesionales se llamaban “computratrices”, puesto que haciendo una especie de danza (“sub specie rithmica”) contaban las riquezas del difunto i cantaban sus loanzas (J.C. Schmitt, *La raison des gestes*, 1990, p. 286).

⁵ La permanencia de actitudes proxémicas procedentes de la antigüedad parece puesta de relieve en el magnífico e insólito libro de Andrea de Jorio, *La mimica degli antichi investigata nel gestire napoletano* (Napoli 1832), Arnaldo Forni Editore 2002.

rodean su cama en la representación iconográfica), como el extradiagético, familiares y amigos que le atienden en los últimos momentos. La acción la desarrollan principalmente ángeles y diablos que, en una especie de renovada psicomaquia, se disputan el alma del agonizante, debatiendo sobre aquello que el pecador debe pensar o hacer en su lecho de muerte, desplegando toda su capacidad de seducción verbal para inclinarlo en su función definitiva (73). En un espacio y un tiempo ritualizados, el *Ars moriendi* se representa “como una suerte de teatro *predramático*” (80), donde el enfermo pasa a ser “el penúltimo espectador” antes de la mirada justiciera de Dios, a la vez que se erige en modelo edificante cuya agonía se aconsejaba presenciar. La angelomaquia particular a la que asiste (el combate entre las tentaciones diabólicas y los buenos consejos angélicos) le convierte en un amedrentado espectador, inmovilizado en su catre-tablado expositor, situado en el umbral entre la vida y la muerte. El ceremonial performativo ayuda al *moriens* a conjurar la angustia del último momento de la vida y a tomar la decisión adecuada gracias a la repetición del rito prefijado. El *Ars moriendi* se convierte, en suma, en el guión o *canovaccio* para representar, ante familiares y seres sobrenaturales, una función, la última, que deberá ser impecable. Como impecable resulta el análisis de Rebeca Sanmartín.

Francesc MASSIP

Universitat Rovira i Virgili, Tarragona/ Institut del Teatre, Barcelona

Levente SELÁF, *Chanter plus haut. La chanson religieuse vernaculaire au Moyen Âge (Essai de contextualisation)*, Paris, Honoré Champion, 2008. 650 pp.

El libro que ahora se da a conocer es el resultado de un largo período de estudio que Levente Seláf, profesor de la Universidad Eötvös Loránd (*ELTE*) de Budapest, realizó para su tesis de doctorado y que ahora está al alcance de los estudiosos gracias a esta amplísima monografía articulada en once extensos capítulos (y dos apéndices) que giran en torno a tres ejes: la delimitación de un corpus que se demuestra tremendamente heterogéneo, la descripción y análisis de las familias de textos románicos que lo conforman, y el minucioso estudio de las interrelaciones entre estos y los modelos –latinos y/o romances– que han podido inspirarlos.

Una primera impresión, basada en una fugaz interpretación del título, nos llevaría a deducir que se va a estudiar un reducido número de textos, pues para los no particularmente interesados en