

La muerte y el morir en las letras ibéricas al fin de la Edad Media

Jeremy Lawrance, Universidad de Manchester

A principios de septiembre de 1535, en el puerto siciliano de Trápani, moría el joven soldado Bernardino de Toledo de una fiebre contraída durante una reciente expedición a Túnez. Le tocó en suerte a uno de sus compañeros, Garcilaso de la Vega, el delicado encargo de escribir una consolatoria para Fernando Álvarez de Toledo, hermano del difunto.¹

La *Elegía I al duque d'Alva en la muerte de don Bernaldino de Toledo* es, después de las églogas, la obra más ambiciosa de su autor. El procedimiento del poeta, como advirtieron El Brocense y Fernando de Herrera, consistió en tomar un poema latino como base y luego ennoblecerlo con las elegancias de la *imitatio*, entrecruzándolo con otras fuentes, incrustándolo con recuerdos y alusiones clásicas y, por fin, adaptándolo mediante estas *callidae iuncturae* a la circunstancia actual.² La *Elegía I* sirvió a Herrera de pretexto para una larga apostilla sobre la historia de la 'poesía elegidia' desde sus orígenes griegos, apostilla que pronto se convirtió en ensayo-manifiesto de la *imitatio* poética, defensa de las grandezas de la lengua española y sumario de la cultura literaria del Renacimiento (395–403). El poema garcilasiano, enmarcado en su ampulosa glosa herreriana, señalaba así el renacimiento de un género clásico en las letras hispánicas.

El modelo escogido por Garcilaso fue una elegía del humanista veronés Girolamo Fracastoro (1483–1553) dirigida a su amigo Giambattista della Torre en la ocasión de la muerte de su hermano Marcantonio. La mitad de los 300 versos del poema de Garcilaso están traducidos, más o menos libremente, del de Fracastoro; la otra mitad se compone de escenas mitológicas o imágenes patéticas inspiradas en otros modelos clásicos, sobre todo la elegía pseudo-ovidiana *Ad Luuiam Augustam de morte Drusi Neronis* y la *elegia* italiana de Bernardo Tasso a Bernardino Rota sobre la muerte de su hermano (*Amori* II, ix).³ El llanto de las hermanas de Faetón, las tiernas lágrimas de Venus por la muerte de Adonis, el duelo de Príamo por su hijo Héctor y la descripción del viejo Tormes, que 'con el blanco choro | de sus hermosas nymphas' deja la caverna umbrosa de su urna para humedecer la tierra de Alba con su lloro, enmarcan la imagen del adolorido duque. Éste tiende las manos inútilmente para abrazar la sombra de su hermano, o pasea solitario por la ribera de Trápani repitiendo su nombre a las ondas insensibles, deshechas sus entrañas en lágrimas 'como al lluvioso viento | se derrite la nieve en las montañas'.

Es innegable la gracia delicada del poema de Garcilaso; pero los críticos detectan en su complicado juego de alusiones la falta de una verdadera

emoción. Keniston lo tildaba de ‘frío e impasible [...] ejercicio escolar’ (Keniston, *Garcilaso*, p. 231). ‘Interesante muestra de la labor de taracea’, opinaba Lapesa, notable por la sensualidad plástica de sus imágenes, el acento grácil y la novedosa orientación filosófica de las amplias consideraciones estoicas y neopláticas entretejidas en la obra a partir de recuerdos de Horacio, Cicerón, Petrarca y Séneca; pero ‘demasiado ablandada por la mitología de ninfas llorosas y ríos entristecidos’.⁴ Lo que más chocaba a Lapesa eran los versos, por lo visto añadidos de su propia minerva, en que Garcilaso pinta con dulce erotismo el desconuelo de Venus:

desordenava con lascivo buelo
el viento sus cabellos; con su vista
s’alegrava la tierra, el mar y el cielo. (vv. 238–40)

Este contraste de tonos, que Lapesa profesaba encontrar impropio de una poesía funeraria, se da también en la escena horaciana que, colocada entre el paréntesis de dos apóstrofes al nombre del desconsolado duque, presenta la oferta amorosa de las ninfas a los sátiros y faunos de Sicilia:

Sátiros, phaunos, nymphas cuya vida
sin enojo se passa, moradores
de la parte repuesta y escondida,
con lengua esperiencia sabidores,
buscad para consuelo de Fernando
yervas de propiedad oculta y flores:
assí en el ascondido bosque, quando
ardiendo en bivo y agradable fuego
las fugitivas nymphas vays buscando,
ellas se inclinen al piadoso ruego
y en recíproco lazo estén ligadas
sin esquivar el amoroso juego.
Tú, gran Fernando, [...]]
contempla donde estás. (vv. 166–81)

‘El distinto carácter de las fuentes empleadas,’ concluía Lapesa, ‘ha impedido que la obra llegara a tener intrínseca unidad’ (Lapesa, *La trayectoria*, p. 149).

Para Fernando de Herrera, sin embargo, esta mezcla artificiosa de tonos aparentemente discordes, elegíaco y amoroso, era el mayor acierto de Garcilaso. Con ella, el poeta redescubría el *decorum* clásico del género o metro elegíaco, usado en la Antigüedad tanto para ‘los amores’ como ‘en las muertes’. Según Herrera la elegía debe ser ‘cándida, blanda, tierna, suave, delicada, [...] ni muy hinchada ni muy humilde’ (Herrera, *Anotaciones*, p. 396). El comentarista consagraba alabanzas especiales al pasaje sobre los sátiros y las fugitivas ninfas, ‘grave y numeroso y lleno de majestad’ (Herrera,

Anotaciones, p. 414), y justificaba la mezcla de tonos con estas diáfanas razones:

es clarísima cosa que toda la excelencia de [esta] poesía consiste en la propiedad de los vocablos escogidos y significantes, con que las cosas comunes se hacen nuevas, y las humildes se levantan, y las altas se tiemplan, para no exceder según la economía y decoro de las cosas que se tratan. (Herrera, *Anotaciones*, p. 398)

En otras palabras, el tono afectivo y blando con que Garcilaso trataba el manoseado tema de la muerte era la clave del decoro de su *Elegía*; lo inconexo de sus elementos, su máxima novedad. ‘Cuanto es más común el intento, siendo tratado con novedad, tanto es de mayor espíritu’, opinaba Herrera; Garcilaso no se satisfizo ‘con lo estrenado’, sino que procuró ‘con el entendimiento modos nuevos y llenos de hermosura’ (Herrera, *Anotaciones*, p. 399).

Pero, ¿en qué consistía aquella novedad? Al describir así el *decorum* elegíaco de Garcilaso, Herrera pensaba, sin duda, en la distancia que separaba al poeta toledano de sus predecesores cuatrocentistas. El tono dominante del arte y literatura elegíaca y funeraria del siglo XV, esbozado en unas páginas brillantes de Johan Huizinga, se caracterizaba por la nota sorda y adusta de las *Danzas macabras* y por las imágenes plásticas de cadáveres y gusanos prodigadas por la estatuaria de las tumbas y por la pintura en iglesias y capillas.⁵ Al hojear las representaciones literarias de la Muerte de aquel período, topamos a cada paso con una mórbida lacrimosidad, un tono apocalíptico y un humor esperpéntico que hace de los tormentos del infierno, de la rueda voluble de Fortuna y de la calavera y guadaña del esquelético Nivelador los tópicos favoritos de su perversa ingeniosidad. Estos elementos se combinan con otros no menos típicos del gótico florido, el erotismo sádico del tema del cuerpo desnudo acostado en cópula eterna con inmundos sapos, o la morbosa metáfora de la digestión de alimentos sabrosos, símbolo de la aniquilación de toda belleza mundana, en la *Danza general de la Muerte* (¿ca. 1460?). Recuérdense, por ejemplo, los versos en que la terrible figura alegórica de la Muerte con su ‘frecha cruel traspasante’ y el triste cantar de su charambela amenaza al hombre con la descomposición física, e invita a dos hermosas doncellas a ser sus ‘esposas’:

¿Qué locura es ésta tan magnifiesta
que piensas tú, omne, que el otro morrá,
e tú fincarás, por ser bien compuesta
la tu complisión, e que durará?
Non eres cierto si en punto verná
sobre ti a desora alguna corrupción

de landre o carbonco, o tal implisión
por que el tu vil cuerpo se desatará. [...]
A éstas e a todos, por las aposturas
daré fealdad, la vida partida,
e desnudedad por las vestiduras
por siempre jamás muy triste aborrida;
e por los palacios daré por medida
sepulcros oscuros dedentro fedientes,
e por los manjares gusanos royentes
que coman dedentro su carne podrida.⁶

Del mismo modo, la *Dança de la mort e de aquelles persones que mal llur grat ab aquella ballen e dançen* recogida entre los papeles del cronista catalán Pere Miquel Carbonell en 1497 termina con estas palabras de un rey desde su tumba:

Vosaltres qui la present dança
mirau ab tota aquesta gent,
avertiu, veian ma semblança:
Yo fuy gran rey e molt potent,
ara só dins lo moniment,
hon tenc podrits tots mos costats;
no seran sabens ni grossers
que no sien als vèrmens lansats!⁷

Al pintar los dolores de la agonía, las penas del infierno y la podredumbre de cuerpos corruptos las *Danzas* recogían temas corrientes de la predicación y de la catequesis, junto con materias iconográficas de pinturas murales, vitrinas, fiestas y autos. Sus imágenes formaban parte del bagaje mental de las multitudes que acudían a devorar, con irrefrenable apasionamiento colectivo, los espeluznantes detalles de la geografía del más allá y de la boca del infierno que les ofrecía un San Vicent Ferrer en sus evocaciones del Juicio Final:

Axí com estaran aquells mesquins cridant e plorant, Jhesu Christ darà altra veu: *Inferne, aperi os tuum e deglutire eos*. Súbito se farà una ubertura en la terra major que d'ací a Roma, e exirà'n aquella pudor de soffre incomparable; entre peus se romperà la terra e sorvir-los ha en cors e en ànima [...] Depuix, aquella ubertura se tanquarà, que jamás no'n poran exir ne's poran penedir, que tots temps serà rebel·le endureÿda contra Déus.⁸

El tono melodramático de estas representaciones era propio, es cierto, de la mentalidad irreflexiva de las masas y del terrorismo demagógico. Sería un error, sin embargo, asumir que la poesía culta no compartía las mismas

actitudes. Pongamos por caso la *Defunción de don Enrique de Villena* de Íñigo López de Mendoza (1398–1458). Compuesta en 1434, la *Defunción* consiste en un sueño dantesco en el cual el poeta se encuentra perdido en una selva oscura entre cuevas y guaridas de bestias que rugen o gimen en las sombras frías. De improviso da con una gran procesión funeraria de *plañideras* que exhiben todas las acostumbradas exageraciones de dolor:

Sus bozes clamosas al ayre spantavan
 e de todas partes la turba cresçía;
 el extremo süeno las nuves ronpía
 e los fondos valles del monte tronavan.
 Con húmidos ojos jamás non çessavan
 en son lacrimable el continüo lloro;
 Ligurgo non fizo por Anthimidoro
 tal duelo, nin todos los que lo lloravan [...]

Aquéllos sus caras sin duelo ferían
 e los cossos juntos en tierra lançavan,
 e tan despiadados sus fazes rasgavan
 ca bien se mostravan que non lo fingían.
 Infínitos otros a éstos seguían
 con bozes cansadas e tristes açentos
 blasmando a Fortuna e sus movimientos
 e todos aquéllos que en ella confían.⁹

Es importante notar que los recursos eruditos de los que echa mano Santillana en esta *Defunción*, imitaciones de Dante, Petrarca y Boccaccio, alusiones a la mitología clásica, metro largo y léxico cultista (*clamosas*, *turba*, *húmedos*, *lacrimable*, el provenzalismo *cossos* y el sabroso esdrújulo *infínitos*), no difieren, en la superficie, de los de su sobrino biznieto Garcilaso. El tono y colorido de la *Defunción* pertenecen, sin embargo, a otro universo mental. Es verdad que las *plañideras* de Santillana resultan ser las nueve Musas, y su *selva* el monte Helicón; pero ni las hubiera reconocido el mismo Apolo si resucitara para solo ello. No son diosas de la castálida fuente, sino trasuntos alegóricos de los paroxismos espasmódicos de la *Danza de la muerte*, hermanas de las *plañideras* de carne y hueso que acudían contratadas a los funerales de la gente rica (por ello se añade el curioso detalle de que ‘no lo fingían’ los acompañantes de las exequias de Villena).

El interés de la *Defunción* estriba, pues, en el contraste entre su tono típicamente histérico, tan distinto del tenor ‘blando, tierno, suave y delicado’ de la *Elegía al duque d’Alva*, y la novedad de su técnica poética, que por lo visto intenta movilizar los recursos de la *imitatio*. ¿Habría que concluir que la única diferencia entre los dos poetas es el gusto con que Garcilaso maneja las fuentes clásicas, y su maestría de la métrica y léxico del endecasílabo italianizante? No creo que las cosas sean tan sencillas. La

nota sensacional que caracteriza los textos cuatrocentistas sobre la muerte no se debía a un fallo de gusto estético, sino que reflejaba una mentalidad distinta. Dicha mentalidad no siempre excluía los acentos ‘blandos y delicados’ de la elegía renacentista, como demuestra la nota pastoril de las *Coplas sobre el tránsito de Alfonso de Cartagena* (1386–1456) de Fernando Pérez de Guzmán:

Aquel Séneca espiró
a quien yo era Luçilo;
la facundia e alto estilo
de España con él murió. [...]

La yedra so cuyas ramas
yo tanto me delectava,
el laurel que aquellas flamas
ardientes del sol tenprava
a cuya sombra yo estava,
la fontana clara e fría
donde yo la grant ssed mía
de preguntar saçiava:

¡O severa e cruel Muerte,
o plaga cotidiãna,
general e común suerte
de toda la gente humana!
en una escura mañana
secaste todo el vergel,
tornando en amarga fiel
el dulçor de la fontana.¹⁰

Nótese también la mezcla artificiosa de ‘amores’ y ‘muertes’ en el *Soneto fecho al itálico modo V* del marqués de Santillana, escrito a la muerte de la infanta Catalina de Castilla (27 de octubre de 1439) ‘en nombre del ynfante don Enrique [de Aragón, marido de la difunta]’, donde el tópico medieval del suicidio por el amor cobra nueva frescura al ser conjugado con el recuerdo del mito de Orfeo y Eurídice:

Non solamente al templo divino
donde yo creo seas reçeptada
segund tu ánimo santo benigno,
preclara infante muger mucho amada,
mas al abismo o çentro maligno
te seguiría, sy fuesse otorgada
a cavallero por golpe ferrino
cortar la tela por Cloto filada.

Assí non lloren tu muerte – maguer sea
 en hedad nueva e tiempo triumphante –
 mas la mi triste vida, que dessea
 yr donde fueres, commo fiel amante,
 e conseguirte, dulce mía Ydea,
 mi dolor açerbo e inçessante.¹¹

Vemos, por tanto, que la decorosa mezcla de tonos de la poesía de Garcilaso no era, de por sí, ajena a ciertas representaciones cuatrocentistas de la Muerte. Lo que sí falta en la *Elegía al duque d'Alva* es la imagen tardomedieval de la Muerte, compuesta de un abigarrado tejido de doctrinas teológicas y creencias escatológicas sobre el purgatorio, las indulgencias y los demonios, e iluminada por los motivos iconográficos de la rueda de Fortuna y las llamas sulfúricas del infierno.

La ideología febril del arte funerario del siglo XV se ha explicado como un desarrollo malsano del antiguo ritual del *mort gisant*. El rito tenía como propósito demostrar la conformidad con la voluntad divina: recostándose con los ojos vueltos al cielo, la cabeza hacia el oriente y las manos cruzadas en el pecho, tras breves palabras de consuelo y de perdón a los parientes y amigos reunidos alrededor del lecho mortuorio, el agonizante aseguraba la salud de su alma rezando contritamente la *Mea culpa* o *Confiteor*, luego pronunciaba la *Commendatio animae* (véase la oración de doña Jimena en el *Cantar de mio Cid* 326–65, o el principio del *Libro de buen amor*, estrofas 1–10) y por último recibía la extremaunción.¹² Al avanzar los tiempos, sin embargo, el ritual del *mort gisant* iba cobrando matices más sombríos. Las representaciones de la baja Edad Media tendían a hacer del lecho mortuorio un terrible tribunal, campo de batalla de turbamultas invisibles de ángeles y diablos que se disputaban el alma del moribundo, presididos de un lado por la Virgen y los arcángeles y del otro por Satanás. Esta lucha vino a ser una suerte de avance del Juicio Final: los demonios intentaban someter al moribundo a una serie de tentaciones mortales, acosándolo con los tormentos del dolor para forzarlo a proferir las respuestas o palabras incorrectas que asegurasen su condena perpetua.

Al extenderse esta noción, la conducta del agonizante en su lecho mortuorio cobraba evidentemente una nueva importancia, y se recargaba al mismo tiempo con nuevos horrores; al borde mismo de la muerte el hombre se enfrentaba cara a cara con las penas eternas del infierno. La ‘Muerte domada o desbravada’ del *mort gisant* se reemplazaba por la figura esquelética de la ‘Muerte salvaje’, cazadora implacable que atrapa al pecador imprevisto con todos sus pecados a cuestas y luego lo arrastra con gritos de desesperación a la huesa.¹³ De ahí la morbosa concentración en el momento del *transitus* que caracteriza la pululante explosión de textos cuatrocentistas sobre los ritos de pasaje de este momento del tránsito al otro mundo. Esta literatura abarcaba no sólo las *danzas macabras*, sermones, elegías y otros textos poéticos aludidos anteriormente, sino también pasiones de Cristo y

de santos, narraciones de viajes al purgatorio, visiones apocalípticas, y tratados devotos sobre los *quattuor nouissima* (muerte, juicio, infierno y gloria).¹⁴ Todo esto, por supuesto, sin hablar de los géneros tradicionales de las cartas consolatorias, de las obras teológicas sobre la inmortalidad del alma (piénsese, por ejemplo, en la *repetitio* salmantina de El Tostado sobre la metempsícosis platónica) o de las oraciones fúnebres (*laudatio* alegórica de Alfonso de Palencia a la muerte del propio Tostado, 1455).¹⁵ Aun si era analfabeto, el español del siglo XV se encontraba rodeado por la propaganda de la Muerte y del *contemptus mundi*: la contemplación de pinturas, estatuas o grabados xilográficos de calvarios, Crucifijos, Piedades o del *Ecce Homo* lo invitaba a meditar constantemente sobre su propia temporalidad, meditación que se le recomendaba como ejercicio espiritual especialmente meritorio.¹⁶ Una muestra curiosa de este clima devocional eran los cristobalones, grandes pinturas de San Cristóbal cuya sola vista protegía al individuo de todo accidente de muerte inopinada durante un día entero, creencia a la cual se refería el *Soneto fecho al itálico modo XXXVIII* ‘en loor de Sant Cristóval’ del marqués de Santillana:

Leño feliz daquel grant poderío
 que todo el mundo no pudo ayubar,
 en cuyo pomo yva el señorío
 de çielos, tierras, arenas e mar:
 sin altercaçiones e sin desvío,
 mas leda e gratamente, sin dubdar,
 en tu cuello le pasaste el río
 que non sin causa se devió negar.
 Jayán entre los santos, admirable
 por fuerça insigne e grant estatura,
 de quien yo fago comemoraçión:
 faz por tus ruegos por el espantable
 passo yo passe en nave segura
 libre del golfo de la dapnaçión.

(López de Mendoza, *Poesía completa*, p. 75)

Cae dentro del mismo ámbito la edición incunable de la justa poética valenciana de 1488 ‘per honrrar *en la sua ymatge o figura* al benaventurat màrtir cavaller de Jesús mon señor Sant Cristòfol’, *Obra a llaors del benaventurat lo senyor Sant Christòfol* (Valencia: Pere Trinxer, 1498), que empieza con un grabado en madera del santo.

Finalmente, a la hora de su propia muerte, el moribundo preparaba otro texto sobre la Muerte: el testamento. A diferencia del nuncupativo de la liquidación y división de la herencia de nuestros días, el testamento medieval tenía como objeto la disposición espiritual del alma del testador para asegurarle un estado de gracia en la vida eterna, consignando así las preocupaciones más íntimas sobre la muerte de aquellos tiempos. Sirva de

ejemplo la última voluntad de una persona humilde, la pobre sevillana Inés Álvarez, manceba del caballero bibliófilo Nuño de Guzmán y madre de siete bastardos (3 de abril de 1466).¹⁷ ‘Estando enferma del cuerpo e sana de la voluntad’ Inés encomienda su alma a Dios ‘quando della fynamiento acaesçiere’. Luego dispone su entierro y sepultura en San Andrés ‘en la capilla mayor del preñçipal coro [...] en el lugar más honesto e honrado que ellos pudieren aver’, estipulando ‘que el dicho día de su enterramiento le digan una vegilia con ynvytatorio e dos misas de réquiem cantadas e nueve resadas’, que los frailes de San Pablo y San Francisco ‘lleven su cuerpo en los hombros’, y que tres cofradías ‘acompañen su cuerpo e estén a las honrras e ofiçios del dicho día con sus candelas, e que sea dado en limosna a cada uno de los dichos ospitales para los pobres e ángeles’. Para las semanas siguientes manda 18 ‘misas de réquiem resadas por su ányma e de sus defuntos e de aquellas personas de quien ella tyene cargo, [...] e después de dicha cada una misa salgan sobre su sepultura e oren sobre ella’.

Dispuestas así las condiciones inmediatas para la salud de su alma, Inés pasa a las mandas pías, por cierto bastante pobres (1 maravedí a la cruzada, 5 a los mercedarios y trinitarios ‘para ayuda a sacar xristianos cabtyvos de tierra de moros’, otros 5 ‘a los enfermos del señor Sant Lázaro en pitaça e por que rogaen a Dios por su ányma’, 6,2 de ‘perdone’ o indulgencias para la fábrica de la catedral, una sábana de lino ‘de las mejores de su casa’ para el hospital de los Ángeles ‘para que los santos ángeles rueguen a Dios por su ányma e ge la acompañen quando desta vida partyere’, 100 para San Andrés ‘por cargo de los sacramentos que ende ha reçebydo e porque ha de ser enterrado ende su cuerpo’, 50 a Santa María la Real ‘para que rueguen a Dios por su ányma’, y sendos 5 a diez emparedadas). Sólo al final piensa en la herencia. Confiesa sus deudas ‘por desir verdad e guardar salud de su ányma’ (600 mrs. al corredor Francisco López por una cruz de oro empeñada, 2 florines por una sortija de oro en bujeta de marfil empeñada, 200 mrs. a su ama María González por una ropa negra, y 65 varas de paño encargadas de un tejedor). Luego manda 600 mrs. para Inés, criada de Nuño de Guzmán, ‘por serviçio que le ha hecho’ (¿alcahueta?); 100 al ama ‘para ayuda de un mantillo’; su mantillo y una ropa negra ‘de las mejores que ella tyene’ más 1.000 mrs. a su hija Leonor ‘para ayuda del velo prieto que ha de reçebyr en profesyón’ como monja clarisa en Córdoba; otros 1.000 mrs. a su hija Inés de Guzmán ‘para que ende sea cryada e acostumbra’ en el convento de Santa María la Real, 200 a su madre María Rodríguez y 300 a su hermana Beatriz Fernández y a los párrocos Alfonso Pérez y Antón Fernández, albacea, ‘por cargo que han de tomar en complir su ányma’. Termina Inés con este conmovedor ruego al ricachón que en tiempos había disfrutado tantas veces de su cuerpo, testimonio de una penuria dolorosa:

Otrosy por la presente suplica e pide por merced al dicho Nuño de Guzmán, su señor, que por reverencia de la pasyón de nuestro Señor Ihesu Christo, mirando el tiempo que le ha servido e el debdo que con los sus fijos tiene, le plega de complir las cosas contenidas en este su testamento que ella asy manda faser e cumplir, porque sus bienes no son tantos que puedan bastar a lo contenydo en este su testamento. No se nos escapará la constante preocupación de Inés por la salud del alma, por el decoro de su entierro y por obtener la intercesión de los santos en su agonía.

El denominador común de todas estas representaciones era, pues, la importancia dada al lecho mortuorio y al tránsito. Late tras ellas una obsesión supersticiosa: el peligro de inclinar la balanza a favor de los demonios por un solo pecado involuntario de comisión o de omisión, palabra o gesto, incurriendo así en la pena de millares de años de purgatorio o en la pérdida permanente de la gloria. A menudo se citaba un pasaje del más pesimista de los libros sapienciales de la Biblia, la apócrifa *Sabiduría de Jesus ben Sirach*:

Porque fácil cosa es al Señor en el día de la muerte pagar a cada uno según sus obras. El tormento de una hora trae olvido de la gran abundancia de delicias; y en el fin del hombre se descubren sus hechos. No llames a ninguno bienaventurado antes de la muerte, porque el hombre en sus hijos es conocido. (Eclesiástico 11: 28–9)¹⁸

Dicha mentalidad se refleja en el *Sermón VI de enxienplos que Ihesu Christo nos mostró* de Vicent Ferrer, que aprovecha el tema de Lucas 19, 43–44 ('Por lo qual vendrán días sobre ti que tus enemigos te cercarán con baluarte, y te pondrán cerco, y de todas partes te pondrán en estrecho; Y te derribarán a tierra') para pintar un esbozo espeluznante de las siete tribulaciones del tránsito:

Agora, buena gente, fablando moralmente, catad que siete periglos son denunciados en este evangelio sobre Iherusalem, los quales significan siete males que vienen a la criatura de mala vida e que non faze penitencia al tiempo de la muerte.

El primero mal e periglo es quando dize *Vernán días contra ti*. Esto es, a la muerte. Ca quando el homne es vivo e sano, todos los días son por él. Mas quando es a la muerte, dize el homne: 'O mesquino, ¿e qué será de mí? Ca agora avré de dexar todas quantas riquezas he, e en una mortaja pobre me meterán so la tierra.' [...] E cata como en aquel estado vernán todos los días contra ti, e dirás: 'O mesquino, que tanto tienpo ha que di plazer e delectación a mi carne, comiendo e beviendo, e non ayunava; e agora comer-me-hán gujanos.'

La segunda tribulación es que dize *Tus enemigos te çercarán*. Buena gent, sabed que non ha parte alguna en el cuerpo del omne que al tienpo de la muerte non sea çercada de dolor, [...] non ha en el omne

mienbro nin venas nin huessos nin tuétanos que en todo non sea dolor. ¿E querédeslo cognosçer? [...] Pues piensa que a la muerte la ánima se parte de todo el cuerpo. ¡O qué dolor tan fuerte! Buena gente, assí es de arrancar la ánima del cuerpo como un grant árbore de grandes raíces es grave cosa de arrancar de la tierra [...].

La tercera tribulación dize *Çercar-te-hán*. Esto significa que la ánima que non fizo penitencia, quando quiere salyr del cuerpo de la criatura, omne o mugier, la casa o el lugar do está es lleno de demonios que están enrededor. E vosotros non los vedes, mas iguay de la peccadora de la ánima, que los vee! E en viéndolos refusa e non osa salyr del cuerpo. Pensad que es assí como si aquí estoviesse una mata de yerva e estodiessse dentro della ascondido un conejo, e estodiessen enderredor de la mata mill galgos e muchos omes con palos furgando la mata por que saliesse della. O mesquino de conejo, ¿que faría? Buena gente, pensad si este conejo está en tribulación! [...]

La quarta tribulación dize *Costreñir-te-hán*. E este costreñimiento es en el joyzio de Dios, ca en saliendo la ánima del cuerpo luego va al joyzio de Dios, e los demonios acúsala [...]

La quinta tribulación es que dize *De la tierra te echarán*. Esto es, que en aquella sazón dirá nuestro señor Ihesu Christo a la ánima peccadora: ‘Pues non has guardados mis mandamientos nin fecha mi voluntad, antes has fecha tu mala inclinación, por tanto, demonios, tomadla e levadla convusco al infierno, ca vuestra es.’¹⁹

De todos los productos de este nexo de ideas tardomedievales sobre la muerte, sin embargo, el más típico era el *ars bene moriendi*, género que se difundió por toda Europa desde fines del siglo XIV y alcanzó su máxima popularidad con la llegada de las imprentas incunables a fines del XV.²⁰ Únicamente en España contamos con seis o siete versiones distintas compuestas entre 1470 y 1505 (es notable que después de 1515 no se conserven nuevas ediciones).²¹ Estas *artes moriendi* concibían la muerte como prueba o examen, y proponían concentrar la mente del lector en los peligros de este terrible ‘artículo’ o ‘passo de la muerte’ describiendo una serie de técnicas y ejercicios prácticos para franquearlo con éxito. El *Arte de bien morir* de 1489–91 manifiesta todos los aspectos de la ideología cuatrocentista de la muerte a los que me he referido. Su procedimiento consiste no en combatir el miedo de la muerte, sino en aumentarlo a fin de inculcar una devoción más constante: ‘aunque la muerte del cuerpo sea la más espantosa cosa del mundo [...], empero la muerte de la alma es tanto peor e más de temer’. El prólogo expone este motivo, recalcando tanto en la extraña creencia de que el morir es un *saber* como en la convicción de que el tránsito mismo es un momento de máximo peligro, rodeado de las tentaciones del demonio:

Como el pasar de esta mísera vida e destierro, por no saber morir, paresca muy trabajoso e peligroso e haun spantable non solamente a los legos mas haun a los religiosos e devotos, por tanto en el presente tractado delgadamente considerando pornemos una breve manera de amonestamiento para los que stovieren al passo de la muerte; porque es cosa muy cierta que será muy provechoso este castigo a los que la arte de bien morir querrán buscar e saber. E tiene este libro seis partezillas: que la primera es del loor de la muerte e del saber bien morir; la segunda contiene las tentationes de los que mueren; la tercera, las preguntas que se deven fazer a los que stán en aquel passo; la quarta, una cierta instrucción con rogarias; la quinta, los amonestamientos e esfuerços e conuertos que se deven dar al que stá en aquel passo; la sexta contiene las orationes que se deven dezir por los que stán presentes sobre el que stá ya en passamiento.²²

En el texto, y sobre todo en sus diez grabados en madera, el *Arte de bien morir* hace patente al lector la presencia invisible de los demonios que esperan devorarlo: ‘havéys de saber que los que stán para morir, quando viene el extremo passo, han más graves tentationes quales no hovieron jamás en toda su vida’ (A4^v). El diablo ‘trabaja en damnar’ al moribundo, burlándolo con el recuerdo de sus pecados y con las supuestas penas y tormentos del infierno, y ‘toviéndolo así en este balance’ le aconseja gozar la vida ‘ca después de la muerte no hay Dios ni otra vida, mas la muerte de los hombres es tal como la de las bestias’ (A5). Luego, ‘quando el enfermo es atormentado de los dolores del cuerpo, entonce el dyablo acrecienta dolor al dolor’ con fiebres y apostemas, con lo cual los dolientes se hacen tan impacientes ‘que murmuran muchas vezes del mucho dolor e se tornan locos e perden el seso’ (B1^v). Si este método falla, el enemigo ‘éntrale por un contentamiento de sí mismo’, tentándolo a demostrar una paciencia excesiva y vanagloriosa (B3^v). Y siempre le queda la última tentación, la que ‘más atormenta a los seculares e carnales’: es decir, el amor ‘desordenado’ de mujer, hijos y amigos (B5).

Contra tales peligros el agonizante debía precaverse clavando los ojos en el Crucifijo, rezando sin cesar las debidas oraciones, apretando los dientes para no dejar escapar ningún suspiro o murmullo de dolor, y agarrando cuanto podía el cirio encendido que le ponían entre manos. Por su parte, los parientes no debían dejarlo en paz ni un solo instante; cantando salmos en alta voz para silenciar cualquier palabra involuntaria de insumisión y sujetándolo crudamente para que no diera coces, acosaban al infeliz con un chorro ininterrumpido de preguntas e interrogaciones devotas. Finalmente, cuando comenzaba ‘de star en passamiento’ y ya no podía responder ni asentir con la cabeza, convenía recitarle la pasión de Cristo, ‘según se lee en la vida de Sancta Marta, la qual [...] se la fizo leer’ (Tercera parte, B6–8^v).

Las mentalidades del *Arte de bien morir* formaban el elemento de base en la compleja estratigrafía de los textos funerarios del siglo XV; ninguno se escapaba de su influencia. En su *Diálogo e razonamiento en la muerte del marqués de Santillana* sobre la muerte de Íñigo López de Mendoza en 1458, Pedro Díaz de Toledo remedaba los diálogos platónicos *Axioco* (sobre la muerte del padre de Axioco) y *Fedón* (sobre la muerte de Sócrates) que antes tradujera para el propio Santillana en 1444 y 1446–47. Marcaba así un hito importante en la transición a formas renacentistas; sin embargo, en la dedicatoria al conde de Alba Fernando Álvarez de Toledo Pedro Díaz declaraba su apego a las tradiciones de la literatura del lecho mortuorio, afirmando que su propósito había sido consignar ‘las cosas qu’el dicho señor marqués fabló en su postrimera fin’ porque eran ‘cosas que fiziesen a vuestra consolación e aliviassen el gran dolor e llaga que vos quedó’.²³ El *Diálogo e razonamiento* pertenecía al género de las buenas muertes, buenas, claro está, según los criterios de las *artes moriendi*. En su *Triunfo del marqués* el secretario de Santillana, Diego de Burgos, incluía asimismo la historia en prosa de una ‘maravillosa señal e clara visión’ que tuvo la noche de la muerte de su mecenas, sueño milagroso que le advirtió de la ejemplaridad del suceso y sirvió de *principio* al poema.²⁴ Pero el propio Santillana ya había resumido toda la doctrina cuatrocentista sobre la repentina acometida de la Muerte y el *contemptus mundi* en uno de sus mejores *Sonetos fechos al itálico modo*, adaptando un célebre motivo amatorio de Petrarca:

Non es a nós de limitar el año,
 el mes, nin la semana, nin el día,
 la hora, el punto; sea tal engaño
 lexos de nós e fuyga toda vía.
 Quando menos dubdamos nuestro daño
 la grand baylessa de nuestra baylía
 corta la tela del humanal paño;
 non suenan trompas, nin nos desafía.
 Pues non sirvamos a quien non devemos
 nin es servida con mill servidores;
 naturaleza, si bien lo entendemos,
 de poco es farta, nin procura honores.
 Jove se sirva, e a Çeres dexemos,
 nin piense alguno servir dos señores.²⁵

La doctrina de las *artes moriendi* no sólo impregnó la literatura, sino también los comportamientos cotidianos. Se detecta un deseo general de dar ejemplo con una buena muerte. Los cronistas se complacían en señalar las buenas muertes, y también las malas, como las de Álvaro de Luna (2 de junio de 1453) y de Pedro Girón (2 de mayo de 1466).²⁶ Da una

buena muestra de esta tradición historiográfica el *De actibus Alfonsi de Cartajena episcopi Burgensis*, texto compuesto a pocos meses de la muerte de Cartajena (Villasandino, 22 de julio de 1456) que ofrece una descripción pormenorizada de su fin.²⁷ La narración incluye detalles sobre las mandas pías del testamento del obispo, enumera una por una las cosas que hizo y dijo ‘en su postrimera fin’, marca el momento culminante con el milagro de los rayos solares a medianoche que indican la presencia de la Virgen, y termina con las adoloridas lamentaciones de parientes y amigos. Estas escenas edificantes suceden después de una peregrinación a Santiago de Compostela y la adquisición de preciosas indulgencias; van precedidas por un breve relato de las virtudes, actos de caridad y obras pías de Cartajena. La obra entera se configura en torno al paradigma del cristiano que afronta los *nouissima* con atención escrupulosa a los requisitos del arte de morir. He aquí los últimos momentos, contados en el pintoresco latín del autor anónimo (fols. 91–92^v):

Cumque peruenisset in oppidum de Villacendini [...] et cum cognouisset mortem sibi fore propinquam, conuocatis omnibus suis et aperiens os suum secundum gratiam labiorum eius, fecit eis solennem propositionem de mundi contemptu et de spe uite future, consolando signanter fratrem suum Petrum de Cartajena militem et nepotes suos, eiusque clientulos familiares ecclesiasticos et seculares aliosque probos literatos et religiosos qui aderant omnes ad uirtutis ortabatur ut ne de suo transitu tristarentur, sed congratularentur ei, notificando eis qualiter ipse iam a multo tempore antea suum condidit testamentum [...]. Facta autem ea quam prediximus propositionem, multum deuote cum lacrimarum fonte rescepit eucharistie sacramentum [...] Et sic multis uerbis et exortationibus confortatoriis parentibus, familiaribus et amicis manu sua pontificali eleuata signaculo crucis facto dedit eis benedictionem, et omnes illi cum lacrimis obsculati sunt manus eius.

Quo facto mandauit sibi dari sacre unctionis extreme uenerabile sacramentum. Et ueniente presbitero cum clericis quasi duabus horis ante mediam noctem dixit: ‘Ecce uideo intrare per huius camere fenestram quosdam solis radios’, licet esset clausa fenestra. Et responderunt ei quidam de astantibus quod illi radii solares quos ipse tunc uidebat, erat beata uirgo Maria domina nostra que beniebat ad illuminandum eum. Et ipse respondit: ‘O utinam placeat sibi ut dignetur deprecari Filium suum quatinus misereat anime mee, ut quando anima mea exierit de corpore meo ducat eam in gloriam suam!’ Et sic recepit sacre unctionis pinguedinem, ad omnia per presbiterum huius sacramenti ministrum dicta multum attente auscultans, ore proprio respondendo. Et recepto unctionis sacramento absoluit eum presbiter a culpa et pena solemniter, tam uirtute indulgentie iubilei beati Iacobi quam uirtute indulgentiarum sanctorum patrum quas obtinuerat pro articulo mortis. [...]

Tunc autem mandabat se deponi de lecto, dicendo quod uoleuat mori in terra et cinere. Et licet super hoc plurimum instaret, pietas tamen proborum et deuotorum qui aderant non consensit. Illico mandauit ut coram eo ipso audiente recitentur ibi pasiones quas dominus noster Iesus Christus pro nobis peccatoribus passus est ut saluaret nos, et insuper Psalmi penitentiales cum letania aliique salmi et orationes deuoti per religiosos et clericos ibi asistentes. Et sic integro sensu petiuit sibi dari candelam, quam in sua manu recipiens et crucem in alia, semper ymaginem Crucifixi aspiciens, inter ipsa uerba orationis, inter manus suorum simpliciter oculos claudendo obdormiuit in Domino [...].

Tunc meror et luctus omnium una voce dicentium: ‘Cur nos pater deseris, aut quare nos desolatos relinquis?’ [...] Ideo liberauit eum de hac lacrimarum ualle. [...] Cuius anima in pace cum Christo quiescat. Amen.²⁸

Por supuesto, el más importante de los textos sobre buenas muertes se debe a Jorge Manrique (ca. 1440–79), cuyas *Coplas a la muerte de su padre* conmemoran el tránsito del maestre santiaguista Rodrigo Manrique (Ocaña, 11 de noviembre de 1476).²⁹ El poema de Manrique comparte con la *Elegía al duque d’Alva* de Garcilaso una gracia decorosa que algunos han tildado igualmente de frialdad. Las *Coplas* no hacen mención el parentesco entre poeta y moribundo, salvo en el título; Rodrigo no aparece hasta la estrofa XXV de las cuarenta del poema, y en ningún momento se permite el poeta un destello de emoción filial. No cabe acusarlo, por tanto, de los pecados hiperbólicos del histerismo tardomedieval. No obstante, a la vista de los textos aducidos en este estudio se comprenderá fácilmente que las *Coplas*, por su contenido e ideología, tienen casi todo en común con la literatura funeraria de su propia época, y poco o nada con el poema de Garcilaso. En primer lugar, porque la obra entera se concibe como marco a la descripción de un lecho mortuorio, escena representada con inigualable dramatismo en los últimos siete estrofas mediante un diálogo entre el maestre y la figura personificada de la Muerte. Segundo, porque los conceptos metafóricos de la muerte como resurgimiento del sueño de la vida mundanal (I–III) y las imágenes del *contemptus mundi* (V–XIII) y del *Ubi sunt* (XIV–XXIV) dan lugar a una contemplación de la mortalidad (vv. 1–6) que termina con el consuelo de un *ars bene moriendi* (XL). Y tercero, porque los versos rebosan el tono didáctico de la predicación coetánea; no faltan referencias a la rueda voluble de la Fortuna (‘Los estados [...] son de una señora | que se muda, | que bienes son de Fortuna | que rebuelve con su rueda presurosa’, vv. 121–32), a la espantosa Muerte alegórica (vv. 5–6 ‘cómo se viene la Muerte | tan callando’, vv. 236–36 ‘metióle la Muerte luego | en su fragua’), a las caídas de príncipes y a la indistinción social de los arrebatos del Nivelador (XIV ‘Estos reyes poderosos [...] con casos tristes, llorosos, [...] papas y emperadores | y perlados, | así

los trata la Muerte | como a los pobres pastores'), a la corrupción física del cuerpo y de los deleites carnales (IX), y a los fuegos infernales (vv. 142–44).³⁰

El clímax del poema pone en escena un encuentro con la Muerte de las *Danzas macabras*. La terrible figura se revela, con los debidos atributos iconográficos y con directa referencia a las circunstancias poéticas de la *Danza*, en la chocante apóstrofe de las estrofas XXIII–XXIV:

Tantos duques excelentes,
 tantos marqueses y condes
 – di, Muerte, ¿dó los escondes
 y traspones? [...]
 cuando tú, cruda, te ensañas,
 con tu fuerza las atierras
 y deshazes.
 Las huestes innumerables,
 los pendones y estandartes
 y vanderas,
 los castillos impunables [...]
 o cualquier otro reparo,
 ¿qué aprovecha?
 Que si tú vienes airada
 todo lo pasas de claro
 con tu frecha. (vv. 265–88)³¹

Hay, sin embargo, una diferencia. En la escena del encuentro entre el maestro y la Muerte (vv. 394–456), ésta viene 'a llamar a su puerta', no 'callando' ni insultando a su víctima, sino con palabras corteses, tratándolo de *vos* a la usanza hidalga: 'Buen cavallero, dexad el mundo engañoso...' (vv. 397–98). Esta Muerte tan comedida le propone un duelo caballeresco:

vuestro coraçón de azero
 muestre su esfuerço
 en este trago [...]
 esfúercese la virtud
 para sufrir esta afruenta
 que os llama.

Non se os haga tan amarga
 la batalla temerosa
 que esperáis. (vv. 400–411)

La digna respuesta del maestro (vv. 448–51 'mi voluntad está / conforme con la divina / para todo. / Y consiento en mi morir') resume la lección más insistente de las *artes moriendi*, y ejemplifica el 'consuelo' (v. 479) de las buenas muertes (XL):

cercado de su muger
y de hijos y de hermanos
y criados
dio el alma a quien ge la dio.

Beltrán advierte acertadamente que en los *Artes de bien morir* ‘el moribundo está lejos de ser considerado como un alma en paz consigo misma y con el más allá, dispuesta para el tránsito’; al contrario, se le presenta ‘en medio de feroz controversia entre los consejos del demonio, que busca confundirlo y condenarlo, y el ángel, que lo aconseja rectamente para su salvación’. Es evidente la novedad del desenlace de las *Coplas manriqueñas*; pero su impacto dependía precisamente de nuestro conocimiento del trasfondo de las *Danzas macabras* y del *ars moriendi*, y por tanto del consuelo que presenta la buena muerte del maestre.³²

Abundando en el tema del consuelo, recordemos que en la *Defunción de don Enrique de Villena* de Santillana, las plañideras ‘blasmaban a Fortuna e sus movimientos’. El poeta, ‘de dolor pungido’, acababa por unir su voz a estas maldiciones:

e maldixe Antropos con furia indignado,
e la su crüeza que non cata vado
nin cura de sabio más que de inprudente,
e faz al menguado ygal de potente
cortando la tela que Cloto ha filado.

(estrofa 22, en López de Mendoza, *Poesía completa*, p. 163)

No puede menos de impresionarnos la falta de resignación cristiana del abuelo de Manrique. Estos ‘blasmos’ contra la Muerte, la Fortuna y las Parcas eran, sin embargo, un tópico del *planctus* elegíaco; formaban el envés – bastante previsible por demás – del exagerado fervor en los elogios a la muerte de las *artes moriendi*.³³ Las expresiones más memorables de esta fórmula son las que la representan a través de la imagen concreta de los llantos, mesadura de cabellos, desgarrar de rostros y blasfemias contra el cielo que, según abundantes testimonios de fueros y ordenanzas locales que desde mediados del siglo XIV fulminaban tales excesos, solían acompañar los funerales, a veces durante varias semanas, e iban adquiriendo un carácter cada vez más consumerista con la contratación de *plañideras* y la proliferación de sufragios y misas de difuntos. Las ordenanzas de Guernica mandan ‘que non sean osados de mesarse sobre el cuerpo muerto, ny de dar palmadas, ny de rascarse las caras, nyn de dezir endechas, ny de fazer otras desonestidades en la casa del difunto’, mientras que las Cortes de Soria de 1380 estipulan que ‘quando los clérigos fueren con la cruz a la casa do estoviere algún finado e fallaren ý rascando o mesando algunos, o fizieren algunos llantos de los sobredichos, que se tornen con la cruz e non entren’, ya que estas manifestaciones tradicionales dan a entender ‘que non les

plaze de lo que Dios faze e que se desesperan de la vida perdurable'.³⁴ No obstante, estas prácticas inspiraron una de las escenas más famosas del *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena (1444), los versos en que la madre del joven caballero Lorenzo Dávalos lamenta su muerte prematura, a la manera de la madre de Niso y Euríalo en la *Eneida* de Virgilio:

Bien se mostrava ser madre en el duelo
que fizo la triste, despues ya que vido
el cuerpo en las andas sangriento tendido
de aquél que criara con tanto reçelo:
ofende con dichos crueles el çielo,
con nuevos dolores su flaca salud,
e tantas angustias roban su virtud
que caye por fuerça la triste por suelo,

e rasga con uñas crüeles su cara
e fiere sus pechos con mesura poca;
besando a su fijo la su fría boca
maldize las manos de quien lo matara,
maldize la guerra do se començara.³⁵

Para Mena, el duelo de la 'pía matrona' que aúlla como una leona sobre su cachorro muerto servía como epítome de los 'daños [...] de la discordia del reino'.

De modo semejante, Gómez Manrique dedicaba la mayor parte de su *Defunçión del noble caballero García Lasso de la Vega* sobre la muerte de un pariente en una escaramuza fronteriza con los granadinos (21 de septiembre de 1455) a las exageradas muestras de dolor de sus parientes y amigos. Cuando la madre del difunto y sus doncellas reciben en Sevilla el mensaje de la muerte de Garcilaso, la hermana prorrumpe en los lloros acostumbrados:

salió con un grito muy desigualado
rompiendo sus ropas después del tocado,
haziendo en sí mesma crueles fatigas,
sus proprias manos seyendo enemigas
a su lindo rostro en último grado.

Llanto de las dueñas y doncellas de la casa de la madre

Allí comenzaron las qu' eran presentes
un llanto muy fuerte como las romanas
por la batalla hiçieron de Canas
a do feneçió gran suma de gentes;
diçiendo palabras a Dios desplaçientes

con sus mismas uñas sus façes rompían
y de sus cabellos los suelos cobrían,
vertiendo sus ojos más agua que fuentes.³⁶

Pero Manrique da una torcida inesperada al viejo tópico: ‘la discreta madre, en quien debatía | la humanidad con la discrición’, pone freno a estas exhibiciones. Venciendo ‘con seso la furia [...] del entrañable dolor maternal’ (copla 30), cita a Aristóteles para sacar la conclusión de las *artes moriendi* (coplas 32h, 33a-f):

en este mesón

en el qual vedes que todos posamos
como caminantes por una pasada,
no lo teniendo por propia morada,
pues por dejarlo ¿por qué nos quejamos?
en especial según lo pasamos
en aqueste valle de lágrimas lleno.

El estoicismo de la madre de Garcilaso anunciaba un nuevo gusto. En su *Consolatoria para su muy amada mujer* sobre la muerte de sus hijos durante una epidemia en 1481 (*Regimiento de príncipes y otras obras*, págs. 107–23), Manrique suplicaba a Cristo a ayudarle a ‘templar como caballero’ su dolor lastimero, y consolaba a la madre, esta vez su propia mujer Juana de Mendoza, porque su hijo había muerto ‘en su lecho, / confesado y satisfecho’ en vez de sufrir la ‘muerte rabiosa’ de los adultos ambiciosos (coplas 19–20). Finalmente apelaba a las consolaciones de la buena muerte, comparándolas con la desventura de los ‘que mueren desesperados / porque tarda su morir’, perdiendo así las almas ‘submergidas en las infernales flamas’:

Por mal tenemos morir
a los que han buenas muertes,
dejando de presumir
cuántos hay en el vivir
desastres y casos fuertes (coplas 27, 22)

Es evidente que la trayectoria que lleva desde Santillana y Mena hasta los dos Manriques refleja un cambio social. La constancia estoica pregonada por éstos últimos presenta aires inconfundiblemente aristocráticos, ‘templar como caballero’ el duelo permite distinguir al noble del comportamiento vulgar de los demás. Este punto nos lleva otra vez a la *Elegía al duque d’Alva*, en la que Garcilaso también echaba mano del tópico del duelo de madres o hermanas:

Mas ¿qué hará la madre que tú amavas,
 de quien perdidamente eras amado,
 a quien la vida con la tuya davas?
 Aquí se me figura que á llegado
 de su lamento el son, que con su fuerça
 rompe el ayre vezino y apartado,
 tras el qual a venir también se sfuerça
 el de las quatro hermanas, que teniendo
 va con el de la madre a biva fuerça;
 a todas las contemplo desparziendo
 de su cabello luengo el fino oro,
 al qual ultraje y daño están haziendo.
 El viejo Tormes con el blanco choro
 de sus hermosas nymphas seca el río
 y humedece la tierra con su lloro,
 no recostado en urna al dulce frío
 de su caverna umbrosa, mas tendido
 por el arena en el ardiente estío. (vv. 130–47)

Nadie, creo, encontrará en la armonía delicada de estos versos la frialdad impasible de que hablaba Keniston; pero sí un rechazo intencionado de ciertas mentalidades medievales. Los viejos tópicos se transforman: en vez del cadáver podrido, el poeta alude a la ‘imagen amarilla del hermano’ en sueños (v. 29), o al ‘arteficio de natura’ de su hermosura de rosas y azucenas, que ahora descansa ‘como en seguro y reposado sueño’ (vv. 118–29). El poema guarda silencio sobre el lecho mortuorio, y elude los tópicos y alegorías de la *Danza macabra*; los *blasmos* se convierten en diatriba contra la guerra (vv. 76–96 ‘maravillosa [...] comiseración de la naturaleza humana’, dice Herrera con tino), y la única alusión a la muerte, ‘enemiga [...] que envidiosa coge sin tiempo el grano de la espiga’ (vv. 97–102), está exenta de horrores. En el pasaje sobre el duelo el motivo erótico del cabello esparcido de las jóvenes y la personificación del Tajo con sus ninfas convierten los llantos y mesadura tradicionales en imágenes llenas del decoro tierno y delicado que Herrera alababa, con tanto acierto, en fin, como máxima novedad de la elegía renacentista. Estos recursos consiguen un efecto de alienación o distancia, alejándonos de la cruda realidad de la muerte en pro de la impasibilidad estoica propia de un noble; en efecto, la elegía propone mitigar la ‘furia’ del desconsuelo del duque (v. 7–12), aconsejarlo contra el ‘exceso’ en el sentimiento (vv. 205–210), y recordarle las obligaciones de su estado y del ‘pecho generoso’ (vv. 181–89):

porque al fuerte varón no se consiente
 no resistir los casos de Fortuna
 con firme rostro y corazón valiente.

Todo esto sugiere ciertas conclusiones sobre la historia cultural. Se trataba, evidentemente, no sólo de una nueva poética, sino de una nueva sensibilidad. ¿Qué vino primero, la técnica o el sentimiento? No es que mermara el gasto conspicuo en sufragios y funerales a principios del siglo XVI, pero sí presencié aquella época un auge del racionalismo estoico, la reforma de prácticas supersticiosas y, sobre todo, la difusión de los ideales de la *sprezzatura* y del buen gusto en los modales del gentilhombre. No puedo dirimir la cuestión de causa y efecto, pero espero que este breve examen ayude a plantearla.³⁷

NOTAS

- ¹ El 6 de septiembre el conde de Nieva escribía desde Palermo sobre la muerte del muchacho, 'muy mozo y hombre de bien'; véase Hayward Keniston, *Garcilaso de la Vega, I: A Critical Study of his Life and Works*, Hispanic Notes and Monographs (New York: Hispanic Society of America, 1922), p. 136.
- ² Para las *Anotaciones* de Francisco Sánchez de las Brozas (Salamanca: Pedro Lasso, 1574) y las *Anotaciones* de Fernando de Herrera (Sevilla: Alonso de la Barrera, 1580) véase Antonio Gallego Morell (ed.), *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas: obras completas del poeta acompañadas de los textos íntegros de los comentarios de El Brocense, Fernando de Herrera, Tamayo de Vargas y Azara* (Granada: Universidad de Granada, 1966), pp. 249-54, 395-436.
- ³ Garcilaso de la Vega, *Obras completas con comentario*, ed. de Elias L. Rivers (Madrid: Castalia, 1981), pp. 216-42, de donde tomo las citas de Garcilaso; Keniston, *Garcilaso de la Vega*, I, 219-32; Gallego Morell, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, B-58 (El Brocense), p. 249 'en parte trasladada y en parte imitada'; *ibid.*, H-354 (Herrera), pág. 431 'traducida, aunque acrecentada mucho y variada hermosamente'.
- ⁴ Rafael Lapesa, *La trayectoria poética de Garcilaso* (Madrid: Revista de Occidente, 1948), pp. 146-51 (147).
- ⁵ Johan Huizinga, *The Waning of the Middle Ages* (Harmondsworth: Penguin, 1972), 'The vision of death', pp. 134-46. Véase también José Ángel García de Cortázar, 'El ritmo del individuo: del nacimiento a la muerte', en *La época del gótico en la cultura española (c. 1220-c. 1480)*, Historia de España Menéndez Pidal, 16 (Madrid: Espasa Calpe, 1994), pp. 263-320.
- ⁶ Margherita Morreale (ed.), 'Dança general de la Muerte', *Revista de Literatura Medieval* 3 (1991), 9-50, coplas 2 y 10, vv. 9-16, 73-80.
- ⁷ Barcelona, Arxiu de la Corona d'Aragó, Miscelánea 26, fols. CXL-CLII' (CLII). El colofón reza (CLII): 'Aquesta Dança dela Mort ha compost un sanct home doctor & canceller de París en lengua francesa appellat Joanes Climachus siue Climages a pregàries de alguns devots religiosos francesos; après es stada traduïda en lengua catalana' (sigue una adición intitulada *Petri*

Michaelis Carbonelli scribe et archiuarii regii Carmina in tetræ mortis orrendam coream diebus festis Jesu Christi maximi nataliciis anni salutis M.CCCC.XCVII dum uulgu incertum ludis taxillariis uacaret composita, fols. CLIII–CLXII).

- ⁸ Sant Vicent Ferrer, *Sermons* [antología y traducción], ed. de Xavier Renedo y Lluís Cabré (Barcelona: Teide, 1993), págs. 87–90. El latín parafrasea Números 16: 30 (Core, Datán y Abirón) ‘ut aperiens terra os suum deglutiat eos et omnia quae ad illos pertinent, descenderintque uiuentes in infernum’. Cf. Pedro M. Cátedra, *Sermón, sociedad y literatura en la Edad Media: San Vicente Ferrer en Castilla, 1411–1412* (Salamanca: Junta de Castilla y León, 1994), sermón XXXII, p. 627; esta magnífica edición ofrece materiales abundantes para el estudio de las mentalidades que nos conciernen.
- ⁹ *Defunción de don Enrique de Villena*, coplas 12, 14, en Íñigo López de Mendoza, marqués de Santillana, *Obras completas*, ed. de Ángel Gómez Moreno y Maximilian P. A. M. Kerkhof (Barcelona: Planeta, 1988), pp. 156–63, coplas 12, 14 (pp. 159–60). Añado algunos signos diacríticos para indicar la escansión del arte mayor.
- ¹⁰ Cito las coplas 1, 5–6 de El Escorial ms. h.II.22, fols. 173–74. Las *Coplas* también aparecieron en edición incunable al final de Alfonso de Cartagena, *Tratado que se llama Oracional de Fernand Perez porque contiene respuesta a algunas questiones que fizo el noble cavallero Fernan Perez de Guzman* (Murcia: Lope de la Roca, 1487).
- ¹¹ López de Mendoza, *Poesía completa*, págs. 54–55. El amante que persigue la ‘Idea’ de su amada hasta el más allá no puede menos de recordar el platonismo de Garcilaso, *Égloga* I, 394–407. *Idea* se interpreta en los comentarios como italianismo *iddea* ‘diosa’, pero no ignoraba Santillana el étimon *ideia*, a juzgar por la *Oraçión de miçer Ganoço Manety a instancia del marqués de Santillana de la toscana lengua en la materna castellana transferida* §28 ‘aqueel idos o imaginación en la memoria’, en Jeremy Lawrance, *Un episodio del proto-humanismo español: tres opúsculos de Nuño de Guzmán y Giannozzo Manetti* (Salamanca: Diputación de Salamanca, 1989), p. 220 y nota 84.
- ¹² Resumo a Philippe Ariès, *L’homme devant la mort*, I: *Le temps des gisants*, 2ª edición (Paris: Le Seuil, 1977). Acudían a ser contestes del correcto comportamiento del *gisant* sus parientes, criados y vecinos, y los viandantes que se encontraban con la procesión de la extremaunción en la calle: Ermelindo Portela y María del Carmen Pallares, ‘Los espacios de la muerte’, en G. Duby y otros (eds.), *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media*, 2: *Ciclo de conferencias celebrado del 15 al 19 de Abril de 1991* (Santiago de Compostela: Universidade, 1992), págs. 27–35.
- ¹³ Ariès, *L’homme devant la mort*, I, 99–140 ‘L’heure de la mort, mémoire d’une vie’; Adeline Rucquoi, ‘De la resignación al miedo: la muerte en Castilla en el siglo XV’, en M. Núñez y Ermelindo Portela (eds.), *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media* (Santiago de Compostela: Universidade, 1988), pp. 51–66.
- ¹⁴ Dietrich Briesemeister, ‘Jenseitsvisionen und Jenseitreisen in der kastilischen und katalanischen Literatur des Spätmittelalters: eine

- Bestandsaufnahme', en *Miscel.lània Sanchis Guarner: estudis en memòria del professor Manuel Sanchis Guarner*, 2 vols (Valencia: Universitat de València, 1984), II, 47-51, y su 'Die Überlieferung der *Ars moriendi* im mittelalterlichen Spanien', en *Homenaje a Álvaro Galmés de Fuentes*, 3 vols. (Madrid: Gredos, 1985-87), I, 381-93. Al lado de versiones del *Cordiale de quattuor nouissimis* de Gerrit van Vliederhoven/Dionisio Cartusiense de Gonzalo García de Santamaría y Bernat Vallmanya, y del *Opus tripartitum de praeceptis decalogi, de confessione et de arte moriendi* de Jean Gerson, hubo obras originales como el *Memorial del pecador remut*, 'lo qual tracta contemplativament de la mort y passió del fill de Déu' de Felip de Malla (Girona: Mateu Vendrell, 1483), o el *Razonamiento del monje con el caballero sobre la vida venidera* de Gauberte Fabricio de Vagad.
- ¹⁵ Enrique de Villena, *Tratado de la consolación*, ed. de Derek C. Carr, Clásicos Castellanos, 208 (Madrid: Espasa-Calpe, 1976) y Pedro M. Cátedra, 'Prospección sobre el género consolatorio en el siglo XV', en *Letters and Society in Fifteenth-Century Spain: Studies Presented to P. E. Russell on his Eightieth Birthday*, Alan Deyermond y Jeremy Lawrance (eds.) (Llangranog: Dolphin, 1993), pp. 1-16; Alfonso de Palencia, *Epístolas latinas*, ed. de Robert B. Tate y Rafael Alemany Ferrer (Bellaterra: Universidad Autónoma de Barcelona, Seminario de Literatura Medieval y Humanística, 1982), *Ep.* XI, pp. 78-100.
- ¹⁶ Para esta imagería devocional véanse los grabados del *Espejo de la cruz* de Domenico Cavalca OP traducido por Alfonso de Palencia (Sevilla: Antón Martínez, 1486), del *Tesoro de la pasión* de Andrés de Li (Zaragoza: Pablo Hurus, 1494), de la fragmentaria *Pasión de Cristo* de la British Library ([Burgos: Fadrique de Basilea, ca. 1493]) y de la *Istòria* [= 'miniatura'] de la *Passió* de Bernat Fenollar (Valencia: [Hagenbach & Hutz], 1493). Para muestras similares en la pintura y escultura véase el catálogo de la exposición *Las edades del hombre: el arte en la iglesia de Castilla y León*, coord. Juan José Martín González (Salamanca: Diócesis de Castilla y León, Caja de Ahorros de Salamanca y Junta de Castilla y León, 1988), §50, p. 108 (la Muerte de la Capilla Dorada o de Todos los Santos de la Catedral Nueva de Salamanca, ca. 1525), §54-55, págs. 113-15 (*Ecce Homo*) y pp. 137-69 ('La crisis del XV: el Cristo muerto y sepultado'). El capítulo VIII de este catálogo ('El sueño de la muerte y la gloria', pp. 269-305) demuestra la recrudescencia de los mismo temas en el Barroco; nótese especialmente la pintura de los Novísimos en §160, p. 273.
- ¹⁷ Sevilla, Archivo General de Andalucía, Protocolos notariales P-17.714 (*olim* Sig. 9-6, Sig. 6, oficio IX), fols. 21-22'. Agradezco sinceramente a Emilio Cabrera la noticia y la transcripción de este documento; sobre Nuño de Guzmán véase el estudio citado en n. 11 *supra*. A falta de un estudio ideológico de los testamentos medievales españoles, remito a M. M. Sheehan, *The Will in Medieval England*, Studies and Texts, 6 (Toronto: Pontifical Institute of Medieval Studies, 1963).
- ¹⁸ Casiodoro de Reina, 'El libro de la sabiduría de Jesús hijo de Sirach, llamado comúnmente Eclesiástico', en su *Sagrada Biblia* ([Basilea]: s.n.,

1569), col. 1369.

- ¹⁹ Catedral, *Sermón, sociedad y literatura en la Edad Media*, pp. 329–30.
- ²⁰ Véase Mary Catherine O'Connor, *The Art of Dying Well: the Development of the 'Ars Moriendi'*, Columbia University Studies in English and Comparative Literature, 156 (New York: Columbia University, 1946). El factor más importante en la difusión popular de las *artes moriendi* eran los grabados; aparecieron primero en pliegos xilográficos y eran literatura de cordel, como apuntan Lucien Febvre y Henri-Jean Martin, *The Coming of the Book: the Impact of Printing 1450–1800*, trad. de David Gerard (London: NLB, 1976), pp. 47, 96–97, 252, 258.
- ²¹ Según entiendo, no he apurado la cuestión, aparte del *Arte de bien morir* de 1489–91 citado a continuación, hubo otra versión de la recensión *Cum de presentis*, el *Tratado llamado Arte de bien morir* zaragozano de ca. 1481 'sacado de latín en romance para instrucción e doctrina de las personas caescientes de letras latinas', y también el *Art de ben morir* catalán derivado de éste ([Barcelona: Juan Rosenbach, ca. 1493]): véase Conrado Haebler, *Bibliografía ibérica del siglo XV*, 2 vols. (La Haya: Martinus Nijhoff, 1903, 1917), §37 (I, 16–17), §36 bis (I, 356) y §37.5 (II, 13–14). Distinto es el *Breve tratado que se llama Arte de bien morir* conservado en Madrid, Biblioteca Nacional MS/6485 con colofón 'Perfectus fuit die martis 7 Aprilis anno Domini mill.º cccc.º lxxviii', y también en un ms. de la Biblioteca Capitular de Toledo; véase Bartolomé José Gallardo, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, ed. de M. R. Zarco del Valle y J. Sancho Rayón, 4 vols. (1863–89, reimpr. facsimilar Madrid: Gredos, 1968), §424, I, cols. 385–86. No he visto la versión en El Escorial Ms. h.iii.8, ni las *Preparaciones para bien vivir e santamente morir* de un fraile jerónimo anónimo (segunda mitad del siglo XV) mencionadas en José Amador de los Ríos, *Historia crítica de la literatura española*, 7 vols. (Madrid, 1861–65, reimpr. Madrid: Gredos, 1969), VII, 180, nota 2. Finalmente, publicó Rodrigo Fernández de Santaella su *Arte de bien morir muy copiosa y devota para todo fiel cristiano* en Sevilla ca. 1502–03, 'copilada [...] y endereçada a la muy noble y no menos religiosa señora doña María de Ávila, muger de don Fernando de Acuña que fue visrey de Sicilia que aya santa gloria'.
- ²² Cito del incunable gótico en Oxford, Bodleian Library, Auct. I.Q.vi.29, *Libro intitulado Arte de bien morir* ([Zaragoza: Hans Hurus, 1489–91], fols. A2–E4 (impreso con el *Breve confessorario*, fols. F1–G4); el prólogo, en fol. A2.
- ²³ Antonio Paz y Melia (ed.), *Opúsculos literarios de los siglos XIV á XVI*, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 29 (Madrid: Manuel Tello, 1892), pp. 245–360 (la cita, en 247–48); el tránsito y últimas palabras de Santillana se describen en págs. 283–84. Para las traducciones platónicas y pseudo-platónicas véase Nicholas G. Round, '*Libro llamado Fedrón*': *Plato's Phaedo translated by Pero Díaz de Toledo* (London: Tamesis, 1993).
- ²⁴ Mario Schiff, *La Bibliothèque du Marquis de Santillane: étude historique et bibliographique de la collection de livres manuscrits de don Iñigo López de Mendoza, 1398–1458* (Paris: E. Bouillon, 1905), pp. 460–64 (464).

- ²⁵ XXII *Amonestando a los hombres a bien beber*, en López de Mendoza, *Poesía completa*, p. 66
- ²⁶ Buenas muertes: por ejemplo, Alfonso V el Magnánimo de Aragón (27 de junio de 1458) en Diego del Castillo, *Visión sobre la muerte del rey don Alfonso* (Gallardo, *Ensayo*, I, cols. 591–600), Alfonso de Palencia, *Gesta Hispaniensia ex annalibus suorum dierum collecta*, I–II: *Libri I–X*, ed. y trad. de Brian Tate y Jeremy Lawrance (Madrid: Real Academia de Historia, en prensa), v. 6 (II, 184–86 y notas 50–59). Malas muertes: el papa Calixto III en Palencia, *Gesta Hispaniensia* v. 6 (II, 186–87 y notas 60–64); Álvaro de Luna, *ibid.* ii. 7 (I, 61–71 y notas 32, 39, 70–76, con cita de textos de Fernando Pérez de Guzmán, Alfonso de Cartagena, Diego Rodríguez de Almela, Diego de Valera y otros), López de Mendoza, *Poesía completa*, pp. 337–49 y 349–64 (*Coplas en la muerte de don Álvaro de Luna* y *Doctrinal de privados*) y Juan de Valladolid, *Testamento del maestro de Santiago en el Cancionero de Híjar*; Pedro Girón, en Palencia, *Gesta Hispaniensia* ix. 1 (II, 399–400 y notas 4–7, con paralelos en Enríquez del Castillo y en *Hechos del condestable Miguel Lucas de Iranzo*).
- ²⁷ Madrid, Biblioteca Nacional MS/7.432, fols. 89–92^v; cf. las semblanzas en Diego Rodríguez de Almela, *Valerio de las estorias escolásticas e de España* (Murcia: Lope de la Roca, 1487, reimpr. facsimilar Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio, 1994), VIII. 6. 9, pp. 289–90 (escrito ca. 1462) y Fernando de Pulgar, *Claros varones de Castilla* (Toledo: Juan Vásquez, 1486), ed. de Robert Brian Tate (Oxford: Clarendon Press, 1970), pp. 65–68.
- ²⁸ Cito de la edición que tengo en preparación. Yolanda Espinosa Fernández, *La 'Anacephaleosis' de Alonso de Cartagena: edición, traducción, estudio*, 3 vols (tesis doctoral, Madrid: Universidad Complutense, Departamento de Filología Clásica, 1989), I, 38–49, edita el texto a base de otra copia del siglo XV menos correcta en Fermo, Biblioteca Comunale MS. 4 CA/77, fols 54^v–60.
- ²⁹ El *Cancionero de Egerton* (London, British Library MS Eg. 939, ca. 1480), fols. 15–18^v, *Cancionero de Oñate-Castañeda* (Harvard, Houghton Library MS Span. 97, ca. 1485), fols. 421^v–24^v, *Cancionero 'Vita Christi por coplas'* ([Zamora: Antonio de Centenera, ca. 1483]), fols. [F]1–4^v) y tres incunables más dan fe de la fama inmediata de la obra. Cito por Jorge Manrique, *Poesía*, ed. de Vicente Beltrán, intro. Pierre Le Gentil, Biblioteca Clásica, 15 (Barcelona: Crítica, 1993), pp. 147–75, pero escribo *Muerte* con mayúscula, con miras a la recta comprensión del poema, cuando se trata del personaje alegórico.
- ³⁰ En cuanto al estilo sermonístico nótese la identificación del autor con su público (vv. 13–18 ‘vemos [...] si juzgamos sabiamente, | daremos’, etc.), las apóstrofes (v. 24 ‘No se engañe nadie, no’, v. 85 ‘Ved’, v. 97 ‘Dezidme’, v. 123 ‘¿quién lo duda?’), y el empleo de exclamaciones y cuestiones retóricas. Estas técnicas convierten la exposición en demostrativa o *epidéctica*, en vez de narrativa o *exegética*; basta compararlas con las usadas en los sermones de Vicent Ferrer citados anteriormente.
- ³¹ Compárese *Dança general de la Muerte*, ed. de Morreale (nota 6 *supra*), copla 1, vv. 1–2, 5–8: ‘Yo só la Muerte çierta a todas criaturas | que son y serán en el mundo durante [...] | pues non ay tan fuerte nin recio

- gigante | que deste mi arco se puede anparar, | conviene que mueras quando lo tirar' | con esta mi frecha cruel traspasante'.
- ³² Manrique, *Poesía*, pp. 227–29, 'Notas complementarias' *ad vv.* 385, 451, 472 (la cita viene de la primera). Manrique alude al *Nunc dimittis* de Lucas 2: 29, 'Ahora despides, Señor, a tu siervo, conforme a tu palabra, en paz', para hacer resaltar la virtud sobrehumana de su padre.
- ³³ Las *Coplas sobre el tránsito de Alfonso de Cartagena* de Fernando Pérez de Guzmán, aunque terminan con el consuelo de una buena muerte ('El fénix de nuestra Esperia [...] ya dexó la grant miseria | deste valle lagrimoso; [...] O Jesu fili Davit, | tú le da santo reposo', copla 12), se interrumpen con 'blasmos' (coplas 7, 9a–d, 10e–h, '¡O Fortuna, si Fortuna | es verdat que hay en el mundo!', etc.). Para el tópico contrario cf. *Arte de bien morir* de 1489–91, 'Cap. I del loor de la muerte e de saber bien morir', fols. A2–A4: 'La muerte no es ál salvo un salir de la presión, fin del destierro, un descargo de una pesada carga; conviene saber, fin e término de todas las dolentias del cuerpo, libramiento de todos los periglos, acabamiento de todos los males, quebrantamiento de todos los lazos, paga de la natural deuda, un tornar a la patria e entrada para la gloria. [...] E por tanto, el buen christiano, e haun qualquier peccador que stá verdaderamente repentido, no se deve entristecer de la muerte del cuerpo, en qualquiere manera le venga, ni turbarse, ni temerla, mas dévela tomar voluntariamente'.
- ³⁴ García de Cortázar, 'El ritmo del individuo: del nacimiento a la muerte', págs. 305–06, 313–18 (*Ordenanzas de Guernica*, 313; *Cortes de Soria de 1380*, 316). Para otras muestras funerarias véase Fernando de Rojas, *Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. de Peter E. Russell (Madrid: Castalia, 1991), Auto XX, p. 583 sobre el 'triste y doloroso sentimiento' por la muerte de Calisto: 'Bien oyes este clamor de campanas, este alarido de gentes, este aullido de canes, este grande estrépito de armas [...] Yo cobrí de luto y xergas en este día quasi la mayor parte de la cibdadana cavallería', con nota 30 *ad loc.* (quebrar escudos en las encrucijadas).
- ³⁵ Juan de Mena, *Laberinto de Fortuna*, ed. de Maxim Kerkhof (Madrid: Castalia, 1997), coplas CCIII–CCIV, vv. 1617–29, págs. 213–14.
- ³⁶ Coplas 28–29, en Gómez Manrique, *Regimiento de príncipes y otras obras*, ed. de Augusto Cortina, Colección Austral, 665 (Madrid: Espasa-Calpe, 1947), 93–105 (102–03).
- ³⁷ Agradezco a Anthony Lappin y Esther Gómez Sierra, ángeles de guarda *in hoc articulo de morte*, el haberme rescatado de muchos errores aplicando la hoz de su buen gusto a las excrescencias pecaminosas de mi estilo.