



**Universitat de les
Illes Balears**

Facultat de Filosofia i Lletres.

Memòria del Treball de Fi de Grau

La Dança general de la muerte: texto y contextos.

Andrés Rosselló Oliver.

Grau en Lengua y Literatura Españolas.

Any acadèmic 2015-2016

DNI de l'alumne:45186287-G.

Treball tutelat per Almudena del Olmo Iturriarte.
Departament de Filología Española, Moderna y Clásica.

S'autoritza la Universitat a incloure aquest treball en el Repositori Institucional per a la seva consulta en accés obert i difusió en línia, amb finalitats exclusivament acadèmiques i d'investigació	Autor		Tutor	
	Sí	No	Sí	No
	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

Paraules clau del treball:

Literatura Española, Literatura Medieval, *Dança general de la muerte.*

Índice.

Introducción...4

1. Contexto histórico: la Europa de la Baja Edad Media...5

1.1. La situación política y religiosa: conflictos y cambios...5

1.2. El hambre en los siglos XIV y XV...8

1.3. La Peste Negra y otras enfermedades...10

2. La cultura de la Muerte...13

2.1. La religiosidad tardomedieval...14

2.1.1. Antecedentes: la obra de Inocencio III...14

2.1.2. Las órdenes mendicantes y los sermones en la Baja Edad Media...16

2.1.3. El florecimiento de los flagelantes...19

2.1.4. Las *Artes moriendi*...20

2.2. La cultura de la Muerte en las artes plásticas...22

2.2.1. Representaciones piadosas de la Muerte...24

2.2.2. Los Triunfos de la Muerte...24

2.2.3. Los Encuentros de los tres vivos y los tres muertos...26

2.2.4. Otras representaciones de la Muerte...27

2.2.5. Conclusiones...28

2.3. La cultura de la Muerte a través de los tópicos literarios...29

2.3.1. *Memento mori*...30

2.3.2. *Tempus irreparabile fugit*...33

2.3.3. *Contemptu mundi*...36

2.3.4. *Ubi sunt?*...41

2.3.5. *Homo viator*...43

2.3.6. *De putredine cadaverum*...46

2.3.7. Conclusiones...48

3. El género de las Danzas de la muerte...49

3.1. Origen: hasta la *Danse macabre* de París (1424)...49

3.2. Características y principales ejemplos...54

3.2.1. La presencia de lo macabro. La Muerte personificada...56

3.2.2. Personajes como representantes colectivos. Jerarquía social...60

3.2.3. El poder igualador de la Muerte...62

3.2.4. La moral cristiana: *Vanitas vanitatum* y el bien obrar...64

3.2.5. Conclusión: la danza como alegoría...	68
4. La <i>Dança general de la muerte</i> ...	70
4.1. Datación y autoría. El manuscrito de El Escorial...	70
4.2. Métrica...	76
4.3. Estructura...	82
4.3.1. El “Prólogo en la traslación”...	83
4.3.2. <i>Memento mori</i> : exposición del mensaje doctrinal y preparación de la danza (coplas I-VII)...	85
4.3.3. La danza de los vivos con la muerte: lo macabro y la sátira (coplas VIII-LXXVII)...	99
4.3.4. Cierre de la danza: la universalidad de la Muerte e insistencia en el contenido moralizador y doctrinal (coplas LXXVIII-LXXIX)...	127
4.4. La versión sevillana: la <i>Dança de la muerte</i> (1520)...	131
4.5. Posibilidades dramáticas de la <i>Dança general de la muerte</i> ...	137
5. Conclusiones...	143
Anexo de imágenes...	146
Anexo textual: la <i>Dança general de la muerte</i> ...	158
Bibliografía...	178

Introducción.

A lo largo de este trabajo me dispongo a ofrecer un análisis de la *Dança general de la muerte* en su contexto histórico, cultural y literario. Primeramente resulta inevitable plantear las principales cuestiones que conciernen a un periodo de la historia de Occidente tan convulso como fue la Baja Edad Media: los conflictos bélicos, la hambruna generalizada y, como consecuencia de estos y otros factores que revisaré, los terribles efectos de la Peste Negra que azota Europa desde el siglo XIV. Situado en este contexto, el trabajo presenta un panorama de la cultura de la Muerte en esta época considerando el pensamiento religioso y los cambios de las artes plásticas y la literatura derivados de la presencia de la muerte en la realidad cotidiana. El objetivo de analizar las más importantes manifestaciones de la religión y el arte en este contexto es el de mostrar que la muerte marca de forma especialmente determinante los siglos XIV y XV y ello condiciona las perspectivas con que pensadores y artistas enfocan el tema.

Después de comentar los ejemplos más relevantes en que se manifiesta el tema mortuorio, el trabajo se centra en las Danzas de la muerte, el género que más nos interesa para llevar a cabo el análisis de la *Dança general de la muerte* en castellano y que supone el máximo exponente de la cultura de la Muerte en el pensamiento religioso, en la pintura y en la literatura en la Europa tardomedieval. Planteadas las peculiaridades del género de las Danzas, se valoran las diferentes propuestas existentes acerca del origen del texto de la *Dança general de la muerte* (autoría, fechación y procedencia). Asimismo, analizo el poema valiéndome de una propuesta de estructuración que atiende a la exposición del contenido doctrinal y moral y al uso del diálogo entre la Muerte personificada y los personajes invitados a su macabra danza.

Otro elemento al que se atiende en el trabajo es la *Dança de la muerte* de 1520, un texto impreso en Sevilla que presenta numerosas particularidades con respecto a la *Dança general de la muerte*, que constituye el objeto principal de este estudio. Las posibilidades dramáticas del texto es otro de los aspectos considerados para situar la obra en el marco de la predicación de las órdenes mendicantes en el intento de difundir la moral mediante mecanismos de teatralización. Además de las conclusiones, cierran el trabajo un anexo de imágenes que permite la consulta de las obras plásticas a las que se alude a lo largo de las páginas precedentes y un anexo textual que incluye la versión íntegra de la *Dança general de la muerte* en que baso el análisis.

1. Contexto histórico: la Europa de la Baja Edad Media.

“No hay época que haya impreso a todo el mundo la imagen de la muerte con tan continuada insistencia como el siglo XV.” Así abre Johan Huizinga su capítulo en torno a la concepción medieval de la muerte (Huizinga, 2015: 183). Todos los críticos coinciden en destacar que el tema de la muerte, tanto en sus representaciones plásticas como en las literarias, florece especialmente en el Cuatrocientos, el momento “de la crisis durante la Baja Edad Media, también denominada la *gran depresión*, término que está aceptado en la historiografía contemporánea” (Sola Antequera, 2005: 116).

Sería un error no detenerse en el análisis de las circunstancias históricas que provocaron que la muerte pasara a ocupar el centro de gran parte de la cultura europea de los siglos XIV y XV. Europa se ve sacudida en el periodo de la historia que aquí nos ocupa principalmente por tres condicionantes que en modo alguno son excluyentes: las guerras, la hambruna y las epidemias. Como consecuencia de ello, la Baja Edad Media es un momento en el que la muerte se convierte en una realidad cotidiana; una realidad que irrumpe de forma violenta en el quehacer de todos los individuos de la sociedad estamental, independientemente de su posición jerárquica, y amenaza de forma constante con su imprevisible llegada.

1.1. La situación política y religiosa: conflictos y cambios.

La Baja Edad Media (siglos XIV y XV) es un momento de grandes convulsiones políticas en ámbito europeo. Baste para ejemplificarlo la panorámica general de la Europa de 1411 que ofrecen Bayona Aznar y De Souza:

El Imperio bizantino exhalaba su último aliento, y la Europa Occidental, que había perdido la mitad de su población, apenas empezaba a recuperarse de los estragos de la Peste Negra y seguía enzarzada en luchas incesantes y agotadoras, como la Guerra de los Cien Años (1337-1453). Otros síntomas de la fragilidad de aquella Europa son que Francia vivía una guerra interna entre los seguidores del duque de Borgoña y los del asesinado duque de Orleans; que en Inglaterra ocupaba el trono el rey leproso Enrique IV (1399-1413), o que el rey de Escocia, Jacobo I (1406-1437), después de derrocar y asesinar a su primo Ricardo II (1377-1399), cuando le llegó el momento de subir al trono, estaba prisionero en Inglaterra, porque había sido capturado por piratas ingleses cuando iba a Francia, donde su padre lo había enviado por razones de seguridad, y no fue liberado hasta 1424. Sin olvidar que el Reino de Granada aún era musulmán debido, en buena parte, a las guerras entre los reinos cristianos de la península ibérica. (Bayona Aznar/ De Souza, 2013: 12)

Efectivamente, este breve repaso por la Europa de transición entre los siglos XIV y XV revela un contexto de violencia e intrigas como no se había conocido en el continente desde la caída del Imperio Romano de Occidente, mil años atrás. Son principalmente dos los focos de enfrentamiento que se extienden por Occidente en disputas más específicas: la Guerra de los Cien Años (que enfrentó entre 1337 y 1453 a Francia e Inglaterra y sus respectivos aliados) y el Cisma de Occidente (desde 1378 hasta 1417 existieron varias autoridades papales que dividieron Europa respecto a la fidelidad a uno de los Papas).

La Guerra de los Cien Años se planteó inicialmente como un conflicto entre Inglaterra y Francia para dar solución a un problema que ambos reinos arrastraban desde que Inglaterra y Normandía se unieron bajo una misma dinastía cuando el duque normando Guillermo II se hizo coronar, tras la batalla de Hastings de 1066, rey de Inglaterra con el nombre de Guillermo I. Como resultado de esta unión, Francia se vio peligrosamente presionada desde la costa atlántica y el Canal de la Mancha, a lo que acabó por responder con los primeros enfrentamientos, llevados a cabo por Felipe VI (rey que había instaurado la dinastía de Valois en Francia). Por su parte el rey inglés, Eduardo III, vio en la guerra la posibilidad de expandir sus territorios continentales, e incluso de hacerse con el trono francés.

La guerra se extendió en el tiempo y en el espacio a medida que se abrían nuevos frentes en terceros países donde, en tiempos de treguas entre ambos, Francia e Inglaterra apoyaban a sus respectivos aliados. En la Península fue donde más intensidad alcanzó este tipo de enfrentamientos entre los rivales franceses e ingleses fuera de la actual Francia. Castilla se sumergió en una guerra civil entre dos sucesores del rey Alfonso XI (muerto en 1350) que encarnaban dos modelos de gobierno radicalmente opuestos: Pedro I defendía los intereses de los comerciantes y del pueblo a partir de una mayor acumulación de poder por parte del rey; el rebelde que abanderaba las reclamaciones de la alta nobleza ante el autoritarismo real de Pedro I acabó siendo coronado como Enrique II, fundador de la dinastía Trastámara en el trono castellano. La guerra, sin embargo, sobrepasó los límites castellanos para involucrar, por diversos motivos, a Pedro I de Aragón, al que Pedro I declaró la guerra. Como consecuencia, se unió al bando de Enrique Trastámara y a raíz de ello, el heredero de Mallorca, llamado Jaime IV, se posicionó del lado de Pedro I para reclamar su reino a Aragón, que se había adueñado de él tras la muerte de Jaime III en la batalla de Llucmajor (1349).

Francia, en este contexto bélico peninsular, apoyó las tropas de Enrique de Trastámara, mientras que Inglaterra, con el conocido Príncipe Negro a la cabeza, se posicionó en el bando de Pedro el Cruel o Pedro I. En 1369, en la batalla de Montiel, Pedro I fue decapitado y Enrique II fue coronado rey de Castilla. La guerra entre Francia e Inglaterra, con largos periodos de treguas, terminó el 1453 con la victoria francesa y el repliegue de Inglaterra a Gran Bretaña a excepción de Calais.

Por tanto, la Guerra de los Cien Años implicó a toda Europa Occidental como el contemporáneo Cisma de Occidente y los sucesivos cónclaves que se celebraron entre 1378 y 1449. En las décadas siguientes tuvieron lugar otros conflictos bélicos que, como la Guerra de los Cien Años, contribuyeron a que la población entrara en contacto con la violencia y la muerte. Podemos nombrar, por ejemplo, la Guerra de las Dos Rosas, la Guerra de Borgoña, la guerra entre los partidarios de Isabel la Católica y los de Juana la Beltraneja (conflicto en el que también se ven involucrados Portugal y Aragón) o los conflictos que a finales del siglo XV rodean a Aragón y a Francia por el dominio de Italia.

En definitiva, tras este rápido esbozo del panorama político del XIV y XV, resulta más sencillo entender hasta qué punto el Hombre medieval extiende y padece al mismo tiempo la crudeza de la guerra. No obstante, la Baja Edad Media es un momento de importantes cambios en todos los ámbitos. Durante los siglos XII y XIII la ciudad medieval experimentó un desarrollo que vino ligado al nacimiento de nuevas clases urbanas, artesanas y comerciales, que fueron sentando las bases de una economía mercantil protocapitalista. Frente al modelo de subsistencia feudal, estas clases urbanas propugnaban la búsqueda del superávit para comerciar con los excedentes y generar movimiento monetario. Paralelamente, en el ámbito político y social, se comienza a producir una reestructuración del sistema feudovasallático y del modelo de *primus inter pares* que había regido los reinos europeos desde la consolidación del feudalismo. “La monarquía acusaba, en diversos grados y según los países, las mismas debilidades orgánicas heredadas de la edad bárbara y agravadas, sobre todo en el Continente, por el triunfo de los ideales feudales” (Genicot, 1990: 248). A raíz de ello, monarquía y nobleza inician una serie de enfrentamientos que culminarán en el siglo XV con la consolidación de las monarquías autoritarias, en las que el rey no es ya ‘el primero entre los iguales’, sino que se impone a los nobles, muchas veces contando con el apoyo de la burguesía urbana, vinculada en muchas ocasiones a los judíos conversos, en cuyas vidas la religiosidad no desempeña un papel tan importante como en la de la nobleza. Esta

burguesía valora el trabajo personal y el individualismo: Dios no había organizado la sociedad en estamentos impermeables y cerrados; las nuevas clases medias urbanas reivindican el esfuerzo y las riquezas como medio de triunfo social, alternativa al sistema nobiliario de origen linajístico. La crítica que esta protoburguesía realice a los nobles, muchas veces a través de una sátira más o menos humorística dependiendo del caso, será mordaz. Sin embargo, habrá que esperar todavía varios siglos para el verdadero triunfo de la burguesía en las sociedades occidentales, ya en el siglo XIX.

1.2. El hambre en los siglos XIV y XV.

Tras el repaso general de los principales conflictos bélicos que sacuden Europa Occidental, debemos detenernos ahora en la hambruna que padece la población, especialmente sus estratos más bajos, entre los siglos XIV y XV. Como causas de estas hambrunas deben señalarse una serie de factores que paso a enumerar a continuación seguidas de una breve explicación:

a. El final del denominado “óptimo climático medieval” o “Período Cálido Medieval”, “que comprendió los cuatro siglos [s. IX-s. XIII] más cálidos en 8000 años” (Fagan, 2008: 40). Este clima cálido y estable benefició la agricultura europea, de la que vivía la gran masa de población pobre. Fagan habla de que, “a pesar de las guerras, de las Cruzadas, del cisma de Occidente y de otros conflictos, el Período Cálido Medieval fue una época de bonanza en Europa” (Fagan, 2008: 52). Esto demuestra el impacto relativo de lo bélico sobre una población que vivía de una agricultura de subsistencia y cuya máxima preocupación debía ser disponer de alimentos. Aunque el clima fuera templado en toda Europa, tenían lugar ocasionalmente inviernos duros que afectaban a las cosechas, y como resultado de ello la hambruna no acaba de desaparecer en este período climático. Y pese a la dureza del trabajo en el campo y de una insuficiente mejora en el nivel de vida del campesinado, “los campesinos y los nobles bien podían pensar que Dios les sonreía. Nada les hacía prever la catástrofe que estaba por venir” (Fagan, 2008: 58).

b. La llegada de un nuevo ciclo climático frío, que en 1939 llama François Matthes “Pequeña Edad de Hielo” para referirse a un periodo mucho mayor del que aquí nos ocupa. Aplicado a los siglos XIV y XV como hace Fagan, la Pequeña Edad de Hielo se caracteriza por diluvios, vendavales y granizadas que destrozaron las cosechas. De acuerdo con la mentalidad medieval, estas perturbaciones climáticas tuvieron un origen divino (la ira de Dios contra el pueblo). La crudeza del clima no afectó en un principio a

las guerras, que “no hacían sino aumentar el padecimiento de los campesinos” (Fagan, 2008: 67). Destaca el período de lluvias de 1315 como uno de los más devastadores para las cosechas y el rebaño, además de en las campañas militares que en un momento de máxima tensión tuvieron que detenerse. De hecho, entre 1314 y 1316 tuvieron lugar los “veranos podridos”, llamados así por las grandes lluvias en aquel intervalo de tiempo y que anegaron los campos (Sola Antequera, 2005: 119). Esta situación, con intervalos de años en los que el clima fue más o menos normal, se prolongó en el tiempo. Y, del mismo modo, el hambre se extiende en el tiempo hasta el siglo XV, como demuestra que se hayan documentado “crisis de subsistencias que tienen lugar en este lapso de tiempo, entre las que se impone destacar las que se registran en los años 1412-1414, 1434-1438 y 1465-1473. Durante estos períodos se producen carestías alimenticias, alzas de precios, y sobre todo brotes pestíferos, que han de afectar profunda y ampliamente a toda Castilla” (Amasuno Sárraga, 1990: 116-117).

c. Como resultado de la reducción en la productividad de los campos y las cosechas, el precio de los alimentos subió aún más si se tiene en cuenta que la población había aumentado en Europa durante el óptimo climático anterior. Tómense como indicadores del crecimiento demográfico estos dos ejemplos que proporciona Fagan: “A finales del siglo IX, Inglaterra tenía 1,4 millones de habitantes, población que a comienzos del siglo XIV ya había alcanzado los 5 millones. En lo que hoy es Francia, la población aumentó de 6,2 a 17,6 millones o más” (Fagan, 2008: 71).

De este modo, a las escasas cosechas del campo y la consecuente carestía de alimentos básicos se unió una mayor demanda y un ya de por sí elevado precio, lo que provocó una hambruna generalizada y una crisis económica que afectó especialmente a la población urbana, donde los muros defensivos convirtieron las ciudades en focos de enfermedades y fetidez. Por si fuera poco, las guerras que declaran los monarcas provocaron la subida de impuestos y el despoblamiento de las zonas rurales hacia las villas fortificadas, lo que contribuye a su vez a una menor producción agrícola y al empeoramiento de las condiciones de vida de las ciudades.

En el contexto hasta aquí trazado puede observarse que la guerra y el hambre tienen efectos especialmente desfavorables sobre la malnutrida población. De este modo, cuando llegan la Peste y otras epidemias en el siglo XV, no disponen de una salud y resistencia lo suficientemente fuertes como para afrontar una enfermedad que acabó con uno de cada tres europeos.

1.3. La Peste Negra y otras enfermedades.

La crítica coincide unánimemente en la importancia que toma, en el panorama social hasta aquí trazado, la propagación de la Peste Negra por Europa y sus devastadoras consecuencias.¹ El origen de la enfermedad se localiza en China, y a través de los mongoles llega a la colonia genovesa de Caffa (en la Península de Crimea) entre 1338 y 1339. Los genoveses, espléndidos marineros, extienden la epidemia por todos los puertos en los que comercian, y de este modo en 1348 la Peste está presente en casi todo el Mediterráneo y Europa Occidental, y entre 1349 y 1350, en el norte de Europa.

Todavía hoy en día no puede decirse que se conozca el origen real de la enfermedad más mortífera de la Edad Media.² Junto al castigo divino, otra interpretación que se plantea en relación a esta epidemia en el siglo XIV es la de que los judíos habían envenenado los pozos y corrompido el aire. Como población eminentemente urbana, los judíos son el grupo social más beneficiado de las mejoras económicas que experimenta Europa en la Plena Edad Media, cuya actividad comercial y artesanal les permite gozar de una cómoda situación económica. Ésta es, unida a las discrepancias religiosas, el origen de un malestar cada vez mayor entre los cristianos. El hecho de que la Peste fuera más intensa en las ciudades³ les proporciona una excusa para asaltar los barrios judíos, lo que entre 1391 y 1392 causa la muerte o conversión de gran parte de ellos.

Suele decirse que la Peste Negra acabó en el ámbito europeo con un tercio de la población; entrando en detalle, podemos encontrar la muerte de entre el 20 y 25% de los habitantes de Inglaterra, la de alrededor de la mitad de los parisinos y la pérdida de casi dos tercios de la población de Hamburgo.

Pensemos en que la Peste en su variante bubónica produce dolorosos y visibles bubas en todo el cuerpo, mientras que la Peste Negra propiamente dicha produce numerosas hemorragias a nivel de piel que finalizan en muchas ocasiones a la muerte. Algo acerca de lo que hablaré en profundidad al explicar la cultura de la muerte en los siglos XIV y XV es la repercusión que la enfermedad tuvo en el arte y en el pensamiento de los europeos. Los efectos que sobre el individuo y la sociedad genera la Peste son la

¹ Recomiendo para un análisis más profundo de las explicaciones médicas sobre la Peste el artículo de Ana Luisa Haindl Ugarte: “La Peste Negra”, disponible en <http://edadmedia.cl/wordpress/wp-content/uploads/2011/04/LaPesteNegra.pdf>.

² Para un interesante panorama acerca de la Peste Negra, recomiendo ver el documental “La Peste Negra” que emitió Canal de Historia, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=By-pQCdxyw>.

³ Pensemos en las malas condiciones higiénicas de la ciudad medieval, sin alcantarillado, claro está, y encerradas por sólidos muros que facilitaban el contagio entre sus residentes.

causa principal del desarrollo de manifestaciones literarias y plásticas, en las que se describe la degradación y descomposición del cuerpo humano.

Como ya he mencionado, la Peste fue más mortífera cuanto más malnutrida y debilitada se encontró a la población que se contagió de ella. Ello demuestra que no debemos entender la Peste y el hambre como fenómenos aislados:

La guerra, la peste y el hambre constituyen la trilogía de las grandes catástrofes que sacudieron a Europa en el transcurso de estos siglos bajomedievales. Pero también debemos tener en cuenta que ninguna de ellas constituía por sí misma una novedad, pero la confluencia de las tres en el tiempo y en el espacio, y la crudeza con que se manifestaron, llaman poderosamente la atención de cualquier investigador. (Sola Antequera, 2005: 119)

Por lo tanto, no es tan sólo la Peste Negra, sino la conjunción de ésta y la hambruna, con los conflictos militares siempre como telón de fondo, lo que propicia que la muerte se convierta en la protagonista de la cultura en la Baja Edad Media. Según Amasuno Sárraga, “el siglo XV, o más bien el segmento temporal inserto entre 1400 y el final del reinado de Enrique IV, constituye toda una etapa en la historia de la Baja Edad Media castellana caracterizada por una serie de conflictos sociales en los que la peste y sus brotes serán un factor esencial en la generalización de la crisis social por la que atraviesa el reino” (Amasuno Sárraga, 1990: 116). La situación, por tanto, de las zonas afectadas por la Peste adolece de otros problemas de diversa índole (social, política, económica...) que en su confluencia en una misma época generan una sensación de malestar generalizado y la presencia constante de la muerte.

Además de la Peste otras enfermedades azotan Europa en los siglos XIV y XV como es el taratismo y el ergotismo. Éste último se contrae al ingerir pan de centeno contagiado de cornezuelo. Deyermond considera que en el ergotismo puede estar la causa de unas “danzas ominosas en la tardía Edad Media” (Deyermond, 1968: 268). Pone como ejemplo la “histeria colectiva” que provoca el brote de ergotismo en Aquisgrán en 1374, que se canaliza en bailes y danzas espasmódicas. Respecto al taratismo, se desarrolla a raíz de la picadura de la tarántula, y el enfermo padece síntomas muy parecidos a la epilepsia, como son convulsiones y espasmos descontrolados. Su área de expansión no parece haber sobrepasado el sur de Italia y, como el ergotismo, suele acabar con la vida del enfermo. La repercusión de ambas enfermedades en la cultura de la muerte, y en las Danzas de la muerte en concreto, ha quedado en la actualidad, si no descartada, sí relegada a la marginalidad por su

limitación geográfica y demográfica. Las guerras, la hambruna y las consecuencias de la Peste son los grandes determinantes del florecimiento de la cultura de la muerte en los últimos siglos de la Edad Media, sin lugar a dudas.

2. La cultura de la muerte.

En un contexto tan desolador como el que afecta a los europeos de la Baja Edad Media, se observan dos actitudes opuestas hacia la muerte, omnipresente e impredecible: el fervor cristiano orientado hacia la salvación del alma y el materialismo más pesimista por la pérdida de la existencia terrenal. Respecto a la primera de las actitudes del hombre medieval explicaré en las siguientes páginas el florecimiento de las representaciones de la Crucifixión o el Juicio Final en las artes plásticas o los *Ars moriendi* del siglo XV que, como veremos, combinan ilustración y texto. En estas manifestaciones artísticas ocupa un lugar destacado la piedad del cristiano para salvar su alma. Por otra parte se encuentra la actitud macabra hacia la muerte, que reproduce la visión terrorífica de una Muerte personalizada y repugnante, como se verá en los Triunfos de la Muerte, en los Encuentros de los tres vivos y los tres muertos y en las Danzas de la Muerte.

Víctor Infantes explica el surgimiento de esta línea macabra del pensamiento occidental en la Edad Media a partir de la obra de Ockam y Eckhart en el siglo XIV, que afirmaron que “la unión con el creador no se dilata al futuro ultraterreno, sino a un *aquí y ahora*” (Infantes, 1997: 51). Como consecuencia, “la muerte no es sólo el tránsito a la existencia más plena [...], sino que esta escatología se representa aquí y existe una «presencialización» del aquí, que rompe los límites de una «trascendentalización» del problema” (*ibídem*). Cuando con Okham y Eckhart se cuestiona la existencia del alma como elemento indisoluble del ser humano, la muerte no es sólo la vía que libera el alma de su prisión corporal, sino que es “una *realidad* propia, inmanente y revitalizada en el decurso de la existencia” (*ibídem*). De esta forma, una corriente importante del cristianismo comienza a temer la muerte en tanto que fin de una vida terrena, tal vez mejor que la que puede esperar al buen cristiano en el Paraíso. Para reflejar este terror sentido por la población, el arte y la literatura dan cuerpo a la Muerte, una “*representación* patética y fatalista que contribuye a crear una visión negativa” (Infantes, 1995: 54), como explicaré a continuación al hablar de la cultura de la muerte o cultura macabra. Por otra parte, algunos autores han querido ver en el auge de la cultura de la muerte en la Baja Edad Media la intervención de corrientes paganas en el pensamiento occidental europeo:

En efecte, el pensament macabre desenvolupa només la primera part del doble pensament possible davant la mort: la lamentació per la brevetat de les coses presents, per la caducitat i per la putrefacció del cos. En canvi, ignora sistemàticament l'alegria per les joies del més enllà, amb la

qual cosa la mort es despulla del sentit que té per al cristianisme; i, no ho oblidem, des del punt de vista cristià la desesperació és pecat de blasfèmia, perquè significa ignorar els efectes benèfics de la Salvació. (Flores Juanpere: 3)

Huizinga no habla propiamente de paganismo, aunque sí contrapone “dos extremos: la lamentación por la caducidad, por el término del poder, de la gloria y del placer, por la ruina de la belleza, y el júbilo por el alma salvada en la bienaventuranza” (2015: 199). Lo macabro, sin duda, privilegia lo material y corpóreo frente a lo espiritual y a la salvación del alma. Y, dentro de este materialismo, el hombre tardomedieval siente especial terror hacia la corrupción del cuerpo y el inevitable paso del tiempo. “Es como si el espíritu medieval en su última época no hubiese sabido contemplar la muerte desde otro punto de vista que el de la caducidad exclusivamente” (Huizinga, 2015: 184). Conviene trazar las líneas generales que sigue el arte como reflejo del sentimiento humano ante una muerte impredecible y considerada como un castigo divino. No obstante, no puede perderse de vista la contextualización de estas manifestaciones artísticas en el ámbito cultural de la religiosidad tardomedieval, que ejerce su influencia sobre toda la sociedad de la Baja Edad Media.

2.1. La religiosidad tardomedieval.

En la explicación de la cultura de la muerte no puede faltar la mención del pensamiento religioso en los siglos XIV y XV, durante los cuales, por los motivos hasta aquí señalados, la población está en estrecho contacto con la muerte. No sólo con una muerte ejecutada por el hombre y sobre el hombre, sino también con la que, se cree, Dios castiga a los mortales por alguna suerte de pecado o degeneración moral que afecta a todos los estamentos sociales por igual. Esto último explica un repunte de la espiritualidad, especialmente en el siglo XV.

2.1.1. Antecedentes: la obra de Inocencio III.

Sin embargo, antes de entrar a explicar la religiosidad en la Baja Edad Media, considero imprescindible la mención del tratado *De contemptu mundi* de Inocencio III (Papa entre 1198 y 1216), en el que ya se encuentra una reflexión pesimista que experimentará su momento de mayor esplendor en la cultura de la muerte del XIV y XV. La obra se inscribe en una tradición cuyo iniciador suele considerarse Bernardo de Cluny (del siglo XII). Éste escribe un extenso poema latino de 2991 versos llamado

precisamente *De contemptu mundi*, o ‘acerca del menosprecio del mundo’. En él, el misterioso Bernardo de Cluny realiza una sátira de los vicios de los que adolece la Iglesia y la sociedad, y propone adoptar un pensamiento ascético de rechazo a los bienes de la tierra, origen de la codicia que censura especialmente en la figura de los monjes y monjas que incumplen sus votos de pobreza.

Por las mismas fechas se escribe otro *De contemptu mundi*, por parte de Enrique de Huntington, que insiste en el mensaje ascético, que a diferencia del poema de Bernardo de Cluny se canaliza a través del género epistolar. La obra de Inocencio III, más tardía que la de Bernardo y la de Enrique de Huntington, no es en este sentido original en el tema, aunque sí lo es si ahondamos en su texto y descubrimos mucho más que una advertencia para desprendernos de los bienes terrenales. Efectivamente, subyace un fuerte pesimismo hacia la condición del ser humano en la obra de Inocencio III. Léase por ejemplo:

Scriptum est enim: memor esto, quia mors non tardat. Tempus praeteriit, et mors appropinquat. Mille anni ante oculos morientis, tanquam dies hesterna, que preteriit. Semper enim futura nascuntur, semper praesentia moriuntur et quicquid est praeteritum, est mortuum totum. Morimur ergo, dum viuimus semper, et tunc tantum definimus mori, cum definimus viuere. (...) Vita velociter fugit, et retineri non potest: mors autem instanter occurrit, et impediri non valet.⁴

En este breve fragmento pueden localizarse varios de los tópicos de la cultura de la muerte, que sin embargo ya están presentes en la tradición grecolatina clásica, aunque en la Edad Media se impregnan del pensamiento ascético-cristiano: el *memento mori*, *tempus fugit*, *contemptu mundi*, la inevitabilidad de la muerte... Acerca de todos ellos y de su significación cristiana hablaré por extenso al tratar la presencia de estos y otros tópicos vinculados a la Muerte en la literatura medieval. No obstante, lo que es evidente es que el menosprecio del mundo terrenal en el *De contemptu mundi* de Inocencio III sobrepasa lo ascético para destacar de una forma excepcionalmente amarga la triste existencia del hombre, al que recomienda tener siempre presente a la muerte y recogerse en una vida espiritual que le asegure una vida más allá de la existencia mortal.

⁴ Agradezco a la profesora Josefa Álvarez (Le Moyne College, Syracuse, NY) su traducción: ‘De hecho ha sido escrito: sé consciente porque la muerte no se retrasa. El tiempo pasa y la muerte se aproxima. Cual es día de ayer, que transcurrió, son mil años ante los ojos de los que está muriendo. Ciertamente las cosas futuras siempre nacen, siempre las inmediatas mueren, y lo que es pasado, está completamente muerto. Siempre morimos, por tanto, mientras vivimos, y entonces sólo cesamos de morir, en el momento en que cesamos también de vivir. La vida huye velozmente y no puede ser retenida: la muerte, en efecto, sobreviene instantáneamente y no puede ser evitada’. El texto en latín está disponible en el Repostorio Documental Gredos, <http://gredos.usal.es/jspui/handle/10366/83155>, pág. 20.

Lo que el texto de Inocencio III demuestra es que el pesimismo no necesita de la Peste para manifestarse en la cultura medieval en Occidente: casi un siglo antes de la llegada de la enfermedad, la autoridad papal ya advierte de lo erróneo que supone aferrarse a los bienes terrenales, acompañando esta reflexión de todo un abanico de elementos pertenecientes a la cultura de lo macabro y al pesimismo como son los tópicos hasta aquí mencionados. A lo largo de la explicación que dedico a la cultura de la muerte haré hincapié en determinadas obras que presentan rasgos de esta nueva cultura en fechas anteriores a la traumática experiencia de la Peste Negra, como son los primeros *Encuentros de los tres vivos y los tres muertos* y algún *Triunfo de la muerte*.

2.1.2. Las órdenes mendicantes y los sermones en la Baja Edad Media.

Los siglos XIII y XIV experimentan el empuje reformista de un sector de la Iglesia motivado por la *devotio moderna*, entre cuyos ideales se encuentran: “imitación práctica de Cristo, recogimiento e interioridad y lucha ascética, metodización de la oración...” (Cantera Montenegro/Cantera Montenegro, 1998: 19). Este reformismo coincide con la decadencia moral en la que parte del clero había caído, debido a la secularización progresiva de los monasterios y a la relajación de sus costumbres, que tiene como consecuencia en ocasiones la emisión de permisos por parte del Papa para condonar la ruptura de los votos. Proliferan, abanderando sus propias vías de reforma, numerosas órdenes religiosas, entre las que podemos citar a la Orden de San Jerónimo (reconocida por Gregorio XI en 1373) y antes, en el siglo XIII, las órdenes mendicantes.⁵

Éstas nacen con el fin de responder “a las necesidades de la Iglesia y de la sociedad del momento, por lo cual se alejan de algunas concepciones propias de la vida monástica tradicional” (Cantera Montenegro/Cantera Montenegro, 1998: 26), de entre las que podemos señalar la búsqueda del contacto con la población urbana (frente al aislamiento y la contemplación), la aceptación del voto de pobreza (dentro de la línea de regreso a una Iglesia primitiva y pobre, lo que les obliga a mendigar para sobrevivir), y la formación intelectual de sus miembros para combatir la herejía y realizar la crítica social y moral unida a la predicación. Respecto a esta última, hay quienes consideran a estas órdenes mendicantes y predicadoras como “puente de ideas de la iglesia católica medieval y las masas” (Mullett, 1990: 126), o directamente “como portavoces del pueblo, que se venga así, mediante esta poesía semiclandestina [las Danzas de la

⁵ Para un estudio detallado de las técnicas del sermón en los años que aquí nos ocupan, junto con algunos ejemplos circunscritos al área navarra, vid. Marcotegui Barber, 2005: 9-38.

muerte], de las ignomias e injusticias que ha de soportar” (Garroso Resina, 1987: 399). De acuerdo con la primera consideración, entenderíamos a los predicadores como una especie de tutores morales al servicio del mensaje de la fe, mientras que la segunda, si se atribuye las Danzas de la muerte a los predicadores, como varios críticos proponen, los convertiría en creadores artísticos subordinados al sistema de valores y a las reivindicaciones populares. Acerca de esto hablaré más por extenso al analizar el género de las Danzas de la muerte.

Como frailes mendicantes entendemos a los dominicos, franciscanos, carmelitas, agustinos y servitas, todos ellos también en su vertiente femenina u orden segunda. Las más activas e importantes para el desarrollo de la predicación son las dos primeras: la de los dominicos (llamada específicamente “Orden de los Predicadores”) y la de los franciscanos. Sus principales objetivos son las órdenes heréticas y los vicios que acusa la sociedad de su tiempo, especialmente mediante una crítica hacia el clero:

Un elemento recurrente en los predicadores populares seleccionados [Juan Hus, san Bernardino de Siena y Girolamo Savoranola] era la crítica anticlerical. Como hemos visto, mucho antes de 1400, un anticlericalismo selectivo se había de convertir en un ingrediente de la ideología popular. Es interesante determinar si era un elemento de origen enteramente popular: por ejemplo, hay pruebas de que ya en el siglo XI la crítica laica fue animada, si no creada, por el liderazgo papal, como parte de un movimiento para elevar el nivel de los clérigos. (Mullet, 1990: 129)

Resulta atractivo pensar que las numerosas críticas que los predicadores elaboran sobre el clero pueden tener su origen en los altos estratos de la jerarquía eclesiástica, pero no disponemos de ningún texto que demuestre que la animadversión hacia los clérigos tiene un origen eclesiástico. Independientemente de la procedencia de la crítica, los sermones de los predicadores “utilizaban, aplicaban y desarrollaban las normas de la iglesia sobre la justicia de las condiciones económicas y sociales” (Mullett, 1990: 127). O lo que es lo mismo, los predicadores se vuelven hacia una Iglesia que se había alejado de sus postulados primitivos y que pese a los movimientos reformistas de las órdenes mendicantes no logran su objetivo. Prueba de ello es que en 1332 Juan XXII rechaza la pobreza que tradicionalmente se había asociado a Jesucristo y a los apóstoles, con lo que “cuestionaba el respeto por la pobreza y los pobres y la desconfianza hacia los ricos que habían reafirmado con tanto énfasis san Francisco y su orden” (Mullett, 1990: 145).

Los predicadores se enfrentan a la institución de la Iglesia, cada vez más codiciosa, alejada de los postulados de las Sagradas Escrituras y convertida en un foco de corruptelas familiares. Aún en el siglo XV, por ejemplo, “el franciscanismo seguía,

con su reivindicación de la pobreza evangélica, acentuando las contradicciones de la nobleza eclesiástica” (Sanchis Llopis, 2011: 369). Sin embargo, también es cierto que, del mismo modo que los demás sectores sociales, las órdenes mendicantes relajan en algunos casos sus reglas y votos,⁶ lo que los convierte en ocasiones en objetivos de su misma sátira o crítica moral. Sus sermones van dirigidos a la gran mayoría y están pautados según las *artes praedicandi* para hacerlos amenos y comprensibles para un público en muchos casos analfabeto. Para ello se recurre a técnicas como la narración de anécdotas y situaciones cómicas, una mayor dramatización y el soporte visual de un mural, en el que puede haber también versos que completan el mensaje a transmitir y que son accesibles a los letrados.⁷ Huelga decir que la lengua que utilizan es la vernácula, y en sus registros más vulgares, en la misma lengua que el “roman paladino” de la clerecía del siglo XIII. Mullett afirma que “esa doctrina social era de un igualitarismo limitado, acentuaba la justicia social y era crítica y reformista más que destructiva y revolucionaria” (Mullett, 1990: 129). El reformismo de los mendicantes persigue mejorar la situación de los más desfavorecidos (su público principal) y entronca, como señalaré en su momento, con las Danzas de la muerte.

No obstante, no fueron sólo los vicios del clero el objetivo de los sermones de las órdenes mendicantes: se censuró “las faltas características de todos los órdenes sociales, a los trabajadores deshonestos: «artesanos, orfebres, pintores, albañiles, carpinteros, zapateros, carniceros, panaderos»”. Todos los sectores de la sociedad son susceptibles de ser criticados por parte de los predicadores, como se observará al hablar de las Danzas de la Muerte, un género que reúne muchos de los aspectos hasta aquí comentados en relación a las órdenes mendicantes,⁸ así como el uso por parte de ellas del tema de la muerte como igualadora de los hombres, ante la que las riquezas y el poder amasados en este mundo no garantizan la salvación del alma en modo alguno.

⁶ Genicot explica: “A partir más o menos del año 1350, un buen número, por ejemplo, de conventos dominicos franceses reparten sus fondos entre los miembros de la comunidad, les asignan distritos en los que podrán predicar y sacar de ellos su propio provecho e incluso a arrendar “términos” al mayor postor”. En cuanto a los franciscanos se dividieron a la muerte de *Poverello*, y a unos se les conoció en seguida como los “espirituales”, defensores del ideal de San Francisco, y a los otros como los “conventuales”, que pensaban que tal ideal era irrealizable o en todo caso se hacía incompatible con una vida de predicación y de enseñanza” (1990: 271-272).

⁷ Mullett, por ejemplo, habla de que Juan Hus contó con los frescos murales de la capilla de Belén para canalizar plásticamente sus sermones, contrarios al Concilio de Constanza y a Juan XXII. “Las ilustraciones estaban acompañadas de versos en checo. Éstos quizá fuesen leídos por quienes sabían leer su lengua a otros que tuvieran menor educación” (Mullett, 1990: 135).

⁸ “La Muerte rechaza todas las riquezas del mundo y subraya la igualdad de todas las personas y su supremacía sobre ellas” (Gennero, 1974: 183). A esta consideración añadiré en su momento algunos otros elementos que aparecen en las Danzas y que nos permitirán comprender mejor las aportaciones del sermón y de los predicadores al género que en este trabajo me interesa.

Acerca de esto hablaré por extenso más adelante: quede simplemente enunciada la importancia de la predicación en la difusión de una cultura de la muerte no sólo piadosa, sino también otra igualitaria, “democrática”. Para reforzar los efectos de su discurso, las órdenes mendicantes vuelven a difundir una idea que ya había aterrado a la población cristiana en el año 1000 y, después, en el 1033: la llegada del Anticristo.⁹ Frente a este acontecimiento terrorífico, se aconseja a los hombres y mujeres que obren cristianamente y alejándose de los vicios de esta vida, porque deben preocuparse, como veremos a lo largo del trabajo, en la vida que hay más allá de la muerte.

Puede afirmarse que los predicadores desempeñan una labor fundamental en la formación de los monjes, así como en el tímido proceso de reforma de la Iglesia, que tendrá que esperar todavía hasta el siglo XVI para que se culmine en el Concilio de Trento. La gran aportación de las órdenes mendicantes para la cultura popular es la lucha contra la herejía y la labor de predicación en la censura de los vicios de la sociedad, que se mantiene hasta que toma el relevo el incipiente prehumanismo de los siglos XIV y XV, que “favoreció el desarrollo de críticas sociales y políticas severas” (Sanchis Llopis, 2011: 369), como se observa en el despunte de literatura crítica y satírica, por ejemplo, en Castilla, muchas veces de la mano de eruditos prerrenacentistas o de autores pertenecientes a las órdenes que se han ido mencionando a lo largo de este epígrafe, especialmente a los benedictinos, dominicos y franciscanos.¹⁰

2.1.3. El florecimiento de los flagelantes.

Hay numerosos documentos e imágenes que revelan las prácticas de los flagelantes que, si bien ya se sabe de su existencia con anterioridad a la aparición de la Peste, participa activamente de esta espiritualidad infligiéndose daño físico. Los flagelantes creían que el medio por el que podían purgar sus pecados y lograr el perdón divino era emulando en procesiones el sufrimiento de Jesucristo durante la Pasión. En estas procesiones los flagelantes realizan una purga que traspasa lo individual para convertirse en una purga colectiva en la que participan hombres, mujeres y niños. Sin embargo, y como señala Meiss, el ejercicio de penitencia de los flagelantes suele desembocar en altercados: “estas violentas exhibiciones conducían frecuentemente a

⁹ Millard Meiss, para el caso de Siena y Florencia, habla de que, con posterioridad a la Peste de 1348, surgieron “rumores acerca de la inminencia de un nuevo desastre o de la aparición del Anticristo. Se pronunciaron terribles profecías” (Meiss, 1988: 101).

¹⁰ Para ejemplos de ello, *vid.* Rodríguez Puértolas (1981): un ejemplo representativo podría ser Fray Íñigo de Mendoza, franciscano al que se le atribuyen las *Coplas de Mingo Revulgo*.

desórdenes públicos, acompañados por una ostentación de un amargo sentimiento anticlerical” (Meiss, 1988: 104). La animadversión de los flagelantes hacia los clérigos se debe en gran medida a la imposibilidad de la Curia y otras autoridades religiosas menores por evitar las calamidades de la Peste. A medida que ésta fue extendiéndose y cobrándose la vida de millones de personas, el movimiento de los flagelantes se convirtió en una de las vías de salida para expresar el horror de los europeos a la muerte: “Los concejos de las ciudades trataron de controlarlos, y en el mes de octubre de 1349 el Papa Clemente VI proclamó una bula que prohibía la reunión de los Flagelantes. Hacia 1351 se habían dispersado” (Meiss, 1988: 104).

Lo que demuestra el repunte del movimiento de los flagelantes es que la piedad religiosa no es siempre entendida como la única vía para salvar el alma en un momento en el que la muerte puede llegar de improviso a un persona independientemente de su edad o estamento social, lo que tendrá unas consecuencias claras en el arte, como se verá más adelante. La penitencia y la flagelación se convierten en otro camino, en otra opción, para el cristiano; la piedad no es suficiente para calmar a los hombres. Una nueva religiosidad, fundamentada sobre el dolor que uno mismo se inflige, emulando a Jesucristo en la Pasión, amenaza en determinados momento de la Baja Edad Media el pensamiento oficial de la Iglesia. Ésta, en un intento por hacer prevalecer la fe serena en la salvación del alma mediante las buenas obras, declara la guerra a la herejía y a las sectas que cuestionan sus postulados. Guerra que al final vencen la Curia romana y su mensaje ortodoxo: a finales del siglo XV, cuando la Peste Negra ya ha iniciado su retroceso de forma generalizada, los flagelantes dejaron de actuar.

2.1.4. Las *Artes moriendi*.

El siglo XV conoce un modelo de texto que combate la cultura macabra predominante con la fe cristiana y la aceptación del buen morir. Acompañados de ilustraciones,¹¹ las *Artes moriendi* originales son dos textos anónimos de procedencia alemana y escritos en latín¹² que surgen no sólo para “fortalecer la misión pastoral de la Iglesia, sino también destacar la importancia de la “Buena Muerte”, para la salvación de las almas” (Haindl, 2013: 90). En estos escritos, traducidos posteriormente a casi todas

¹¹ Para una de las muchas ilustraciones de un *Ars moriendi*, vid. Imagen 1 del Anexo de imágenes.

¹² Ana Luisa Haindl (2013: 92) e Ildefonso Adeva señalan como precursor de estos libros el *De scientia mortis* (¿1403?) de Jean Gerson, en el que se anima a la asistencia de los moribundos “como un acto de amistad y caridad cristiana” (1992: 114). La novedad del *Ars moriendi* son las cinco tentaciones que plantea el Demonio al moribundo.

las lenguas románicas, no tiene cabida el terror hacia la Muerte como un ser personificado que violentamente acaba con la vida de los hombres: la Muerte es aquí abstracta, y el texto da las indicaciones detalladas para velar por los moribundos y asegurar la salvación de su alma ante su inevitable llegada. Como resultado del seguimiento de las pautas proporcionadas por el *Ars moriendi*, el moribundo alcanzaba el bien morir.

El enemigo no es la Muerte, sino el Demonio, que en las *Artes moriendi* tienta en cinco ocasiones al moribundo, mientras que el Ángel de la guarda lo protege planteándole cinco aspiraciones. A la lista de personajes que participan en estas obras (el moribundo, el Demonio y el Ángel) hay que añadir el del asistente, cuya tarea es “acompañar al moribundo en sus últimos momentos, procurando que éste muera en paz, tranquilo, sin miedos, con sus asuntos terrenales resueltos en la medida de lo posible, y en la gracia de Dios” (Haindl, 2013: 93). Los pasos que estipula el *Ars moriendi* más elaborado para lograr la salvación del alma del que está muriendo, de acuerdo con los ideales cristianos, son:

1º) aceptación voluntaria de la muerte y necesidad perentoria de su preparación; 2º) descripción de las tentaciones típicas de la agonía y del adiestramiento para vencerlas; 3) interrogatorio que debe hacerse al enfermo para provocar la contrición y la confianza en Dios; 4º) oraciones y protestaciones de morir en la fe y seno de la Iglesia, que debe hacer el enfermo; 5º) exhortaciones que para ello se le deben hacer; 6º) oraciones y comportamiento de los circunstantes, especialmente de los asistentes del moribundo; 7º) y por fin, -en algunas ediciones- el relato del origen y devoción de los tres *Pater noster*. (Adeva Martín, 1992: 116)

En territorio peninsular, el *Arte de bien morir y Breve confesionario* es el único ejemplar conservado de una edición que imprimió Pablo Hurus en Zaragoza, en una fecha que Gago Jover (1999) sitúa entre 1479 y 1484. Acompañando su contenido doctrinal, esta obra reproduce once grabados que, en su conjunto, representan las siguientes fases de la preparación del moribundo para el tránsito a la otra vida:¹³ la tentación contra la fe, la inspiración a la fe, la tentación a la desesperación, la inspiración contra la desesperación, la tentación a la impaciencia, la inspiración contra la impaciencia, la tentación a la vanagloria (*vid.* Imagen 1), la inspiración contra la vanagloria, la tentación a la avaricia, la inspiración contra la avaricia y, finalmente, la buena muerte en la Gracia de Dios.

¹³ Todos los nombres se encuentran recogidos en el estudio que hace Gago Jover en torno al análisis de los grabados que contiene la obra, al mismo tiempo que suministra los grabados de la edición alemana del *Ars moriendi* y la hispánica (1999: 49-73).

El *Ars moriendi* aspira a que el que está cercano a la muerte no la tema, sino que sepa que, siguiendo las pautas que se le suministran, alcanzará la salvación de su alma. Sin embargo, bajo estas obras se oculta el tópico del *memento mori*, porque nadie puede escapar de la muerte, y la fe sólo consigue facilitar una muerte serena, estando seguro de la salvación del alma: “nada es eterno y la muerte, por mucho que se intente ignorarla, y a pesar de que tal vez hoy se goce de excelente salud, llegará inevitablemente y tal vez más pronto de lo que creemos” (Haindl, 2013: 97).

2.2. La cultura de la Muerte en las artes plásticas.

Primeramente, hay que tener en cuenta que las artes plásticas encuentran mayor resonancia que el texto escrito entre una sociedad que, como la medieval, está compuesta mayoritariamente por analfabetos. La superioridad comunicativa de lo visual es indiscutible; lo demuestra el hecho de que muchas de estas representaciones se encuentren en lugares públicos (sobre todo como frescos en el interior de las iglesias y en algunos casos hasta en el exterior), como reflejo de un sentimiento colectivo y generalizado entre una población que está en contacto directo con la muerte, por motivos de índole muy diversa (la guerra, el hambre, la Peste). Uno de los grandes temas del arte, en cualquier momento de la Historia, es precisamente la muerte. Desde el delicado *Thánatos* griego, hermano alado de Hypnos (el sueño), el arte romano desarrolla una visión más macabra de la muerte, hasta presentar a los muertos como esqueletos animados que actúan como si todavía poseyeran vida; vida acerca de la que invitan a reflexionar positivamente.¹⁴

Con la crisis apocalíptica del año 1000, “la Muerte es uno de los cuatro jinetes descritos en el último capítulo de la Biblia cuando se abre el libro de los siete sellos” (Mínguez Cornelles, 2012: 151). Hacia el siglo XIII impera una tendencia a mostrar la muerte “con serenidad y dulzura tal como podemos contemplarla en los relieves de numerosas losas sepulcrales, con los difuntos retratados con las manos juntas y los ojos abiertos esperando la gloria celestial” (Mínguez Cornelles, 2012: 150).

¹⁴ En una de las copas o *modioli* del tesoro de Boscoreale, en Nápoles (siglo I d. C.), se observa a varios esqueletos representando a personajes de la vida pública o como alegorías personificadas, entregados a actividades humanas: “junto a esqueletos que portan bolsa de dinero y corona de flores, otros acompañados de cítara y flauta” (Sanchis Llopis, 2011: 371). Entre las figuras pueden leerse frases (escritas en griego) como “Disfruta la vida mientras puedas, puesto que el mañana es incierto” o “Disfruta mientras puedas” (véase una descripción más detallada en <http://derecoquinaria-sagunt.blogspot.com.es/2013/06/modioli-de-boscoreale-copa-de-esqueletos.html>).

Cuando se extiende la Peste Negra en los siglos XIV y XV, la muerte cobra de nuevo protagonismo. La Peste Negra, así como la entiende Meiss, “tendió de hecho a polarizar a la sociedad por un lado a una religiosidad exacerbada y por el otro, a una disidencia moral y religiosa. La cultura de esta época se caracteriza por una mayor tensión entre ambas” (Meiss, 1988: 116). De forma muy similar se expresa Huizinga: “El pensamiento religioso de la última Edad Media sólo conoce los dos extremos: la lamentación por la caducidad, por el término del poder, de la gloria y del placer, por la ruina de la belleza, y el júbilo por el alma salvada en la bienaventuranza” (Huizinga, 2015: 199).

De esta forma, encontraremos obras que presentan una fuerte piedad cristiana, que se manifiesta en la adoración a la Virgen, a Jesucristo y a los santos, especialmente en los momentos de la Pasión y el Juicio Final, los más importantes para la humanidad, en tanto que el primero permite al hombre salvar su alma mediante el sacrificio de Jesucristo y el segundo representa de hecho la salvación o la condena del espíritu. Por otra parte, veremos obras en las que el contenido macabro explora nuevas vías para la representación de una muerte que no se entiende como el inicio de una posible vida en la Gloria, sino como el fin de las vivencias terrenales.

Como explicaré más adelante, la predicación es, junto a los grabados de madera, la única vía por las que hasta entonces se había difundido la expresión de la muerte. Según Huizinga, “estos dos medios de expresión, poderosos, pero densos y poco flexibles, la predicación y el grabado, podían expresar la idea de la muerte de una manera muy viva, pero también muy simple y directa, tosca y estridente” (Huizinga, 2015: 184). Las ilustraciones y miniaturas de los libros están restringidas a aquella minoría letrada que consume manuscritos y tiene acceso a una biblioteca, mientras que las pinturas murales, situadas además en lugares públicos, ponen la Muerte al alcance de todos. Lo mismo permite el perfeccionamiento de las técnicas de predicación (como las que desarrollarán las órdenes mendicantes, a las que me referiré más adelante).

En cualquier caso, sin tener ahora en cuenta la proyección social de los distintos soportes visuales, las miniaturas, frescos y grabados reproducen de formas muy diversas la muerte. Al final de este trabajo adjunto un Anexo en el que puede encontrarse una selección de imágenes que ilustran, a modo de ejemplo, la explicación de la cultura de la muerte en las artes plásticas. Las acompaña una breve descripción, en la que señalo los rasgos que considero más importantes en relación al tema que aquí nos ocupa.

2.2.1. Representaciones piadosas de la Muerte.

Son aquellas que se aferran a la religiosidad y a la piedad, por lo que recurren especialmente a la representación de Jesucristo en la Cruz como máximo ejemplo del sufrimiento y sacrificio para lograr que los mortales puedan acceder al Cielo tras la muerte. Junto a las representaciones piadosas de la Crucifixión son frecuentes los Juicios Finales, en los que aparece en muchas ocasiones la humanidad adoradora de Jesucristo en el momento en que se producirá la resurrección de la carne. Entonces cada uno será juzgado por los actos cometidos a lo largo de su vida y logrará la salvación o no de su alma, o lo que es lo mismo: cada uno recibirá la recompensa a su comportamiento, o por el contrario será castigado. Muchos de los cuadros de Fra Angélico (1390-1455) reproducen la piedad de los humanos hacia la vida de Jesucristo, así como el *Juicio Final* (de alrededor del 1435) del alemán Stefan Lochner o la mayoría de las obras del flamenco Rogier van der Weyden (1400-1464), como la *Crucifixión* (pintada entre 1425 y 1430) o el *Tríptico de la Crucifixión* (1443-1445).

Un caso aparte supone la *Vergine dell'Apocalisse* de Giovanni del Biondo, que se ha fechado en la segunda mitad del siglo XIV. Es una imagen muy característica del arte toscano de la época, inspirado por la piedad cristiana y la adoración a los personajes de la Virgen María y el Niño Jesús en sus brazos en el contexto bíblico del Fin del Mundo. Puede verse en actitud orante un conjunto de hombres y mujeres, solicitando la salvación de su alma en el cercano Juicio del día final. No obstante, hay un elemento en la obra que Millard Meiss resalta, para mostrar la inclusión de lo macabro en el arte de la Toscana: “un cuerpo putrefacto, devorado por serpientes y sapos” (Meiss, 1988: 97). Efectivamente, en la parte inferior de la pintura se observa la presencia de un cadáver en avanzado estado de descomposición, relegado a los pies de la Virgen haciendo las veces de un muerto enterrado. Aunque no ocupa el lugar central de la composición, este cuerpo precede a lo que después será la cultura de la muerte en su aspecto más macabro, y “carece totalmente de precedentes en el arte toscano” (*ibídem*).

2.2.2. Los Triunfos de la Muerte.

El género artístico de los Triunfos de la Muerte transmite una visión desoladora de la muerte; a diferencia de la piedad que inspira la Crucifixión muestra una Muerte personificada y todopoderosa. Ésta está acompañada en ocasiones por otros

esqueletos,¹⁵ o montada sobre un caballo igualmente esquelético,¹⁶ o representada por una legión de ángeles que se lleva por el cielo a los mortales.¹⁷ Cuando aparece, la Muerte destaca por algún atributo que simboliza su poder (una corona y capa que la convierten en Majestad del mundo) o su violencia (el arco y el carcaj con sus flechas, en actitud agresiva mientras cabalga enérgicamente).

En los Triunfos de la Muerte se proporciona una visión devastada del mundo, cuyo máximo ejemplo es el cuadro de Brueghel el Viejo: ciudades ardiendo, perturbadoras construcciones, regimientos de esqueletos castigando a los pecadores, transportando cadáveres, combatiendo a los que se resisten, atrapándolos con una red, con una guadaña, o cargando sobre los hombres y mujeres que huyen atemorizados de ella. Sin embargo, junto a la Muerte todopoderosa aparece en los Triunfos una masa de población que, aterrorizada, en ocasiones suplica clemencia y adora a la que puede poner fin a sus vidas.

De forma más clara puede observarse en el *Triunfo de la muerte* del Oratorio dei Disciplinis de Clusone (*vid.* Imagen 2 del Anexo de imágenes). Los hombres de toda condición social son los adoradores y suplicantes de la Muerte (o a los que ya han sido víctimas de su poder): nobles, religiosos, burgueses, campesinos... En palabras de Saugnieux, “les *Triumphes* témoignent cependant, comme les Danses, de l’apparition d’une sensibilité morbide et d’une volonté d’approfondir a la signification humaine de la mort” (Saugnieux, 1972: 27). Porque la Muerte en estas representaciones de Triunfos encarna la igualación de todos los mortales por medio de su acción y no hay nadie que pueda escapar de su poder, de idéntica forma que en las Danzas de la Muerte, donde sin embargo no será adorada, sino que actuará como verdugo de la Humanidad y censora de sus conductas inadecuadas. Esto lo explicaré cuando me refiera al género de las Danzas, pero sirve de momento para ejemplificar que las diferentes manifestaciones de lo macabro asociadas a la Muerte entran en contacto y presentan por ello unas características comunes.

¹⁵ Véase el fresco de *El triunfo de la muerte* del Oratorio dei Disciplini de Clusone, fechado en 1485 y atribuido a Borlone de Buschis, o el cuadro *El Triunfo de la muerte* de Pieter Brueghel el Viejo, de hacia 1562.

¹⁶ Obsérvese en el anónimo *Triunfo de la muerte* del Palazzo Abatellis de Palermo, de alrededores de 1446.

¹⁷ Para apreciarlo, véase el *Triunfo de la muerte* del Camposanto de Pisa, atribuida a Traini y fechada alrededor de 1350 (Kerkhof, 1995: 176).

2.2.3. Los Encuentros de los tres vivos y los tres muertos.

Otro género que se canaliza a través del arte (y la literatura) es el Encuentro de los tres vivos y los tres muertos.¹⁸ Según Morreale, el episodio del Encuentro tiene su origen en el norte de Francia en el siglo XIII (1974: 257), “en forma de miniaturas que ilustran los textos literarios; se puede fechar con escaso margen de error la contenida en un manuscrito que perteneció a María de Brabante (1260-1321)” (Infantes, 1997: 101). Por otra parte, “las impresionantes figuras del Campo Santo de Pisa constituyen la representación más antigua del tema” (Huizinga, 2015: 192). Sin embargo, estas pinturas han sido fechadas hacia 1350, mientras que Infantes (1997: 101) proporciona una lista de representaciones plásticas cuya antigüedad se remonta a 1260 (de cuando se cree que son los frescos de la catedral de Atri).

González Zymla pone en relación el Encuentro con el insistente *memento mori* o ‘recuerda que vas a morir’, del que hablaré más adelante: “en lo iconográfico, la imagen suele enfrentar tres cuerpos bellos, firmes y tersos frente a tres cadáveres corruptos, flácidos, fétidos y descompuestos” (Gonzalo Zymla, 2011: 55). Los vivos se encuentran en un espacio natural alejado de la ciudad, desempeñando el entretenimiento de la caza, actividad representativa de la nobleza. En este marco se topan con tres muertos que les recuerdan que también ellos morirán y que se les corromperá el cuerpo. Según González Zymla, “dependiendo de las fuentes los vivos pueden ser un rey, un sacerdote y un burgués (por tanto, símbolos de los tres estamentos), o tres monarcas, o un rey y tres príncipes, o tres cazadores aristócratas, o incluso tres burgueses ricos” (2011: 52). Respecto a los muertos, éstos pueden adoptar representaciones muy variadas: como puede verse en el *Triunfo de la muerte* del Camposanto de Pisa, en la esquina inferior izquierda, ante unos caballeros se aparecen tres ataúdes abiertos en los que reposan sendos cadáveres; en las ilustraciones de manuscritos aparecen como esqueletos o como cadáveres putrefactos.

El Encuentro es especialmente frecuente en los códices franceses que tratan este tema. En los primeros ejemplos de Encuentros, los tres vivos y los tres muertos aparecen separados, como representación de la belleza y la corrupción, respectivamente. Para uno de los primeros Encuentros, el que acompaña al texto de *Ce sont li troi mort et li troi vif* de Baoudoin de Condé (*vid.* Imagen 3 del Anexo de imágenes). En otros casos

¹⁸ Recomiendo para una exposición pormenorizada de los detalles de los Encuentros, junto a una lista de ejemplos de Encuentros y de los diferentes antecedentes que presenta el género, el minucioso estudio de Herbert González Zymla (2011: 51-82).

es posible que aparezcan los tres vivos y los tres muertos juntos, en muchas ocasiones huyendo los primeros de los segundos, como en el caso del grabado del maestro del *Livre de Raison*, ya en el siglo XV. En la pintura italiana, que tiende más a los frescos que a las ilustraciones, suele aparecer como intermediario entre vivos y muertos el personaje del ermitaño, que incide en el contenido moral de los Encuentros: la conciencia de término de la vida humana, la vacuidad de los bienes terrenales y la inevitable descomposición del cuerpo.

2.2.4. Otras representaciones de la muerte.

Son también frecuentes las representaciones de episodios aislados en los que la Muerte, que toma la apariencia de un esqueleto o un cadáver en descomposición, irrumpe en la vida de diferentes mortales para anunciar que ha llegado el fin de su vida, o para recordarles que están destinados a morir. Estos episodios son muy próximos, por lo que respecta al contenido, a las Danzas de la Muerte, aunque sigue faltándoles el motivo de la danza. En este grupo incluyo obras como el grabado de Durero *El soldado y la muerte*, de 1510 y que se encuentra en la Imagen 4 del Anexo de imágenes, *La muerte de un avaro* de El Bosco (de los últimos años del siglo XV) o las imágenes aisladas de Hans Holbein el Joven (de hacia 1523).¹⁹

Todos estos grabados tienen en común la relación entre los mortales y la Muerte, y la presencia de algunos elementos: la flecha, la lanza o la espada con las que acaba con la vida de los hombres, la insistencia en el reloj de arena como símbolo del paso del tiempo o la corrupción del cuerpo. La Muerte aquí no es todopoderosa ni solemne como en los Triunfos, sino que actúa como verdugo solitario y temible de toda la humanidad. En el caso de los grabados de Holbein, la distancia cronológica con respecto a la situación en que nace la cultura macabra de la Baja Edad Media lleva igualmente a un distanciamiento que lo lleva en algunos casos a elaborar una parodia en la que la Muerte se representa, podríamos decir, como un ser juguetón, caprichoso y bravucón. Obsérvese por ejemplo en la Imagen 5 del Anexo de Imágenes, que reproduce el grabado número XIV de Holbein, el de “El abad”, a una Muerte que juega a disfrazarse con una mitra y un bastón y arrastra a un abad rollizo al que tiene agarrado por el

¹⁹ El hecho de que pertenezcan ya al segundo cuarto del siglo XVI dota a los grabados de Holbein de una “modernidad estética” que consiste en que el autor no concibe su obra como una “verdadera «danza» sino una sucesión de «historias», tal y como reza, por lo demás, el título mismo de la obra. Holbein, en efecto, se centra en representar la irrupción súbita de la Muerte en el mundo del trabajo y de las acciones humanas y sus figuras casi en ningún caso son ya «danzantes» en sentido estricto. Rompe, además, con la idea de serie desplegada, de verdadera danza” (Barja/Calatrava, 2008:15).

hábito. Bajo estos rasgos más cómicos se oculta la misma reflexión de la Muerte como personaje igualador de todos los humanos.²⁰

Otras obras que considero importante mencionar prescinden de cualquier otro elemento que no sea la Muerte en sí misma. Esto permite que la atención del que observa la pintura o escultura se encuentra dirigida exclusivamente hacia una Muerte que se caracteriza, como en la Imagen 6 del Anexo de Imágenes, por la degradación de su cuerpo, destacando los aspectos más repugnantes de los que han muerto, como en el futuro serán los que contemplan la representación de la Muerte.

Los osarios y otras obras de arte realizadas con huesos son una manifestación sintomática del grado que alcanza entre la población bajomedieval la cultura de la muerte. Son los propios muertos, lo que queda de ellos tras el paso del tiempo, el instrumento de creación de un arte que insiste en el inevitable fin de los hombres, puesto que remarca que, como los huesos que contemplan, los suyos también pueden acabar recordándole que van a morir. Como ejemplos de este arte de los huesos puede pensarse en el Osario de Sedlec (de hacia 1400) o la más tardía Capela dos Ossos de la Iglesia de San Francisco de Évora, construida hacia 1450 (*vid.* Imagen 7 del Anexo de imágenes).

Finalmente, una de las representaciones plásticas que mejor sirven para caracterizan a esta cultura de la Muerte a finales de la Edad Media es el que adquiere la Danza de la Muerte, centro de este trabajo y de la que hablaré detalladamente más adelante.

2.2.5. Conclusiones.

Como conclusión, observamos que la Muerte ocupa un papel preeminente en las artes plásticas en un periodo que se extiende ya desde el siglo XIII hasta después del 1500, aunque es el siglo XV el que constituye el esplendor de la cultura de la Muerte en Europa. De acuerdo con Infantes,

la dramática exhibición de la Muerte como elemento que refleja una realidad convulsiva y terrible, dará paso a la «trivialización» de sus elementos más espantosos (cadáveres en descomposición, plagas, epidemias, tumores, esqueletos descarnados, etc.), hasta convertirlos en *apariencias* inofensivas, casi abstractas, privadas de la vinculación con un contexto medieval de crisis y decadencia. (Infantes, 1997: 56)

²⁰ Las reacciones de los mortales, de todo origen social, son muy diversas. Frente al horror que presenta la reina ante la llegada de la Muerte (grabado XI), el párroco sigue tranquilamente, incluso sonriendo, al esqueleto que abre esta especie de procesión (grabado XXII), y el enfrentamiento directo que protagoniza el caballero con la Muerte (grabado XXXI), que a su vez hiende en el cuerpo del mortal su lanza.

En algunas de las representaciones más tardías de la Muerte, como en el caso de algunos grabados de Holbein, el terror que inspira el esqueleto se encuentra complementado por una visión juguetona y hasta cómica de la Muerte, como se observa en la Imagen 5 del Anexo de Imágenes. Si bien es cierto que el papel de la Peste parece decisivo para que la Muerte ocupe el centro de numerosas obras plásticas (y ahora veremos que también de obras escritas), hay claros ejemplos de representaciones de la Muerte en el arte antes de que la enfermedad llegara a Europa. Por ejemplo, el *Encuentro de los tres vivos y los tres muertos* de Atri, de 1260.

Los autores disponen de un abanico amplio de géneros y posibilidades, aunque la personificación de la Muerte se canaliza siempre o bien hacia el esqueleto, o hacia el cadáver en descomposición. Víctor Infantes afirma que, en el caso de algunos Encuentros, los tres muertos “están representados gráficamente como tres estados sucesivos de acabamiento: cadáver que conserva todos los rasgos físicos de la persona (incluso sus *rasgos* sociales: monje, rey, caballero. etc.); cadáver con los primeros síntomas de putrefacción; y cadáver convertido ya en irreconocible y escuálido esqueleto” (Infantes, 1997: 103).

La presencia de la Muerte ante la humanidad es constante: ya sea una gran masa de población, ya tres aristócratas, o directamente el público que contempla en la obra de arte su solitaria figura. Esto demuestra cómo la sociedad medieval estuvo íntimamente familiarizada con las representaciones de la Muerte y el horror que ella inspiraba en un momento histórico en el que cualquiera podía morir, ya por la guerra, ya por el hambre, ya por la Peste.

2.3. La cultura de la Muerte en la literatura.

De acuerdo con Hans Baron, “rara vez en el curso de la Edad Media se había escrito tanto en relación a la “miseria” de los seres humanos y de la vida humana”.²¹ Al igual que en el caso de las artes plásticas, el pesimismo y la Muerte se adueñan de buena parte de las producciones literarias en el Occidente europeo, especialmente en los siglos XIV y XV, aunque, como se ha señalado al hablar del pensamiento religioso o de las artes plásticas, ya hay indudables indicios de elementos macabros relacionados con la Muerte en los dos siglos anteriores.

²¹ Hans Baron, *Speculum*, XIII, 1938 (cfr. Millard Meiss, 1988: 97).

Esta expansión del tema de la muerte en la literatura se realiza a través de un abanico de tópicos que en la mayoría de casos se recogen de la tradición latina, aunque después se adaptan a las condiciones socioculturales de la época. Recordemos que estamos situados en un momento histórico en el que se desarrollan las dos vertientes del pensamiento ascético-cristiano: por una parte, la espiritualidad centrada en la preocupación por la salvación del alma; por otra parte, el terror a la pérdida de la existencia terrena.

En este epígrafe pondré ejemplos de distintas obras en las que podrán observarse los tópicos más importantes relacionados con la representación de la muerte en el periodo de la Baja Edad Media. En concreto, el *Libro de buen amor* de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y las *Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique constituirán los dos soportes fundamentales, por razones cronológicas, de los que extraeré los versos que resulten más útiles para la explicación, aunque en alguna ocasión aludiré también a otras obras que sobrepasan el eje temporal marcado (del siglo XIV al XV) para ejemplificar la vigencia de los tópicos más allá de la literatura tardomedieval.

El *Libro de buen amor*, que data de 1343 según las hipótesis más solventes, representa una temprana aparición de toda una serie de tópicos contenidos en el *planctus* medieval que el Arcipreste dedica a la muerte de la alcahueta Trotaconventos. Por otra parte, la obra de Jorge Manrique se escribe en una fecha imprecisa, también hipotética, pero necesariamente antes de la muerte del autor, en 1479, a la edad de treinta y nueve años. Su poesía destaca por recoger los tópicos de la Edad Media y reformularlos con un refinamiento que apunta ya a la depuración renacentista y con una serenidad estoica hacia la muerte.²² En este periodo de transición entre las formas medievales y los primeros atisbos del Renacimiento, debemos situarnos a la hora de analizar la visión de la Muerte y su reflejo en la literatura.

2.3.1. *Memento mori*.

Sobre este tópico del *Memento mori* (o ‘Recuerda que vas a morir’) se construye buena parte de la cultura de la muerte en la Baja Edad Media, debido a que cualquier manifestación artística que aborda este tema tiene el objetivo de recordar a los receptores de la obra, de una forma u otra, que van a morir. El ser humano es mortal y

²² Para una explicación pormenorizada del refinamiento que se produce en las *Coplas a la muerte de su padre*, recomiendo el magnífico estudio de Pedro Salinas (1974) sobre la concepción de la muerte en su tiempo.

desde la literatura y la pintura se le recuerda de forma insistente, según Huizinga, su propia mortalidad: “sin cesar resuena por la vida la voz del *Memento mori*. En su *Guía de la vida para uso de los nobles*, exhorta así Dionisio Cartujano: «Y cuando se eche en la cama considere que, así como se echa en la cama, muy pronto echarán otros sus huesos en la tumba»” (Huizinga, 2015: 183).

Este ejemplo del siglo XV proporcionado por el crítico holandés es tan sólo uno de los muchos *Memento mori* que se canaliza a través de la literatura. Además, la obra de Dionisio Cartujano tiene un destinatario numéricamente muy reducido: los nobles, la aristocracia feudal. No obstante, ya hemos podido observar cómo las artes plásticas acostumbran a desarrollar el tema de la muerte en lugares de reunión como son las iglesias a través de frescos monumentales o en espacios tan terroríficos como la Capela dos Ossos. En definitiva, el ser humano en la Baja Edad Media vive acechado por el incesante recuerdo de su inevitable final. Por lo tanto, cualquiera de los textos literarios que vaya a comentar en las siguientes páginas podría ejemplificar el *Memento mori*.

Mediante otra expresión el *Memento mori* se repite en el poema latino *Vado mori*, o ‘Voy a morir’. Me referiré a este poema, que Infantes fecha alrededor del siglo XIII, al hablar del origen de las Danzas de la muerte. De momento, quedémonos con sus dos primeros versos, que encierran la esencia del *Memento mori*:

Dum mortem meditor, crescit mihi causa doloris,
nam cunctis horis mors venit ecce cito. (vv. 1-2)²³

Pensar en la muerte inevitable produce desasosiego al hombre como se observa en el *Vado mori*. El pensamiento ascético-cristiano entiende que la conciencia de finitud del cuerpo conduce a un descontento, a una insatisfacción evidente como leemos en un poema inacabado de Manrique, “Lo que perdimos y lo que cobramos”:

Y como la carne sienta
que fue hecho corruptible
su metal,
siempre vive descontenta
conociendo ser pasible
y mortal. (vv. 25-30)²⁴

²³ Traduzco por: ‘Mientras pienso en la muerte, me crece la causa del dolor./ porque la muerte viene a todas horas rápidamente’. Sigo la versión en latín de Víctor Infantes (1997: 65).

²⁴ Para “Lo que perdimos y lo que cobramos” utilicé la edición de Jesús-Manuel Alda Tesán (2012: 174-177).

Fecha en 1378, la *Revelación del ermitaño* cierra el poema con una copla que insiste en los buenos actos que debe llevar a cabo el hombre para que, cuando le llegue la muerte, consiga la salvación de su alma. Para ello se destaca el carácter imprevisible de la Muerte y se exhorta al destinatario que piense en que él mismo está destinado a desaparecer (el *Memento mori*), alterando ligeramente el contenido del versículo del Génesis *Memento mori, quia pulvis es et in pulverem reverteris* (3: 19), en el que se condena a Adán y a Eva a la existencia mortal. En la *Revelación del ermitaño* no es polvo, sino ceniza, pero incide del mismo modo en que el hombre, así como nace, así debe también morir:

Aquella palabra deus noctar
que su sancta Yglesia te dice atisa,
reconóçete, hermano, que eres çenisa,
e en çenisa te has de tornar. (vv. 197-200)²⁵

Regresando a Manrique, en la primera de sus *Coplas a la muerte de su padre* se formula el *Memento mori* dirigido en concreto al “alma dormida” y al “seso” para que despierten y sean conscientes, como en los ejemplos anteriormente vistos, de que el tiempo pasa y la Muerte, la enemiga del disfrute terrenal del hombre, se aproxima silenciosamente, por lo que en cualquier momento puede ejercer su poder sobre cualquiera.

Recuerde el alma dormida,
avive el seso e despierte,
contemplando,
cómo se passa la vida;
cómo se viene la muerte
tan callando. (vv. 1-6)²⁶

También en el Barroco español, Francisco de Quevedo (1580-1645) cultiva una poesía moral y filosófica que entronca con el senequismo y el estoicismo ascético-cristiano que caracteriza el pensamiento y la cultura bajomedievales. En el soneto cuyo primer verso es “Todas las cosas son aviso de la muerte” (Blecua ed., 1990: 28)²⁷ se insiste en la omnipresencia de la muerte, que recuerda al ser humano que va a morir (por tanto, refleja el cultivo del *Memento mori* en una fecha ya alejada del florecimiento

²⁵ Sigo la versión que proporciona Joël Saugnieux (1972: 245-250).

²⁶ En Alda Tesán (2012: 148-167).

²⁷ Todas las citas de Quevedo están tomadas de la edición citada.

de la cultura de la muerte de los siglos XIV y XV). Después de reconocer que percibe la muerte allá a donde mira, Quevedo concluye el poema con dos versos que demuestran claramente la pervivencia del *Memento mori* en los Siglos de Oro:

Y no hallé cosa en que poner los ojos
que no fuese recuerdo de la muerte. (vv. 13-14)

Por tanto, el *Memento mori* es un tópico clave en la visión de la Muerte en la Baja Edad Media, dominada por el pensamiento cristiano y el terror a una muerte imprevisible. La sociedad tardomedieval vive bajo la sombra de su mortalidad, utilizada como excusa para fomentar por parte de la Iglesia un comportamiento piadoso para salvar el alma tras la muerte y como motivo para recordar al hombre que su paso por esta vida se encuentra limitado por el tiempo. A partir del *Memento mori* se construyen los demás tópicos, que se relacionan con formas muy diversas el acto en sí de la muerte, a menudo personificando el concepto, como sucede cuando llama a la puerta de don Rodrigo Manrique en Ocaña y se presenta ante él, o como analizaré en la *Dança general de la muerte*.

2.3.2. *Tempus irreparabile fugit*.

El ser humano vive en la Edad Media perseguido por el recordatorio de su muerte, como puede inferirse de las abundantes llamadas de atención hacia este asunto por parte del *Memento mori* y las reproducciones plásticas ya explicadas. Además, la muerte es una realidad cotidiana en la sociedad bajomedieval, especialmente a raíz de la Peste Negra. Sin embargo, la literatura recurre también al *Tempus irreparabile fugit* (o ‘El tiempo huye irreparablemente’) para incidir en que a cada segundo que pasa el hombre está más cerca de la muerte, y en que antes de que se dé cuenta le llegará su momento. La denominación del tópico que en este momento nos ocupa proviene de las *Geórgicas* de Virgilio, en las que puede leerse *Sed fugit interea, fugit irreparabile tempus* (III, v. 284),²⁸ y que podemos traducir como ‘Pero huye entretanto, huye irreparablemente el tiempo’.

A lo largo de la Edad Media el tópico se sigue utilizando, en ocasiones basado en el pensamiento ascético-cristiano que insiste en que el tiempo pasa velozmente para no volver, y con la muerte la temporalidad del cuerpo cierra su existencia. El alma, entonces, liberada de su recipiente mortal, inicia su existencia eterna en el cielo o en el

²⁸ En la edición de Jaime Velázquez (1994).

infierno, dependiendo de las obras y acciones realizadas en vida. El *Tempus irreparabile fugit* se entiende desde este punto de vista como una invitación a reflexionar en torno a la necesidad del bien obrar y a rechazar los bienes terrenales, que no tienen ningún valor ante la Muerte. Esto entronca con el *Contemptu mundi* que explicaré en el siguiente epígrafe. Ciñámonos, por ahora, al *Tempus irreparabile fugit*, que ya aparece relacionado con el bien obrar y el *Contemptu mundi* en el *Libro de buen amor* del arcipreste de Hita, en concreto en el ya mencionado “Planto a Trotaconventos”:

La salud e la vida muy aína se muda:
en un punto se pierde, quando omne non cura;
«el bien te faré crás», palabra es desnuda:
vestidla con la obra ante que Muerte acuda. (c. 1531)²⁹

No es aquí propiamente el tiempo el que huye: junto a la vida (que es tiempo, porque la vida terrenal es temporal) Juan Ruiz considera que la salud también muda con el paso del tiempo. En cualquier caso, se destaca la celeridad con la que el tiempo transcurre y acerca al hombre a su muerte. En las *Coplas a la muerte de su padre*, Jorge Manrique dedica varios versos a tratar el tópico del *Tempus irreparabile fugit*. Por ejemplo:

[...] cuán presto se va el placer;
cómo, después de acordado,
da dolor;
cómo, a nuestro parescer,
cualquier tiempo passado
fue mejor. (vv. 7- 12)

El tiempo huye y el placer se va “presto” con él. De allí que cualquier momento del pasado sea mejor que el presente, pues el hombre está más próximo a su muerte y más alejado del placer de la vida. La conclusión que se extrae de este tópico es que la vida es breve, porque el momento se nos escapa de las manos. Manrique también recrea el tópico del *Vita flumen*, que representa metafóricamente la vida como el río cuyo curso va a desembocar en el mar, que a su vez simboliza el poder igualador de la muerte: todos los mortales viven con el discurrir de las aguas, pero indefectiblemente éstas tienen su fin en el mar, en el que todos los ríos acaban desembocando.

²⁹ Sigo la edición de Alberto Blecua (2012).

Nuestras vidas son los ríos
que van a dar en la mar,
qu'es el morir;
allí van los señoríos
derechos a se acabar
e consumir;
allí los ríos caudales,
allí los otros medianos
e más chicos,
allegados, son iguales
los que viven por sus manos
e los ricos. (vv. 25- 36)

Manrique desarrolla una imagen muy lírica y delicada en unos pocos versos que contienen una reflexión sobre la muerte que destaca por no encontrar equivalente entre los poetas de su momento. La idea del río iguala a “los que viven por sus manos/ e los ricos”, porque independientemente de sus riquezas sus vidas fluyen (lo que varía es su caudal) y concluyen del mismo modo.

También puede rastrearse esta idea en textos en prosa. Por ejemplo, Enrique de Villena (nacido alrededor de 1348 y muerto el año 1434) escribe, con motivo de un brote de Peste en Cuenca el año 1422, el *Tratado de la consolación*, en el que pueden leerse reflexiones en torno al *Tempus fugit* y a la brevedad de la vida:

Si oviédeses por breve el espacio de su vida, por mucho que vivieran, todo fuera breve. [...] Tanto es breve que la poca durada de las flores e la floxa texedura de la tela de araña non son menos en su duracion. [...] Quanto es mas breve la humana vida, a menos es dispuesta peligros e menos acumula culpas, e mas ayuna deste sale de miserias val. Por esto los de virtuosa vida con grant afliçion desearon la muerte. (Cfr. Huete Fudio, 1998: 30)

De nuevo, Quevedo puede servirnos para observar cómo pervive el tópico del *Tempus irreparabile fugit* en la literatura y el pensamiento barrocos. En su soneto “Fue sueño ayer, mañana será tierra” cobran especial relevancia las marcas temporales, puesto que remiten a la fugacidad con la que el tiempo huye y el ser humano se aproxima a su propio desenlace:

Fue sueño ayer, mañana será tierra:
poco antes nada, y poco después humo;
y destino ambiciones y presumo,
apenas junto al cerco que me cierra.

Breve combate de importuna guerra,
en mi defensa soy peligro sumo:
y mientras con mis armas me consumo,
menos me hospeda el cuerpo, que me entierra.

Ya no es ayer, mañana no ha llegado,
hoy pasa y es, y fue, con movimiento
que a la muerte me lleva despeñado.

Azadas son la hora y el momento,
que a jornal de mi pena y mi cuidado,
cavan en mi vivir mi monumento.

Como conclusión, el *Tempus irreparabile fugit* y la brevedad de la vida son dos ideas que no podemos entender de forma separada, sino que se complementan en tanto que la vida es breve precisamente porque está sujeta a la temporalidad, frente a la eternidad del alma. Queda así puesto de manifiesto el materialismo que tomó fuerza en el pensamiento occidental a raíz de la crisis de la Baja Edad Media y que, como se observa en el poema de Quevedo (uno de los muchos ejemplos que podrían ofrecerse), persiste en el Barroco español.

2.3.3. *Contemptu mundi*.

El pensamiento ascético-cristiano hunde la idea del *Contemptu mundi* o ‘menosprecio del mundo’ en el *Vanitas vanitatum, omnia vanitas* del Eclesiastés, o lo que es lo mismo, ‘vanidad de vanidades, todo es vanidad’. El cristianismo propone, desde la perspectiva ascética, no atender a los bienes terrenales, ni aspirar a un gran poder, porque ello representa un obstáculo para lograr la salvación del alma. La vida del hombre, desde este punto de vista, no debe verse enturbiada por ninguna forma de bien material o terrenal; los esfuerzos del mortal deben ir destinados al cultivo del espíritu y al bien obrar de acuerdo a las normas morales de la Iglesia, lo que le asegura alcanzar la Gloria del Paraíso tras la muerte.

Ciertamente, desde el *Vanitas vanitatum* se incide en la idea de que todo en el mundo terrenal es vano, carente de valor. La preocupación del ser humano ha de volcarse sobre el perfeccionamiento espiritual y, como Jesucristo, no debe apegarse a los bienes terrenales. De este modo, el *Contemptu mundi* viene a ser una reformulación

del *Vanitas vanitatum*, que de forma más explícita incide en rechazar la vanidad de vanidades en cualquiera de sus formas. No debemos perder de vista los diversos textos que en los siglos XII y XIII adoptan el nombre de *De contemptu mundi* (Bernardo de Cluny, Enrique de Huntington e Inocencio III) y que invitan a desprenderse de cualquier tipo de bien terrenal que entorpezca el bien obrar del hombre. El ‘menosprecio del mundo’ sólo se explica porque hay otra existencia posterior a la muerte y los bienes obtenidos en vida no le acompañarán ni le valdrán de nada al alma en el momento del juicio divino para determinar si merece o no la salvación de su alma. El mundo al que pertenecen los bienes terrenales que el *Contemptu mundi* rechaza está marcado por la temporalidad; el paso del hombre por esta vida tiene su límite en el tiempo y éste debe ser aprovechado para atender al espíritu y alcanzar la salvación del alma. La Gloria del Paraíso, a la que Jesucristo nos permite acceder con la Redención, es eterna, por lo que el hombre no tiene que preocuparse por lo que no dura, sino por asegurarse en la gloria una vida reposada tras la muerte.³⁰

No es de extrañar que el *Contemptu mundi* experimente su máxima expresión en los siglos tardomedievales: la guerra, el hambre y la Peste azotan la población europea. El ascetismo cristiano, ante una Muerte cuya llegada no puede predecirse, aconseja desprenderse de los bienes de esta vida y dedicarse al perfeccionamiento espiritual para que, cuando llegue la hora, el alma inmortal se salve de la condena por sus pecados. Veamos una serie de textos ilustrativos para ejemplificar el tópico del *Contemptu mundi* en la literatura de la Baja Edad Media.

En el planto a Trotaconventos del *Libro de buen amor*, el Arcipreste de Hita advierte también del error que supone desear los bienes terrenales, que no impiden la llegada de la Muerte y, además, no tienen ninguna utilidad cuando el alma abandona el cuerpo:

Muchos cuidan ganar quando dizen: «¡A todo!»;
viene un mal azar, trae dados en rodo;
llega el omne thesoros por lograrlos a podu;
viene la Muerte primero e déxalo con lodo.

Pierde luego la fabla e el entendimiento:
de sus muchos thesoros e de su allegamiento
non puede levar nada nin fazer testamento:

³⁰ Así se lee en la *Revelación del ermitaño*: “Ca ser verdad muy clara paresçe/ que omne nascido non ha de leuar/ de ty falso mundo, sy non bien obrar,/ que todo lo otro ayna fallesçe” (vv. 165-168).

los averes llegados derrámalos el viento. (cc. 1534-1535)

Las *Coplas a la muerte de su padre* expresan de forma semejante la idea de que rechazar los bienes mundanos es necesario para alcanzar un mayor cultivo del espíritu. La “cautiva” representa la cara corporal, esclava del tiempo y, por lo tanto, finita; la “señora” es el alma, la que el hombre debe cultivar, porque “este mundo bueno fue/ si bien usásemos dél/ como debemos,/ porque, segund nuestra fe,/ es para ganar aquél/ que atendemos” (vv. 61-66):

Si fuesse en nuestro poder
hazer la cara hermosa
corporal,
como podemos hazer
el alma tan gloriosa
angelical,
¡qué diligencia tan viva
toviéramos toda hora
e tan presta,
en componer la cativa
dexándonos la señora
descompuesta! (vv. 73-84)

Podemos referirnos a otro fragmento de las *Coplas a la muerte de su padre* para observar cómo el *Contemptu mundi* puede expresarse acompañado del tópico del *Ubi sunt?*, acerca del que hablaré seguidamente. Además, obsérvese el tratamiento refinado con el que Manrique compone sus versos, frente a la monotonía de la copla de la izquierda, que se corresponde con un fragmento del “Dezir quando murió Ruy Días de Mendoza”, de Fenán Sánchez de Calavera (de principios del siglo XV). En estos dos poemas encontramos la pregunta retórica por el paradero de los bienes terrenales más deseables tras la muerte, cuya respuesta ya sabemos: son inútiles fuera de la temporalidad de la vida en este mundo. “Vanidad de vanidades”, según el Eclesiastés; “rocío de los prados” para Manrique, haciendo uso de una hermosa metáfora.

Las dádivas desmedidas,	¿A dó los thesoros, vasallos, seruientes;
los edeficios reales	a dó los fymalles, piedras preçiosas;
llos d'oro,	a dó el alfojar, posadas cosstossas,
las vaxillas tan fabridas	a dó el algalia e aguas olientes;
los enriques e reales	a dó paños de oro, cadenas lusientes,

del tesoro,
los jaezes, los caballos
de sus gentes e atavíos
tan sobrados
¿dónde iremos a buscallos?;
¿qué fueron sino rocíos
de los prados? (vv. 217-228)

a dó los collares, las jarreteras,
a dó las peñas grisses, a dó peñas veras,
a dó las ssonajas que van rretinientes? (vv. 57-64)

Sin embargo, Jorge Manrique vuelve a ocuparse del rechazo a los bienes terrenales de forma aún más explícita, insistiendo en su vanidad y en el error que comete el hombre al preocuparse por ellos en el “mundo traidor” que es esta vida sometida a la temporalidad y que engaña a los mortales con cosas que no tienen valor más allá de esta existencia. Se subraya así la necesidad de desatender estos bienes y centrarse en lo que sí tiene valor: el buen obrar y el cultivo del espíritu de acuerdo con las pautas que suministra la Iglesia.

Ved de cuán poco valor
son las cosas tras que andamos
y corremos,
que, en este mundo traidor,
aun primero que muramos
las perdemos.
Dellas deshaze la edad,
dellas casos desastrados
que acaecen,
dellas, por su calidad,
en los más altos estados
desfallecen. (vv. 85-96)

Otro ejemplo que se puede aportar es el del *Auto da alma* del portugués Gil Vicente (1465-1536). Aunque esta obra data de 1508, se percibe en ella todavía una influencia medieval innegable, especialmente en lo que respecta a las ideas que se exponen en boca de los diferentes personajes. En concreto, podemos observar la proyección de dos actitudes radicalmente opuestas en torno al *Contemptu mundi* en las intervenciones del *Anjo* (que expresa el mensaje ascético de la Iglesia, entre el que se encuentra el *Contemptu mundi*) y del *Diabro* (incitando, precisamente, al disfrute de esta vida terrenal, con el olvido del ejercicio espiritual y la consecuente condenación del alma):

ANJO. Não vos ocupem vaidades,
riquezas, nem seus debates.
Olha por vós;
que pompas, honras, heredades
e vaidades
são embates e combates
pera vos. (vv. 92-98)

[...]

DIABRO. Gozai, gozai dos bens da terra.
Procurai por senhorios
e haveres.
Quem da vida vos desterra
à triste serra?
Quem vos fala em desvaríos
por prazeres?
Esta vida é descanso,
doce e manso,
não curéis doutro paraíso. (vv. 155-164)

[...] Oh! Descansai neste mundo
que todos fazem assi:
não são em balde os deleites,
e fortunas;
não são debalde os prazeres
e comeres:
tudo são puros afeites
das criaturas. (vv. 169-177)

El *Anjo* aconseja al hombre preocuparse por lo que le resulta verdaderamente beneficioso y que no son los bienes de cualquier tipo que pueden acapararse en esta vida terrenal sometida a la temporalidad. Por otra parte, el *Diabro* está interesado en que el mortal se entretenga en la búsqueda de los placeres en esta vida (que es “descanso”, disfrute) y en gozar de los bienes de la tierra. Haciéndolo, la visión del hombre queda nublada por todo lo relativo a este mundo y no cultiva su espíritu, lo que de hecho supone la condena de su alma al Infierno, de donde el Diablo es señor. He aquí el motivo por el que a éste no le conviene que el hombre salve su espíritu.

A modo de conclusión, puede observarse en la literatura de la Baja Edad Media un uso persistente del *Contemptu mundi*. Son textos de carácter moral que tratan de despertar en el lector una reflexión acerca de qué resulta más beneficioso para el

hombre: si aferrarse a los bienes terrenales, que son temporales, o esforzarse en obrar correctamente para lograr salvar su alma para el resto de la eternidad.

2.3.4. *Ubi sunt?*

El *Ubi sunt?* (‘¿Dónde están?’) es uno de los tópicos más destacados de la literatura que tiene como tema central el desarrollo de la idea de la muerte. Según Huizinga, “¿dónde habían ido a parar todas las glorias pasadas? resultaba sólo un leve suspiro elegíaco” (Huizinga, 2015: 184). Una de las vías por las que la literatura y el arte en general recuerdan al hombre su propia mortalidad (el *Memento mori*) es precisamente evocar al destino de los que murieron antaño. Aunque es un tópico que se remonta al paganismo helénico y que sin lugar a dudas se prolonga en el tiempo hasta nuestros días, “la última Edad Media vive un período de singular predilección por él” (*ibídem*). De la literatura en latín³¹ trasciende a las lenguas romances.

Pueden señalarse dos vertientes en el tratamiento del *Ubi sunt?*: la pregunta por el paradero de los bienes terrenales, y la pregunta por los seres humanos, muchas veces los de mayor prestigio, tras su muerte. En ambos casos, el *Ubi sunt?* no espera respuesta: su finalidad es reforzar el mensaje ascético-cristiano de rechazo a la vanidad de los bienes materiales y de reflexión sobre la muerte, de la que no se salvan ni siquiera los hombres más destacados de la historia o la sociedad. Más arriba hemos visto cómo Manrique y Fernán Sánchez de Calavera combinan el *Contemptu mundi* con el *Ubi sunt?* acerca de cualquier posesión vinculada a este mundo. A finales del siglo XIV, el Canciller Ayala conjuga el *Ubi sunt?* acerca de los seres humanos con el que se refiere a los bienes materiales, en este caso, de la aristocracia palaciega:

¿Dó están las heredades e las grandes posadas,
las villas e castillos, las torres almenadas,
las cabañas de ovejas, las vacas muchiguadas,
los cauallos soberuios, de las siellas doradas,

los fijos plazenteros e el su mucho ganado,
la muger muy amada, el tesoro allegado,
los parientes e ermanos, quel’ tenían conpañado?

Una cueua muy mala, todos le han dexado. (cc. 567-568)³²

³¹ Huizinga aporta algunos versos de los poemas “Est ubi gloria nunc Babylonia? nunc ubi dirus” del monje de Cluny Bernardo de Morlay (escrito en torno a 1140) o del que se titula *Cur mundus militat sub vana gloria* del franciscano del siglo XIII Jacopone de Todi (Huizinga, 2015: 184-185).

³² Sigo la edición de Germán Orduna (1987).

En otras composiciones, el *Ubi sunt?* pregunta por personalidades concretas y destacadas. Hasta la obra de Petrarca (*Trionfo della fama*) y de Boccaccio (*De casibus virorum illustrium*), el *Ubi sunt?* pregunta por el paradero de multitud de personajes remotos en el espacio y en el tiempo. En el resto de Europa, es con la difusión de los humanistas italianos como se va haciendo énfasis “sobre la vida nacional de la era precedente” (Krause, 1960: 15). Al inicio de un *dezir* de Gonzalo Martínez de Medina, que Krause fecha poco después de 1418, leemos:

Mira qué fue del grande greçiano
Alixandre, Julio é Dario é Ponpeo,
Hercoles, Archiles, don Ector troyano,
Priamo é Mino é Judas macabeo,
Dandalo, Trabo, Suero e Tolomeo,
Menbrot, Golias, el fuerte Sanson,
Vergilio, Aristoteles, el gran Gedeon
e todos los otros que en los libros leo. (Cfr. Krause, 1960: 15)

Cuando, ya en la segunda mitad del siglo XV, Jorge Manrique escribe sus *Coplas*, se reduce el número de individuos por los que se pregunta, además de circunscribirse al ámbito castellano y aproximarse en el tiempo a la fecha de composición del poema. De esta forma, el *Ubi sunt?* involucra a menos personajes y más cercanos al lector. Como consecuencia, el efecto generado en él es mayor por serle más próxima la muerte de estos hombres de renombre. Tras explicitar el rechazo a cantar a “esos reyes poderosos/ que vemos por escrituras/ ya pasadas” (vv. 157-159), se dispone a formular el *Ubi sunt?* en torno a un reducido número de destacadas personalidades políticas de Castilla, muertas en unas fechas muy recientes a 1479, año en el que falleció el poeta. A lo largo de las coplas XVI-XXIV, el lector asiste a la procesión del mundo nobiliario, y entre los bienes y los personajes genéricos se menciona, por ejemplo, al rey don Juan II (muerto en 1454), a su sucesor Enrique IV (fallecido en 1474) y a “su hermano el inocente” (Alfonso de Castilla, muerto el año 1468). El vivo recuerdo que de ellos pudiera tener el lector aumentaría el efecto del *Ubi sunt?* en cuanto a incitar la reflexión acerca del poder de la muerte.

En la literatura francesa encontramos, en fechas muy próximas a Manrique, al poeta François Villon (nacido en 1431 y muerto en una fecha desconocida, pero necesariamente después de 1462). En su obra el tema de la muerte está muy presente y el autor lo desarrolla a partir de los tópicos heredados de la Edad Media, a los que dota

de un novedoso tratamiento que lo convierte en puente entre la literatura medieval y la renacentista en Francia. En su “Balada de los señores de antaño” el *Ubi sunt?* alcanza mayoritariamente a las grandes figuras de la política francesa de su tiempo, del mismo modo que en las *Coplas* manriqueñas. La primera de sus coplas, por ejemplo, dice:

¿Dónde está Calixto Tercero,
que papa fue por cuatro años,
último muerto de ese nombre?
¿Y el muy gracioso Borbón Carlos,
Arturo, el duque de Bretaña,
Alfonso en Aragón reinante
y Carlos Séptimo triunfante?
Mas ¿dónde el bravo Carlomagno? (Abel Reches, tr.: vv. 1-8)

Excepto Carlomagno, los demás personajes fallecen entre 1456 y 1461. En cualquier caso, como ya he explicado, la pregunta del *Ubi sunt?* no espera respuesta, y en su lugar asistimos sólo al silencio: el silencio de la muerte. Los mortales, incluso los más poderosos, son víctimas de su fatal destino y no están presentes en este mundo, al igual que los bienes que se esforzaron en obtener en vida. La formulación del tópico en lenguas romances es muy diversa: Morreale señala a partir de los textos castellanos en los que aparece el *Ubi sunt?* formas como “ó”, “dó”, “dónde está”, “qué es de”, “qué se fizo”, entre otras.³³ El proceso que experimenta este tópico a lo largo del siglo XV apunta ya al refinamiento renacentista y a la sustitución de la abrumadora erudición medieval por una cuidada selección de individuos muy próximos en el espacio y en el tiempo al proceso de escritura del texto. Esto tiene como efecto una mayor toma de conciencia por parte de los lectores sobre la muerte y el poder que ejerce sobre todos los hombres, incluso los más poderosos.

2.3.5. *Homo viator*.

Es imprescindible para entender la concepción de la muerte y la vida en la Edad Media explicar el tópico del *Homo viator*, que concibe la existencia del hombre como un tránsito. Ya me he referido en varias ocasiones a la temporalidad de la vida terrena y a la eternidad que supone la vida más allá de la muerte: eternidad que puede suponer la condenación eterna del alma o el disfrute supremo en la Gloria del Paraíso. Siguiendo esta concepción dual de la existencia, la Iglesia desarrolló desde la obra de San Agustín

³³ Para el estudio completo, *vid.* Morreale, 1975: 499-504.

la idea del *Homo viator* u ‘Hombre caminante’ en el contexto de la *Peregrinatio vitae*: la vida cristiana se concibe como un tránsito que se inicia con el bautismo y discurre por diferentes sendas hasta llegar a su fin, que es la muerte. Durante esta peregrinación vital es el hombre quien con sus acciones traza el camino que sigue. De acuerdo con el *Contemptu mundi* ya explicado, los bienes terrenales resultan obstáculos para que al final de la vida, al final del camino, el alma encuentre garantizada su salvación.

En la literatura española, un primer ejemplo de *Homo viator* y *Peregrinatio vitae* se encuentra en la “Introducción” a los *Milagros de nuestra señora* de Gonzalo de Berceo, escritos en 1246. En esta obra, el propio Berceo se identifica como un maestro (*magister*, conocedor de las siete Artes Liberales de la escolástica) que participa en una romería (vv. 2ab) y más adelante desarrolla por extenso los tópicos, ampliándolos a toda la humanidad:

Todos cuantos vevimos que en pïedes andamos,
siquiere en presón o en lecho yagamos,
todos somos romeos que camino pasamos;
San Pedro lo diz esto, por él vos lo provamos.

Cuanto aquí vivimos, en ageno moramos,
la ficança durable suso la esperamos;
la nuestra romería estonz la acabamos,
cuando a Paraíso las almas envïamos. (coplas 17-18)³⁴

El prado en el que el peregrino encuentra reposo, como explica en la copla siguiente, es la Virgen María, por cuya fe logra el hombre la salvación de su alma o de su vida. La vida de todo ser humano se entiende como un camino de peregrinación, cuyo fin está en el Cielo cristiano. En el transcurso de la vida-sendero, la Virgen es un prado que proporciona tranquilidad y seguridad en la obtención de la Gloria si se le rinden la devoción adecuada. Efectivamente, los veinticinco milagros que contiene el libro son *exempla* de cómo en la vida transitoria de los mortales el bien obrar y la devoción mariana determinan disfrutar del Paraíso o arder en el Infierno.

Desprovisto de la devoción mariana de la obra de Berceo, Manrique también da cabida en sus *Coplas* al tópico de la *Peregrinatio vitae* y del *Homo viator*. En este caso, ambos tópicos desarrollan el aspecto más existencial de la vida como camino y relacionan de forma más estrecha el devenir del hombre en la tierra y la metáfora del

³⁴ Sigo la edición de Fernando Baños (2002).

peregrinaje. Esto sin perder de vista la importancia de obrar correctamente durante el camino para alcanzar la “ficança durable” que menciona Berceo y que Manrique formula como “morada/ sin pesar”:

Este mundo es el camino
para el otro, qu'es morada
sin pesar;
mas cumple tener buen tino
para andar esta jornada
sin errar.

Partimos quando nascemos,
andamos mientras vivimos,
e llegamos
al tiempo que feneçemos;
así que quando morimos,
descansamos. (vv. 49-60)

En el *Auto da alma*, Gil Vicente pone en voz del *Anjo* el tópico del *Homo viator* y de la *Peregrinatio vitae*. El alma del hombre es el destinatario personificado al que se dirige el personaje celestial y portavoz del pensamiento ascético-cristiano. Insiste en el carácter de tránsito de la vida y en la posibilidad del hombre de alcanzar un estado superior tras la muerte mediante un esfuerzo espiritual. De este modo, el *Diabro* representa la vía rápida, el abandono a los placeres terrenales; el *Anjo* encarna el bien obrar, el comportamiento cristiano de sacrificio y de rechazo de los bienes terrenales. El esfuerzo que el alma realice a lo largo del camino, en compañía del consejo del *Anjo*, tendrá su recompensa al final de la jornada:

ANJO. Já cansais, alma preciosa?
Tão asinha desmaiais?
Sede esforçada!
Oh! Como viríeis trigosa
e desejosa,
se vísseis quanto ganhais
nesta jornada!
Caminhemos, caminemos.
Esforçai ora, alma santa,
esclarecida! (vv. 206-215)

A partir de los tres ejemplos expuestos pueden apreciarse matices distintos en el tratamiento del *Homo viator* y la *Peregrinatio vitae*. Berceo pone el énfasis en el papel que desempeña la Virgen para lograr que el hombre llegue a buen puerto tras el fin de su romería. Manrique, sin embargo, hace referencia a la vida del hombre como camino, desde el nacimiento hasta la muerte. Gil Vicente, por su parte, insiste en el esfuerzo que supone avanzar en el camino de la vida obrando de acuerdo a la moral ascético-cristiana. En los tres casos, sin embargo, encontramos la idea de que la vida es un tránsito y que lo verdaderamente importante no es lo que se consigue durante el camino, sino las acciones que el hombre realiza para alcanzar la “ficança durable”, la “morada sin pesar”, los beneficios de la jornada. Su conexión con el *Contemptu mundi* queda así trazada: las decisiones tomadas durante la vida, alejándose de la vanidad de este mundo, garantizan la salvación eterna del alma.

2.3.6. *De putredine cadaverum*.

Este tópico, que podemos traducir como ‘Sobre la corrupción del cadáver’, es sin duda el que más nos acerca al género de las Danzas de la muerte o Danzas macabras, en tanto que recrea los aspectos más mórbidos de la muerte: sus efectos sobre el cuerpo. En la Baja Edad Media experimenta un especial florecimiento, sobre todo a raíz de la propagación de las epidemias que asolan Europa entre los siglos XIV y XV. Como consecuencia de éstas, los cadáveres quedan esparcidos por las calles y el campo por miedo a contraer la enfermedad al recogerlos y, sobre todo en las ciudades, como se ha explicado, las pésimas condiciones higiénicas provocan una extensión de las epidemias que merma la población urbana, del modo que revelan algunos de los porcentajes de mortandad documentados en ciudades europeos en este período.

El constante contacto con el cadáver hace que lo hombre de esta época sea testigo de los estragos que causa el paso del tiempo sobre la carne, máxime si el cuerpo que los padece es joven y hermoso (de allí que, como se verá al comentar el texto de la *Dança general de la muerte*, las dos doncellas sean las que, en la copla X, utilice la Muerte para ejemplificar el deterioro que sufre el cadáver tras el fallecimiento). Sin embargo, como ya se ha señalado anteriormente, los ejemplos del que podemos considerar el más macabro de todos los tópicos literarios bajomedievales pueden rastrearse ya en la literatura anterior a la expansión de las grandes epidemias. Un ejemplo se encuentra en el *Libro de buen amor*, en el que Juan Ruiz recrimina a la Muerte que deja “el cuerpo yermo a gusanos en fuesa” (v. 1524a). El tema de los gusanos devorando el cadáver es

un motivo muy frecuente en los siglos XIV y XV, ligado al *De putredine cadaverum*.

Aparece, por ejemplo, en la *Revelación del ermitaño*:

Topé un omne que yasía fyndo:
holia muy mal, ca estaua fynchado,
los ojos quebrados, la fas denegrada,
la boca abierta, la barba cayda,
de gusanos e moscas muy acompañado. (vv. 12-16)
[...] Que sy dixie o fise fue por tu talento,
sy non mira agora qual es mi poder,
que estos gusanos non puedo toller,
que coman las carnes de mi criamiento. (vv. 53-55)

En la poesía de Jorge Manrique, la corrupción del cadáver en esta vertiente macabra solo puede encontrarse en el poema “Lo que perdimos y lo que cobramos”, puesto que las *Coplas a la muerte de su padre* no desarrollan, a diferencia del resto de manifestaciones de la literatura de la muerte aquí señaladas, el elemento desagradable: es un planto, una composición elegíaca dedicada a don Rodrigo Manrique en la que el estoicismo y la serenidad ante la muerte dominan el tratamiento que aquí se le da al tema mortuario. En “Lo que perdimos y lo que cobramos”, sin embargo, puede encontrarse una descripción del estado en el que queda el cuerpo humano tras la llegada de la “horrible muerte” (v. 185). El mensaje que subyace bajo esta descripción es evidente: insistir en la vanidad del mundo terrenal al que pertenece la carne y, por otra parte, encumbrar el plano del alma para animar al lector a perfeccionarla.

Porque dexa desterrado
su cuerpo con los humanos
muy amado,
polvoriento y mal tratado,
corrompido de gusanos
y abiltado,
que las ánimas sagradas
que por mérito ganaron
gloria y cielo,
desean ser ayuntadas
con los cuerpos que dexaron
en el suelo. (vv. 193-204)

En su obra más importante, las *Coplas a la muerte de su padre*, no encontramos rastro alguno del *De putredine cadaverum*: el muerto por excelencia del poema es su padre, Rodrigo Manrique, y la admiración y respeto que siente hacia él supone la renuncia a tratar el tema morboso de la descomposición del cuerpo. La imagen que Jorge Manrique nos ofrece de su padre es la de un hombre que, moribundo, acepta la Muerte en compañía de sus seres queridos. El contenido moral, y no el macabro, es el que interesa al poeta para resaltar la salvación del alma de don Rodrigo y convertirlo así en modelo de caballero que alcanza la vida en la gloria por las buenas obras realizadas en vida y por encomendarse a Jesucristo en el momento de la muerte.

2.3.7. Conclusiones.

Del mismo modo que hemos visto que la cultura de la Muerte experimenta un florecimiento sin precedentes en los siglos de la Baja Edad Media en el ámbito del pensamiento religioso y de la pintura, la literatura se impregna de las circunstancias históricas y reformula unos tópicos que había heredado de la cultura clásica para expresar mediante la palabra los cambios que se estaban produciendo en el sentir de la muerte en la sociedad europea. Los escritores optan por dos vías: la expresión más cristiana y espiritual o la que hunde sus raíces en lo pagano y privilegia lo material. Sin embargo, ambas perspectivas conviven de tal modo que la preocupación por lo material aparece supeditada al mensaje moral y espiritual (como en el caso del *Contemptu mundi*).

Sin embargo, la literatura de este periodo refleja una gran heterogeneidad a la hora de tratar el tema de la muerte: desde la aceptación serena de la muerte en las *Coplas a la muerte de su padre* hasta la máxima manifestación de lo macabro que es la Danza de la muerte, que explicaré detenidamente en el siguiente apartado de este trabajo. Como se ha podido ver, muchas de las obras más representativas de la Baja Edad Media occidental utilizan los mismos tópicos en torno a la muerte; sin embargo, el tratamiento que se les da determina, junto a la combinación de varios de ellos, el matiz particular de cada obra: el planto macabro de Juan Ruiz, la dramatización cristiana de Gil Vicente o la serenidad y aceptación estoica que muestra Rodrigo Manrique en su lecho de muerte.

3. El género de las Danzas de la muerte.

Tras haber analizado en las páginas precedentes las principales manifestaciones artísticas centradas en el tema de la muerte en la Baja Edad Media, ha llegado el momento de profundizar en el género más característico de esta época, en el que convergen muchos de los rasgos de la tradición pictórica y literaria hasta aquí estudiada. Primeramente hay que señalar que las Danzas de la muerte acostumbran a contar con dos soportes: el plástico y el textual.³⁵ En algunos casos, como explicaré, sólo se nos ha conservado la Danza como representación gráfica; en otros, como sucede por ejemplo con el primer testimonio castellano, la *Dança general de la muerte*, disponemos exclusivamente del poema manuscrito.

Antes de proponer una caracterización del género, creo conveniente desarrollar algunas de las teorías más destacadas en torno a sus antecedentes y evolución del género para ir recogiendo las diferentes características que acaban convergiendo en las Danzas. Su estudio ha interesado a la crítica desde el empuje historiográfico del Romanticismo a principios del siglo XIX, cuando se señala la preeminencia del origen plástico sobre el literario (como demuestran los filólogos Peignot, Jacob y Douce). Desde este momento se abren dos perspectivas para ahondar en el estudio del género: la Danza como una manifestación pictórica, por una parte, y como texto literario, por otra. Ello explica la panorámica ofrecida anteriormente respecto al tema de la muerte en las artes plásticas y en la literatura.

3.1. Origen: hasta la *Danse macabre* de París (1424).

Como ya se ha explicado, la cultura de la Muerte se desarrolla mediante numerosas manifestaciones, tanto pictóricas como poéticas (ambas, por ejemplo, en los *Encuentros de los tres vivos y los tres muertos*). Nacidas con anterioridad al momento de mayor devastación de la Peste Negra, experimentan un espectacular florecimiento a lo largo del siglo XIV hasta desembocar en la primera Danza de la muerte que la crítica denomina como tal: la que se encontraba en las paredes del Cementerio de los Santos Inocentes de París hasta que en el siglo XVII fueron derribadas en una reforma del edificio. A esta Danza se la conoce como *Danse macabre*. De autor anónimo y fechada

³⁵ En este caso, Infantes las denomina danzas completas, “con texto literario y representación gráfica, nunca superpuestas o integradas, sino manteniendo su condición de universos estéticos particulares” (Infantes, 1997: 21).

en 1424,³⁶ supone el punto de partida del género de las Danzas. En este apartado analizaré los precedentes que convergen en esta obra y que, por tanto, sirven como sustento del género que aquí nos interesa.

En el ámbito de la pintura observamos que a lo largo de la Edad Media va forjándose una representación de la muerte que se aleja de la concepción cristiana y serena para ir adaptando progresivamente más aspectos de lo macabro, de los que hay que destacar el esqueleto o cadáver en descomposición (desarrollado en los *Encuentros de los tres vivos y los tres muertos*) y la actitud agresiva hacia los hombres (sintetizada en imágenes como el arco o la guadaña). Ciertamente, el *Memento mori* en la pintura medieval empieza a tomar más fuerza a raíz de la crisis del siglo XIV, que Gago Jover sintetiza en: “guerra, hambe, peste, muerte” (Gago Jover, 1999: 24). Tal y como parece apuntar la mayor parte de la crítica, el origen de las Danzas se encontraría en las artes plásticas. Por aquella fecha los *Encuentros de los tres vivos y los tres muertos* son harto conocidos en Occidente y, en concreto, en Francia. En el Camposanto de Pisa se encuentra pintado el primer *Triunfo de la muerte* desde mediados del siglo XIV. En definitiva, dos de las máximas representaciones de la Muerte que se desarrollan en la Europa de la época pueden servir de inspiración al anónimo autor de los frescos de la *Danse macabre* parisina³⁷ aunque, como explicaré a continuación, en la primera Danza convergen elementos de tradiciones muy diversas, tanto en lo que respecta a su procedencia geográfica como en lo relativo al cauce literario o plástico por el que se canalizan: los *Vers de la mort* de Hélinand, varios poemas del *Memento mori*, los *Vado mori* de procedencia germánica, los *Blockbücher*, los *Encuentros de los tres vivos y los tres muertos*, el *Triunfo de la muerte* de Pisa y Danzas latinas o francesas que no presentan aún las características de la *Danse macabre* de París.

El antecedente más remoto se considera la obra *Vers de la mort* del monje Hélinand de Froidmont, escritos entre 1194 y 1197. Son cincuenta estrofas mediante las que el poeta pretende incidir en la vanidad de los bienes terrenales con la llegada de una Muerte que, por primera vez en la Edad Media, aparece personificada. El propio Hélinand se convierte en un personaje que encarga a la Muerte la tarea de aparecerse a los poderosos (tanto laicos como religiosos) y recordarles que su destino es la muerte, y que no valdrán para nada todas las alegrías experimentadas en vida, ni todos los bienes

³⁶ “Cette fresque, qui fut peinte en 1424 sur le mur du cimetière des Saints Innocents à Paris, est la plus ancienne représentation connue de la Danse macabre” (Saugnieux, 1972: 17).

³⁷ Saugnieux afirma que “la Danse macabre n’est sans doute pas d’origine picturale” (Saugnieux, 1972: 12).

amasados.³⁸ Con posterioridad, ya a finales del siglo XIII, aparecen los *Vado mori*, poemas latinos de procedencia germánica concebidos como el llanto de diferentes representantes de la sociedad ante la certeza de su muerte. Cada una de sus intervenciones está compuesta por una estrofa de dos versos que se abre y se cierra insistiendo en el “vado mori” o ‘voy a morir’, es decir, en el término inevitable de la existencia humana. Dos cuestiones más hay que señalar respecto a los *Vado mori*. Primeramente, que junto a este claro *Memento mori* encontramos lo que será otra característica determinante del género de las Danzas: el poder igualador de la muerte, la “democracia de ultratumba” (Rodríguez Puértolas, 1979: 101) que elimina las diferencias sociales existentes en vida y hermana a todos los mortales por el acto de la muerte: “pauperis et regis communis lex moriendi” (v. 3).³⁹ Por otra parte, en los *Vado mori* no aparece la Muerte personificada, sino que sólo asistimos al lamento de los diferentes personajes, pertenecientes a los tres estamentos medievales (a diferencia de los *Vers de la mort*, en los que sólo aparecen los privilegiados y los que disfrutaban de los placeres de la vida sin esfuerzos).

Por las mismas fechas, entre finales del siglo XIII y principios del XIV, nacen en Francia los *Encuentros de los tres vivos y los tres muertos*. No entraré aquí a comentar su remota procedencia;⁴⁰ lo que nos interesa en este momento son los elementos novedosos que proporciona este género a la cultura de la muerte, acerca de la que ya he hablado. Llegados a este punto, me centraré en todos aquellos rasgos que resulten decisivos para el desarrollo posterior de las Danzas como género y, en particular, de la *Danse macabre* de París. Se trata de la primera aparición del diálogo entre el plano de la vida (representado por los tres jóvenes nobles) y el de la muerte (en este caso, los tres muertos con los que se encuentran). La existencia de este diálogo resulta decisiva para la configuración de las Danzas, porque los *Vers de la mort* de Hélinand muestran sólo la petición del autor a la Muerte para que recuerde a los poderosos que van a morir, mientras que los *Vado mori* reproducen únicamente las voces de los humanos, sin que ningún personaje perteneciente al mundo de la muerte esté presente (ni la Muerte personificada, ni cadáveres en descomposición, ni ningún diablillo como en las *Artes*

³⁸ Véase una de las estrofas, traducida por Pérez Priego: “Muerte, que me has hecho mudar en esta estufa donde el cuerpo suda... Muerte, que en todas partes tienes tu botín... Muerte, que a todos coges a lazo... Muerte, en cuyo espejo se mira el alma cuando del cuerpo se desgaja... Muerte que no te cansas de mudar cosas altas en bajas” (Pérez Priego, 2004: 187).

³⁹ Sigo la versión de Infantes (1997: 65). Traduzco por: ‘la ley de morir [es] común a pobres y ricos’.

⁴⁰ Para ello, recomiendo vivamente el breve pero interesante estudio que elabora al respecto González Zymla (2011).

moriendi). En los *Encuentros de los tres vivos y los tres muertos* se desarrolla un intercambio de palabras entre los nobles y los tres muertos. Éstos se representan mediante un cadáver pútrido, o como un esqueleto, lo que también determinará el desarrollo de lo macabro y abrirá el camino hacia las Danzas. A lo largo de la conversación entre ellos surge “la reflexión sobre la caducidad de los bienes terrenales” por “la conciencia de los vivos de lo que han de ser en un futuro cercano, puesto que los muertos les hacen una siniestra advertencia: éramos lo que sois, lo que somos seréis” (González Zymla, 2011: 52-53). De este modo el diálogo, en el que se encuentran contenidos los tópicos analizados en el epígrafe 2.3. de este trabajo, se convierte en un elemento imprescindible de este género y contribuye decisivamente al posterior desarrollo de las Danzas.

Pintado alrededor de 1350, el *Triunfo de la muerte* del Camposanto de Pisa representa un paso más allá en la configuración del tema de la muerte, en este caso en la pintura. Sigue sin aparecer personificada la Muerte, pero a diferencia de los *Encuentros de los tres vivos* los que entran en contacto con la muerte no son tres personajes mortales, sino una gran masa de población en la que podemos encontrar representantes de todos los grupos sociales, como sucede en los *Vado mori*. Cuando se pinta la *Danse macabre* parisina en 1424 parece ser que el *Triunfo de la muerte* del Camposanto de Pisa es el único ejemplo de un género que marcará, junto a las Danzas, la cultura de la muerte en el siglo XV. Se desconoce si el anónimo autor de la *Danse macabre* conoció la obra italiana, pero sin lugar a duda es un antecedente que, simplemente como ejemplo del horror humano ante la muerte, debe ser mencionado.

Por otra parte, en lo que respecta a los *Blockbücher*, Infantes señala la influencia que ejercen en la formación de la *Danse macabre* y las Danzas posteriores. A falta de más información, los *Blockbücher* evidencian un aspecto al que ya me he referido brevemente con anterioridad y que será desarrollado próximamente: el papel que desempeñan las órdenes mendicantes en el cultivo y difusión de las Danzas de la muerte, especialmente en el siglo XV. Infantes se refiere a ellos como:

los *blockbücher*, que originariamente servían como estímulo del sermón para el bajo clero y eran moneda común de las órdenes religiosas europeas de la época. Estos pliegos con su lema («spruchbandtitel»), utilizados primero por los dominicos y, más tarde, por los franciscanos, son la forma literaria básica de las Danzas y de ellos derivan las muestras más elaboradas del género. (Infantes, 1997: 46)

Kerkhof propone la danza latina del *Codex Palatinus* 314 de la Biblioteca Universitaria de Heidelberg como posible “forma primitiva” de las Danzas de la muerte (Kerkhof, 1995: 183). Lo que este crítico señala es que en ésta todavía no asistimos al diálogo entre la Muerte y los vivos, sino que parece mucho más cercana todavía a los *Vado mori*. Otra versión de este poema resulta más novedosa: el desfile de mortales que veíamos en los *Vado mori* se menciona en este texto latino del *Codex Palatinus* como “tanz” y la Muerte entabla un diálogo con los hombres que pasan ante ella:

Señor Papa, repare en el sonido de la flauta,
usted tiene que bailar al son de ella;
no se puede dispensar,
la muerte quiere ofrecerle la danza.⁴¹

¿Cuál es el origen de la danza en tanto que representación relacionada con el tema mortuario? Las teorías son muy diversas, si bien una de ellas parece ser la más plausible: una danza que hunde sus raíces en el folclore, con especial fuerza en los territorios de Europa Central. Fehse indica que “la más antigua mención de una «danza de los muertos» se encuentra en una imitación neerlandesa del *Maugis d’Aigremont* (*Madelghis Kintsheit* [La infancia de Madelghis]), de mediados del siglo XIV” (Kerkhof, 1995: 185).⁴² Lo que Fehse defiende es que el baile relacionado con la muerte es primeramente una creencia popular: “la superstición medieval de la juerga nocturna en los cementerios” (Infantes, 1997: 41). Sin embargo, Infantes también trata de poner fronteras a este pensamiento folclórico: “esta supersitición no es válida para España, donde la Muerte incita en su danza a los vivos y está significada como alegórica, mientras que en Alemania es más una Danza de los muertos” (*ibidem*). Esto es: la idea de que los cuerpos de los muertos salen de noche de sus tumbas y danzan festivamente, como se observa en la xilografía *La danza de la muerte* de Michael Wolgemut (de principios del siglo XVI). De modo que, entendida como lo hace Fehse, la danza tendría un indudable origen alemán. Otras teorías respecto al origen de la danza relacionada con la muerte son la de Deyermond (la “histeria colectiva” señalada en el apartado 1.3. del trabajo, y que formulada así parece discutible) y la de Hammerstein (que asocia la música y la danza de la Muerte con el diablo).⁴³

⁴¹ Sigo la versión traducida que proporciona Kerkhof (1995: 184).

⁴² Los versos que Kerkhof aporta como prueba son, traducidos: “Y están de pie en un corro/ como si se tratase de una danza de los muertos” (*ibidem*).

⁴³ Uno de los argumentos que Hammerstein ofrece para defender su teoría es, en palabras de Kerkhof, que en “la danza latina del *Codex Palatinus* de Heidelberg la «fistula mortis», la flauta de la muerte, de que

Tras este rápido recorrido hasta la *Danse macabre* de 1424, regresamos al punto de partida y lo reafirmamos: las Danzas no surgen de forma esporádica en el siglo XV, sino que van recogiendo características de la literatura y la pintura precedentes. Sin tener en cuenta la tradición de la cultura de la muerte resulta imposible comprender cómo surge el género que aquí nos ocupa a raíz de una situación histórica especialmente adversa para el hombre, que hace que las Danzas “sean el espejo del mundo donde nacieron: plagas, epidemias, pestes, desequilibrios sociales, anarquistas místicos, cruzadas de mendigos, flagelantes, locos, laúdes, sermones, apocalipsis apócrifos... la Edad Media, en suma” (Infantes, 1982: 10).

3.2. Características y principales ejemplos.

Analizados los antecedentes de la *Danse macabre*, podemos profundizar en las cuestiones que caracterizan el género de las Danzas en su conjunto y señalar algunas de sus manifestaciones más destacadas, especialmente las que pueden consultarse en el Anexo de imágenes al final de este trabajo. Una primera cuestión que hay que indicar es que, como se ha sugerido, las Danzas conjugan elementos plásticos y textuales. Efectivamente, Infantes (1997: 21-22) realiza una primera clasificación atendiendo a si se nos han conservado en el mismo soporte la Danza pictórica y la literaria (en este caso se refiere a ella como “completa”) o si, por el contrario, parece ser que son exclusivamente “gráficas” o “textuales”. Independientemente del tipo que sean, las formas que pueden adoptar sus aspectos plásticos y escritos son muy variadas. Respecto a los primeros, la Danza puede canalizarse mediante frescos, pinturas sobre tabla, grabados e incluso a través de bajorrelieves en paredes, campanas y columnas. Como se irá indicando a lo largo de la explicación, las técnicas y el contenido de las Danzas plásticas destaca por su heterogeneidad. Del mismo modo, la vertiente textual o escrita tampoco responde siempre a un único patrón: “desde un escueto pie explicativo hasta una composición poética de un número indeterminado de versos y rimas, pasando por la leyenda, el dístico latino a modo de *motto*, el *comento* en prosa o el punzante epigrama” (Infantes, 1997: 21). Tampoco el medio por el que se nos han conservado es el mismo en todos los casos: puede tratarse de un manuscrito, de una impresión o de un texto en una pared o tabla.

hablan el *Canonicus* y la *Nobilissa*, se menciona en el prólogo como «fistula tartarea», es decir, como la flauta del diablo. Por lo tanto, la muerte se identifica con el diablo que viene a buscar las almas” (Kerkhof, 1995: 186).

Una idea que no debemos olvidar es que las Danzas son producto de un tiempo en que la muerte está muy presente en la vida de los hombres: las epidemias que arrasan Europa a lo largo de los siglos XIV y XV, las numerosas guerras en que se ven implicados los reinos europeos, las crisis económicas y de subsistencia producidas por los sucesivos años de malas cosechas... En palabras de Infantes, “quizá las Danzas unieron un cúmulo de fenómenos, anudaron los hilos dispersos de muchos vestidos y representaron toda una historia de insatisfacciones, temores y preguntas” (Infantes, 1997: 151). Sólo teniendo presente el contexto y la cultura de la muerte hasta aquí trazada puede caracterizarse el género que marca de forma más determinante el arte de la Baja Edad Media en Europa.

Las obras que utilizaré a la hora de explicar las características más destacadas de este género son: la *Danse macabre* del Cementerio de los Santos Inocentes de París (1424) a través de los grabados impresos en 1485 por Guyot Marchant (*vid.* Imagen 8 del Anexo); la *Totentanz* de Lübeck, pintada por Bernt Notke en 1476 (*vid.* Imagen 9); la *Danza de la muerte* de Tallín, obra del mismo Notke y posterior (*vid.* Imagen 10); la *Danza de la muerte* de Saint-Robert de la Chaise-Dieu, de entre 1460-1470 (*vid.* Imagen 11); la *Danza de la muerte* de Hrastovlje, Eslovenia, pintada a finales del siglo XV (*vid.* Imagen 12); la *Danza de la muerte* de Morella, de principios del XV (*vid.* Imagen 13) y la *Danza de la muerte* de Saint-Germain de la Ferté-Loupière, pintada entre finales del XV y principios del XVI (*vid.* Imagen 14).

Aparte de estas obras, que o bien combinan texto y pintura o son sólo pictóricas, también me ocuparé de tres Danzas que han perdurado en el tiempo en forma de texto y que son las que nos conciernen de forma más directa: la *Dança general de la muerte* (a la que me referiré en ocasiones como *Dança* escurialense, pues se localiza en la biblioteca de El Escorial), la *Dança de la muerte* (impresa en Sevilla en 1520, se caracteriza por reelaborar la obra escurialense) y la *Representació de la mort* (texto mallorquín del siglo XVI).

Kerkhof se pregunta cuáles son los rasgos que individualizan las Danzas: “¿Qué es entonces lo que caracteriza el nuevo género de las danzas de la muerte?” (Kerkhof, 1995: 178). Las respuestas que proporciona son las que siguen: “a) la danza como alegoría de la muerte; b) el desfile de los diferentes estamentos sociales; c) el diálogo (o semi-diálogo) entre la muerte y los personajes de los distintos estados al ser invitados, o mejor dicho, forzados éstos a participar en la danza” (*ibídem*). Asumiendo estas tres características, la explicación que llevaré a cabo se centrará además en cuatro cuestiones

que considero imprescindibles para ofrecer una explicación de lo que es el género de las Danzas de la muerte: el peso que tiene lo macabro tanto en el nivel plástico como literario, la comparecencia de los mortales ante la Muerte tras ser llamados por ésta, el contenido moral que subyace en todas las obras de este género, el poder igualador de la muerte y, recogiendo todas las ideas, la significación que tiene el baile en las Danzas.

3.2.1. La presencia de lo macabro. La Muerte personificada.

El tópico del *De putredine cadaverum*, como se ha señalado, puede rastrearse en las obras de la antigüedad, pero como el resto de tópicos de la cultura de la muerte experimenta un importante florecimiento en los siglos XIV y XV. Recuerdo esto porque las Danzas no son las primeras manifestaciones culturales de la Baja Edad Media que utilizan el elemento macabro y morboso de la muerte para mover a los hombres al terror y a la repugnancia. El *transido* o “cadáver en pleno proceso de descomposición” (Martínez Gil, 1996: 67) es habitual en los *Encuentros de los tres vivos y los tres muertos*⁴⁴ y en otras representaciones de la muerte del ser humano con anterioridad a la *Danse macabre* de París. Es precisamente el nombre de esta Danza la primera cuestión que analizaré en este apartado, porque ha planteado un amplio debate en el seno de la crítica en torno a la procedencia del género. Se han señalado principalmente tres posibles teorías para explicar el origen de una palabra que va a marcar esta cultura de la muerte:

a. La procedencia francesa, que a su vez abre todo un abanico de posibilidades para determinar el origen de la palabra *macabro*. Por ejemplo, se postula que puede provenir “del nombre de un autor (*Macabré* o *Macabre*)”,⁴⁵ hipotético pintor de la primera de las Danzas de la muerte en el Cementerio de los Inocentes de París. Esta teoría flaquea, reconoce Infantes, porque junto a *macabre* se han documentado variaciones⁴⁶ y porque, a pesar de existir un apellido *Macabré* en Francia, la obra es anónima y no se dispone de ningún tipo de afirmación acerca del autor de las desaparecidas pinturas de la Danza de París.

⁴⁴ Recordemos que los tres muertos representan tres fases distintas de la putrefacción del cuerpo humano tras la muerte.

⁴⁵ Víctor Infantes (1997: 23) reconoce que es una de las teorías más ampliamente aceptada en la actualidad por parte de la crítica.

⁴⁶ “*Marcade, Macabré, Marcabrus, Marcabrum, Machabre*, etc. aparecen indistintamente, de ahí las diferentes atribuciones nominales que han surgido a la hora de identificar un autor detrás del término” (*ibídem*).

b. El origen árabe del término. De acuerdo con la teoría de críticos como Solà-Solé, *macabro* provendría del árabe *al-maqbara*, pero va un paso más allá al situar en la zona del levante peninsular el nacimiento de *macabre*. Aduce para ello la existencia de una comunidad musulmana numerosa y la desaparición del artículo *al-* en catalán y aragonés al adoptar una palabra de origen árabe. De *maqbara* habría acabado formándose la palabra *magabir*,⁴⁷ y de allí habría pasado al francés (lengua con la que el aragonés y catalán tienen un estrecho contacto a través del occitano). Hay críticos que opinan que el traspaso de la palabra *macabre* al francés se produjo en el marco de la intervención de tropas francesas en la guerra civil castellana que enfrentó a Pedro el Cruel con Enrique de Trastámara.⁴⁸ Aunque Víctor Infantes reconoce que “los dos trabajos de J. M. Solà-Solé sobre el tema parecen aclarar el panorama, por cuanto que es indudable el papel que representará el texto español de la danza en el contexto europeo” (Infantes, 1997: 30), Kerhkovf recela de la teoría de Solà-Solé acerca del origen árabe del término *macabro* en zona catalano-aragonesa:

La tesis de Solà-Solé me parece difícilmente aceptable porque *a)* en español el adjetivo *macabro* es un galicismo que se introdujo a principios de este siglo [el XX], y *b)* la danza francesa fue vertida al catalán en 1497 por Pere Miquel Carbonell bajo el título de *Dança de la Mort* (y no «dança macabra»). Esperaríamos que en la zona donde, según Solà-Solé, el género se originó se utilizara la denominación *macabro* (que derivaría del arabismo *magabir*). (Kerhkovf, 1995: 179-180)

Lo que revelan estas discordancias entre la crítica es que el origen árabe del término *macabro*, y más todavía su llegada a las lenguas románicas a través de la Península Ibérica, resulta muy atractivo, especialmente para la crítica hispánica, y de hecho ha llegado a afirmarse, en mi opinión sin pruebas suficientes, que “la *Dança [general de la muerte]* no parece en modo alguno posterior a la francesa” (Martínez Gil, 1996: 71).

c. La relación de *macabro* con los macabeos, en la que no profundizaré porque no resulta relevante para explicar el elemento macabro de las Danzas de la muerte tardomedieval.

La insistencia que hacen algunas Danzas en el elemento más morboso de la muerte las aleja radicalmente de la buena muerte de las *Artes moriendi*. La idea cristiana de la muerte como posibilidad de acceder a una vida sin pesar en la gloria de Dios es

⁴⁷ Según Solà-Solé, porque se produce un “resalto” en la palabra, “que ocurre frecuentemente en términos catalanes y aragoneses de origen árabe” (Solà-Solé, cfr. Kerhkovf, 1995: 179).

⁴⁸ Así afirma Montserrat Flores Juanpere que cree Saugnieux (pág. 7).

relegada a un segundo plano: el del juicio de las almas al que me referiré más adelante. Lo que cobra protagonismo en las Danzas es especialmente la muerte del cuerpo, su deterioro y el fin de la existencia terrenal del hombre, actitud materialista derivada del componente pagano. En la pintura y en la literatura se explotan los elementos más morbosos de la descomposición del cadáver humano y junto a éstos se desarrolla una personificación de la muerte, que se puede apreciar de forma más directa, evidentemente, en las Danzas pictóricas. Martínez Gil llama la atención acerca de que los muertos son los que aparecen en la mayoría de obras del género, mientras que “esta circunstancia parece menos marcada en el caso de la danza castellana, cuyo protagonista es la verdadera Muerte” (Martínez Gil, 1996: 73). Explica esta cuestión a través de Solà-Solé y sus estudios que vinculan la *Dança general de la muerte* con los mozárabes de la zona catalanoaragonesa, “como influencia del *al-mawti* o «ángel de la muerte» islámico” (*ibídem*).

De hecho, Morreale señala que “la distinción entre Muerte y muerto no es fácil, y a veces hasta imposible”, porque existe “una conexión más íntima y concreta de la Muerte con la *muerte* (pl. *muertes*) y el *muerto*” (Morreale, 1992: 23). Y es que en determinadas ocasiones la Muerte personificada puede confundirse con la figura de un cadáver animado, “bien como momia o como esqueleto” (*ibídem*). Las Imágenes 9 o 12, por ejemplo, presentan una fila de hombres y mujeres entre los que se intercalan cuerpos humanos en estado de descomposición y al inicio de la danza se encuentra la Muerte personificada. En otros casos, como la Imagen 14, no es posible determinar si hay una Muerte o si, por el contrario, todos son muertos que recuerdan las consecuencias que tiene el paso del tiempo sobre el cadáver de todos los mortales. Sin embargo, en la *Danse macabre* de Guyot Marchant la rúbrica confirma la existencia de hasta cinco Muertes,⁴⁹ mientras que en la *Dança general de la muerte* se expresa una sola Muerte personificada (“Yo so la muerte”, v. 1), lo que no implica que no pueda haber, como explicaré a lo largo del análisis de nuestro texto, referencias a otros personajes que forman parte de la danza ordenada por la Muerte.⁵⁰

⁴⁹ “Le premier Mort” (copla 3), “Le second Mort” (c. 4), “Le tiers Mort” (c. 5), “Le quart Mort” (c. 6) y un “Le Mort” que desde la copla 7 se impone en el diálogo con los diversos mortales.

⁵⁰ Sirvan como ejemplos provisionales: “dança tan negra, de llanto poblada” (v. 235); “Non trahen, por cierto, firmalles nin flores/ los que en ella dançan, mas grand fealdad” (vv. 269-270) o “en lugar de canto veo que llorando/ andan todos essos; non fallan abrigo” (vv. 541-542). Quiénes son los personajes a los que se alude es una cuestión que analizo en el epígrafe 4.3.3. junto a otras relativas a las coplas centrales de la *Dança general de la muerte*.

El terror que inspira lo desconocido se refuerza, sobre todo en las manifestaciones pictóricas, con la presencia de esqueletos o cuerpos en descomposición que representan los muertos (o las Muertes)⁵¹ y que se aseguran de que, como se verá en el siguiente apartado, todos los hombres y mujeres participen en la danza que ha ordenado la Muerte.⁵² Mediante estos elementos morbosos se recuerda a los mortales que ellos también acabarán reducidos a un cuerpo putrefacto y, finalmente, en un esqueleto como el que acompaña a los personajes de las Danzas, tanto en su vertiente plástica como literaria. Como ya he explicado en más de una ocasión, el hombre medieval está en contacto cotidiano con la muerte a raíz de las epidemias y el hambre que lo azotan, hasta el punto de que los cadáveres se acumulan en las calles y nadie los recoge por miedo a contagiarse. Más allá de las circunstancias históricas, se cree que existe un pensamiento popular de raíz pagana que sustenta las Danzas:

cette conception religieuse du monde, de la vie et de la mort, cède le pas à une conception profane où certains croient reconnaître une résurgence du paganisme. Il en résulte une profonde révolution dans les esprits et dans les sensibilités, et l'angoisse devant la mort retrouve une force qu'elle n'avait pas connue depuis le crépuscule de l'Antiquité païenne. (Saugnieux, 1972: 13)

En el periodo de la Baja Edad Media se produce un cambio en la sensibilidad popular respecto al acto de morir, que se desplaza del idealismo cristiano al materialismo de corte pagano. Éste último entra en conflicto con la Iglesia y su discurso oficial (la muerte como posibilidad de acceder a una existencia más plena, la del alma). Los estratos más bajos de la sociedad medieval condicionan, como analizaré en los siguientes epígrafes, una moral, tanto religiosa como laica, que determina el género de las Danzas en su conjunto: en el ámbito cristiano, el *Contemptu mundi* y la salvación del alma por las obras; en el laico, la concepción de la muerte como poder capaz de igualar a todos los hombres. Mientras que las Danzas alemanas parecen orientarse más hacia los elementos más materialistas, las manifestaciones hispánicas son las que de forma más genuina conjugan este nuevo pensamiento pagano y los intentos de las órdenes mendicantes por aprovechar dichos elementos para incidir en cuestiones de índole cristiana, como se explicará a lo largo del comentario de la *Dança general de la muerte*.

⁵¹ Martínez Gil explica que “en general las danzas dieron un definitivo impulso a la identificación Muerte-cuerpo muerto, a la encarnación de una idea abstracta en el caso concreto y tangible que es el cadáver en que habrá de convertirse todo ser humano” (Martínez Gil, 1996: 73).

⁵² Vid. Imágenes 8-14 del Anexo para observar la presencia de los acompañantes de los hombres en el baile. En la Imagen 13 el cadáver en descomposición se encuentra en el centro del corro de mortales que danzan a su alrededor.

3.2.2. Personajes como representantes colectivos. Jerarquía social.

Como ya se ha mencionado, la obra parisina no se nos ha conservado: hacia 1669, durante el reinado de Luis XIV, el mural en que se encuentra pintada es derribado. Sin embargo, sí que disponemos de los grabados que imprimió Guyot Marchant el año 1485, que reproducen “con toda seguridad” (Huizinga, 2015: 193) lo que habrían sido las pinturas murales del Cementerio de los Santos Inocentes. En ellos aparecen treinta personajes ordenados jerárquicamente y alternando un personaje de la serie religiosa con otro de la laica, procedimiento que desde entonces se convertirá en una importante técnica artística para desarrollar las Danzas posteriores. La nómina completa de personajes que debió de aparecer en la *Dans macabre* parisina de 1424 es la que sigue, confiando en los impresos de Guyot Marchant: “le pape, l’empereur, le cardinal, le roi, le patriarche, le connétable, l’archevêque, le chevalier, l’évêque, l’écuyer, l’abbé, le bailly, l’astrologien, le bourgeois, le chanoine, le marchand, le chartreux, le sergent, le moine, l’usurier, le médecin, l’amoureux, l’avocat, le ménétrier, le curé, le laboureur, le cordelier, le petit enfant, le clerc et l’ermite” (Saugnieux, 1972: 20).

De este modo nos encontramos ante una de las características básicas del género de las Danzas de la muerte: la participación en la danza de un conjunto de mortales como representantes individuales de todos los órdenes sociales. Como sucede en los *Vado mori*, en las Danzas tienen cabida miembros de cualquier origen social. El motivo de esto es incidir en el *Memento mori* y en el poder universalizador de la Muerte: nadie puede huir de ella cuando es llamado a su danza. Sin embargo, el artista se ve obligado a recurrir a hombres individuales para representar a todo el colectivo social al que pertenece cada personaje. Las mujeres también son incorporadas en otras Danzas, como es el caso de la *Dança general de la muerte* y, aún más, la Danza sevillana. Este método de ejemplificación, como se explicará más detalladamente en el análisis de la *Dança general de la muerte*, permite sobrepasar el plano individual para abarcar a toda la colectividad. De este modo, bajo la imprescindible figura del “labrador” se esconde todo el conjunto de labradores. El destino del labrador que aparece en la Danza, que es la muerte, es el destino que espera a todos los labradores, en tanto que éste actúa como representante singularizado de ellos. La escolástica recurre habitualmente a este método de ejemplificación de lo particular a lo general para la explicación moral o sapiencial, lo que vuelve a señalar la importancia del marco religioso en el desarrollo de las Danzas. En muchas ocasiones son hombres y mujeres que se caracterizan por su oficio; en otras, sobre todo en el caso de los poderosos, por el lugar que ocupan dentro de la sociedad

feudal. En el primero de los casos, es evidente que cuanto mayor sea la variedad de oficios que aparezcan en la Danza, más interesante será como espejo de la sociedad de su tiempo. Como destacaré al hablar de la versión sevillana de la *Dança de la muerte*, que en este texto tengan cabida cincuenta y ocho personajes (ampliando en veinticinco los de la *Dança general de la muerte* de El Escorial) supone para el receptor contemplar un abanico social más amplio que refleja de forma más pormenorizada las relaciones y actividades sociales en la ciudad tardomedieval.

Respecto a la jerarquía, lo cierto es que es habitual que las Danzas ofrezcan una visión de la sociedad de su momento estructurando la aparición de los distintos personajes siguiendo dos criterios: el de jerarquía, por un lado, y el de alternancia entre religiosos y legos, por otro. La progresión de los personajes acostumbra a ser siempre descendente en la escala social del feudalismo: los primeros personajes que aparecen suelen ser los que se encuentran en la cúspide de la pirámide y a medida que avanza la Danza se va descendiendo en la escala social hasta llegar, en las obras con una estructura más rígida, a los estratos más bajos (los marginados y los desclasados). Es el Papa, como representante de Dios en la tierra, el que inicia la procesión de personajes ante la Muerte.

Creo interesante destacar dos excepciones, puesto que ambas se encuentran geográficamente en la Corona de Aragón: la *Representació de la mort* no se inicia, sino que termina, con la figura del Santo Padre; y la *Danza de la muerte* de Morella (vid. Imagen 13 del Anexo), en la que de forma más evidente se reproduce el corro como representación de la danza, por lo que no hay ni un inicio ni un fin (aunque el Papa se encuentre en la privilegiada posición de ser el que se encuentra en la parte superior, como cabe esperar en una sociedad fuertemente teocéntrica como la medieval). Sigue al Papa el Emperador, defensor de la fe por la gracia de Dios. Situados en la cima de sus respectivos grupos (el religioso el primero, el laico el segundo), los personajes que vienen tras ellos acostumbran a alternar entre un representante de cada uno de los grupos, siguiendo el orden jerárquico descendente. En este sentido la *Dança general de la muerte* escurialense destaca por respetar de forma general ambas ordenaciones, como analizaré pormenorizadamente a lo largo del trabajo: la jerárquica y la de alternancia. Sin embargo, en la *Dança de la muerte* sevillana, al incorporar nuevos personajes, se quiebra el desfile de religiosos y laicos alternando de forma rígida, aunque sigue funcionando el recurso por lo que respecta a la significación universal del poder de la Muerte (para un análisis de los personajes, vid. 4.5.).

Pero también hay otros personajes que aparecen frecuentemente en las Danzas y que no podemos incluir en ninguno de los dos casos anteriores: me refiero, por ejemplo, al “petit enfant” y al “amoureux” de la *Danse macabre*; al “jove” y al “fadrinet” de la *Representació de la mort* mallorquina; a las “dos donzellas” de la *Danza general de la muerte* y al “jüngling”, a la “jungfau” o al “kind” de la *Totentanz* de Lübeck (para un fragmento de ella, *vid.* Imagen 9 del Anexo). Son personajes que no se caracterizan por las labores que desempeñan ni por la posición que ocupan dentro de la sociedad, sino que actúan como ejemplos de que la muerte llega a deshora en la juventud de los hombres, una idea que también se repite con mucha frecuencia en las Danzas. Los niños, las doncellas y los muchachos (más aún los enamorados) sirven al autor como ejemplos de que la Muerte no se retrasa por nadie. Como puede apreciarse en la Imagen 12 del Anexo, las Danzas pictóricas explotan estos personajes para destacar ante el receptor los aspectos más crueles e injustos de la Muerte, que acaba con la vida del que ha comenzado a vivir; que arrasa con la belleza y la juventud y fulmina el ensueño y las esperanzas del amor sin previo aviso. Así logra generar en el receptor de la Danza una impresión mucho más intensa e impactante. Por lo tanto, las Danzas presentan siempre una variedad de personajes que funcionan como representantes, ya de un oficio, ya de un cargo eclesiástico o militar, ya de la juventud y la belleza.

3.2.3. El poder igualador de la Muerte

¿Cuál es, sin embargo, la razón de que en todos los casos sin excepción aparezcan hombres y mujeres de cualquier origen social? Para responder esta pregunta debemos explicar otra característica imprescindible de las Danzas: la demostración, a través de ellas, del poder universal e igualador de la Muerte. Efectivamente, “ninguna otra representación de la muerte insiste tanto en la igualdad de los hombres” (Álvarez Pellitero, 1990: 282). La sociedad feudal se estructura en tres estamentos impermeables ordenados por la Divina Providencia, que impiden que los individuos de los estratos más bajos asciendan y, de la misma manera, que los poderosos vean disminuir sus privilegios. Las Danzas de la muerte se encargan de recordar a los hombres que de nada sirve intentar eludir la muerte. En esta misma línea, recordemos, Rodríguez Puértolas menciona la “democracia de ultratumba” que representa las Danzas. Garroso Resina va un paso más allá al hablar de “venganza popular” (Garroso Resina, 1987: 399). No debemos caer en la tentación de pensar que este género incita a la rebelión social; lo que encontramos es una reprensión moral realizada sobre todos los individuos de la

sociedad, de acuerdo con el el pensamiento ascético-cristiano que caracteriza gran parte de la cultura de la Muerte, como se ha ido viendo hasta el momento.⁵³

Como explica Martínez Gil, “no se cuestionan, así, los estados; se insiste, en cambio, en guardarlos convenientemente, y lo que se fustiga son los vicios a que dentro de cada uno se era más proclive. Las danzas macabras, por tanto, apuntalan y no critican la desigualdad del orden feudal” (Martínez Gil, 1996: 76). La venganza popular se realiza “condenando los vicios de los poderosos y reivindicando el igualitarismo al que nos somete la muerte, con un talante, pues, democrático” (Sanchis Llopis, 2011: 370). Ricos y pobres se encuentran hermanados por la muerte y por su condición de pecadores, lo que consuela a los segundos y podría explicar el nacimiento del género de las Danzas en “el anhelo de mejor trato social, de humana equidad que sordamente debía de latir en muchas almas, se lanzó sobre esta gran metáfora con un gozo un tanto vindicativo” (Salinas, 1974: 47). Si los poderosos disfrutaban de una vida llena de riquezas y beneficios, éstos no les dan la posibilidad de librarse de tener que pasar por el trance de la muerte. Todos han de morir, pero la caída de los poderosos resulta más dolorosa por cuanto han de abandonar una vida placentera y desprenderse de las riquezas amasadas. Veremos más adelante el contenido moral que subyace a esta idea del poder igualador de la muerte: el *Vanitas vanitatum* y la necesidad de hacer buenas obras, porque al final son éstas las que permiten la verdadera salvación del hombre: la del alma tras la muerte del cuerpo. La insistencia en la igualdad de todos los mortales ha llevado a algunos críticos a calificar a los autores de las Danzas de “portavoces del pueblo, que se venga así, mediante esta poesía semiclandestina, de las ignomias e injusticias que ha de soportar” (Garroso Resina, 1987: 399). No obstante, creo conveniente destacar que la difusión del pensamiento ascético-cristiano no responde principalmente a problemas de índole social que afecten a los estratos más bajos de la sociedad tardomedieval; las órdenes mendicantes están interesadas principalmente en extender una consideración de la existencia ceñida al *Contemptu mundi*, al *Vanitas vanitatum* y a la necesidad de obrar correctamente para lograr la salvación del alma. Que sean “portavoces del pueblo” lo considero algo a tener en cuenta, pero sin lugar a dudas está supeditado al mensaje moral sobre el que ya se ha insistido en varias ocasiones.

⁵³ El *Memento mori*, *Contemptu mundi*, *Peregrinatio vitae* o *Vanitas vanitatum* son algunos de los tópicos que se utilizan para la expresión de esta forma de pensamiento de la moral religiosa del periodo que nos ocupa en este trabajo.

Como explicaré más adelante, las órdenes mendicantes desempeñan un papel fundamental en el cultivo y desarrollo de las Danzas; entre otras razones, porque censuran vicios y comportamientos que no se corresponden con lo cristianamente correcto. Por lo tanto, el poder igualador de la muerte justifica la convivencia de privilegiados y no privilegiados en la Danza, para terror de los primeros y satisfacción de los segundos. Sin embargo, como ya he explicado, no son sólo personajes representantes de la ordenación social los que participan en el baile; hay niños, muchachos enamorados y doncellas. ¿Quién puede contentarse con que un recién nacido muera? El poder igualador de la muerte también tiene la función de un doloroso e impactante *Memento mori*: desde el Papa hasta el niño de cuna están destinados a morir (lo vemos, por ejemplo, en la Imagen 12). Representan la juventud, la hermosura y la ilusión por el futuro, pero la muerte no tiene en consideración esto: así como ellos fallecen, todos nosotros, independientemente de nuestra posición social, oficio o edad, podemos encontrarnos formando parte del baile que ordena la Muerte, porque ésta llega a deshora en muchos casos, como analizaré al comentar la *Dança general de la muerte*.

3.2.4. La moral cristiana: *Vanitas vanitatum* y el bien obrar.

El contenido moral de las Danzas se relaciona de forma muy estrecha con la idea del poder igualador de la Muerte y el pensamiento ascético-cristiano difundido por las órdenes mendicantes. Por una parte encontramos el ya mencionado poder igualador de la muerte. Rodríguez Puértolas habla de la “democracia de ultratumba”, como ya he dicho, y amplía: “todos los seres humanos son, en efecto, iguales, pero sólo en el momento de morir; las injusticias y explotaciones a que son sometidos los de abajo son castigadas, pero no en este mundo, sino en el más allá” (Rodríguez Puértolas, 1979: 101). Sirva esta cita para introducir el elemento cristiano, que desempeña un papel fundamental en todo el género de las Danzas. Dios, en el Juicio Final a las almas de todos los mortales, es quien imparte la verdadera justicia tras escucharse las siete trompetas del Apocalipsis; la Muerte sólo emite, como veremos más adelante, un juicio particular. Al hablar de la representación de la Muerte en las Danzas como un ente personificado en contacto directo con los otros personajes mostraré cómo perviven de alguna manera los instrumentos musicales que indican la llegada del juicio al que serán sometidas las almas de todos los hombres sin excepción al final del mundo.

Las Danzas ejemplifican el juicio en el que se valorarán no las riquezas o los privilegios de los que se ha disfrutado en vida, sino las buenas o malas obras llevadas a

cabo.⁵⁴ Se entiende así que hay dos niveles en la existencia humana: uno temporal, al que pertenecen los bienes terrenales, y otro eterno, en el que las almas pueden alcanzar la gloria de los cielos o condenarse hasta el fin de los tiempos en el infierno. El poder igualador de la Muerte supone que todos los hombres, independientemente de quiénes fueron en vida, han de pasar por el trance de la muerte; sin embargo, implica también que los que gozan del poder y la riqueza en el plano terrenal (ambos, por lo tanto, finitos y sujetos a la temporalidad) pueden acabar ardiendo en el fuego eterno. Los pobres y oprimidos, por su parte, quedan en cierto modo satisfechos: las penurias que han padecido no pueden compararse con el estado que les espera en el cielo, si han obrado correctamente en vida; sin embargo, ningún personaje escapa de la crítica que les dirige la Muerte.

Quien dicta su juicio particular es la Muerte, aunque en algunas Danzas, como señalaré a lo largo del comentario de la *Dança general de la muerte*, se deja entrever que hay un Juez por encima de él, que igualmente censura los errores cometidos en vida y sentencia al hombre de forma irrevocable de acuerdo con las obras realizadas. Precisamente esta reprensión permite “señalar las transgresiones morales, políticas y sociales” (López Estrada/López García-Berdoy, 1991: 271). Una de las críticas que se realiza con más frecuencia en las Danzas se relaciona con el tópico del *Vanitas vanitatum*. El excesivo apego a los bienes terrenales condena a numerosos personajes a un sufrimiento eterno, sabiendo que dichos bienes son temporales y que de nada aprovechan al ser humano tras la muerte. En este sentido, los poderosos son los que más tentados se ven hacia sus riquezas y, por consiguiente, son los que más difícil tienen llevar a la práctica el desprecio al mundo. De allí que Kerkhof afirme, en relación a la *Dança general de la muerte* y la *Totentanz* de Lübeck, que “no extrañará, pues, que los personajes pobres, el Labrador y el Hermitaño, sean de los pocos que parecen tener la posibilidad de salvarse” (Kerkhof, 1995: 188).

Además del *Vanitas vanitatum*, en el juicio se condenan las malas obras, especialmente las de los opresores: “su abuso de poder, su codicia, avaricia, soberbia, gula y falta de compasión de los pobres y menesterosos” (Kerkhof, 1995: 187). Es decir, los siete pecados capitales, que podremos localizar a lo largo del estudio de la *Dança*

⁵⁴ Idea que veremos desarrollada en *El gran teatro del mundo* de Calderón de la Barca, que Frutos Cortés data entre 1633 y 1635. Baste recordar el nombre que el personaje del Autor da a la representación que ante él llevarán a cabo los mortales de diferente condición social y edad (del mismo modo que en las Danzas): “Obrar bien, que Dios es Dios” (v. 438). Sigo la edición de Frutos Cortés citada en la Bibliografía.

general de la muerte. De allí la conexión que la crítica ha establecido en muchos casos entre las Danzas de la muerte y los sermones de las órdenes mendicantes. Como se ha explicado en el epígrafe 2.1.2., los predicadores desarrollan estrategias que, junto al sermón, permitan la difusión de una reforma moral proyectada hacia toda la sociedad. Las Danzas de la muerte, señala Cvitanovic, representarían el contenido de un sermón valiéndose de técnicas dramáticas que analizo, para el caso concreto de la *Dança general de la muerte*, en el apartado 4.5. De este modo, el género de las Danzas posee, como el sermón, una proyección oral innegable, que estudio más adelante.

La escolástica desarrolla desde la vertiente más culta de las *Artes praedicandi*, cuya vigencia se inicia en el siglo XIII y termina en la Reforma del siglo XVI. Estas pautas de composición del sermón religioso nos interesan sobre todo por el carácter ejemplar que persiguen y que veremos en el paso de lo particular a lo general en textos como nuestra *Dança general de la muerte*. La teatralización es una vía que encuentran los predicadores de las órdenes mendicantes para difundir más eficazmente de forma oral el contenido de su sermón a una mayoría analfabeta (los oprimidos que ya he señalado), lo que ha llevado a Gómez Moreno a denominarlos “juglares de Dios” (Gómez Moreno, 1991: 105). A la conclusión a la que llega Kerkhof es que, “si ellos no fueron los creadores del género, en todo caso contribuyeron enormemente a su difusión” (Kerkhof, 1995: 191). Ciertamente, el origen de las Danzas resulta desconocido; si bien hemos podido trazar previamente una aproximación a los antecedentes que fueron dando forma a la que sería la primera manifestación del género, el autor de la *Danse macabre* parisina pervive en el anonimato, aunque se haya tratado de establecer diversas teorías no concluyentes. Sea como sea, lo evidente es que las órdenes mendicantes están muy relacionadas con el desarrollo de las Danzas por toda Europa: muchas de ellas se localizan en pinturas en iglesias y otros edificios vinculados a esas órdenes.

La moral de estos particulares textos sermonales se adecua al pensamiento ascético-cristiano que promueven agustinos, dominicos y franciscanos, principalmente. Ya hemos hablado de la igualdad de los hombres ante Dios y del *Contemptu mundi* en la necesidad del hombre de no dejarse cegar por los bienes terrenales, que le impiden ver que la muerte es su inevitable final y que lo que resulta decisivo a la hora del juicio de las almas son las obras realizadas en vida. No son sólo los laicos los que son objeto de la sátira; los religiosos que aparecen en las Danzas también son criticados, por el excesivo apego a lo mundano, por la falta de caridad y por faltas como la ambición desmedida o la gula. Relacionemos esto con la búsqueda de una reforma eclesiástica de

la que ya hemos hablado al referirnos al nacimiento y tareas de los predicadores mendicantes. En general podremos decir que la jerarquía social que presentan las Danzas responde en cierta medida a esta reprensión moral: aunque hay excepciones, la gran mayoría de los personajes que aparecen en los textos son objeto de crítica por parte de la Muerte, que incide principalmente en alguno de los siete pecados capitales que han cometido los hombres en vida, en las malas obras llevadas a cabo y en otras transgresiones morales que se distancian del pensamiento ascético-cristiano.

Como conclusión, la moral de las Danzas refuerza el poder igualador de la Muerte, porque además de tratar el tema de que todos los hombres están destinados a pasar por el trance de la muerte, se incide en que los poderosos no podrán valerse de sus riquezas y privilegios para modificar la sentencia del juicio de su alma, porque lo que importa es precisamente desprenderse de los bienes terrenales y obrar como los predicadores exponen en sus sermones. Por ello, las Danzas recurren a la sátira social y moral, por la que se señalan los principales vicios de los diferentes grupos sociales representados, y

como su indicación era genérica –*el papa, el emperador, el rey, etc.*-, nadie podía sentirse indicado en cada caso. La lección resultaba válida para todos y la libertad de que dispuso el poeta –a la vez predicador y jurista- refiriéndose a pecados y delitos, para señalar las transgresiones morales, políticas y sociales, hizo que estas obras fuesen un documento importante para conocer la vida de la época a través de este juicio de la Muerte. (López Estrada/López García-Berdoy, 1991: 271)

A la hora de comentar la *Danza general de la muerte* analizaré cuáles son las conductas que con más frecuencia censura la Muerte a los mortales. La más básica de todas, como puede suponerse, es el excesivo apego que muestran prácticamente todos los personajes (especialmente los más poderosos) hacia los bienes terrenales, desoyendo los sermones y su insistencia en el *Vanitas vanitatum* y el consiguiente *Contemptu mundi*. Y, desde este punto de vista, la salvación del alma parece más sencilla incluso para los que carecen de bienes que los seduzcan y que no les impide obrar cristianamente y alcanzar la salvación de su alma. No obstante, los elementos sociales más bajos tampoco escapan de la crítica moral, que concierne de forma especial a comportamientos reprobables como la avaricia, no asistir a los sermones o el deseo desmedido de medrar, como veremos en la *Danza general de la muerte*.

3.2.5. Conclusión: la danza como alegoría.

Analizadas las características principales de las Danzas, podemos comentar, a modo de conclusión, el elemento que da nombre al género, puesto que recoge todas las ideas explicadas para conformar la gran alegoría de la danza, tal y como la califica Kerkhof (1995: 178). En principio, la danza es un elemento festivo, pero resulta terrible en los hombres al tener que ejecutarla obligados por la Muerte. Se ha insistido en varias ocasiones en el origen folclórico del baile de los muertos en los cementerios alemanes. Más allá de su procedencia, el tema de la danza constituye una representación figurada del acto de morir, pero al mismo tiempo permite una visualización muy plástica de los elementos morales hasta aquí señalados. Como puede observarse en las imágenes del Anexo, el baile es efectivamente concebido como una fiesta por parte de los muertos, esqueletos o momias en descomposición que disfrutan llevando de la mano a los mortales. Sus posturas son en muchas ocasiones dinámicas, en un intento del pintor por capturar el movimiento de la danza. Los mortales, por su parte, pueden mirar hacia atrás en señal de rechazo, o permanecer hieráticos: no importa, porque tienen a un muerto a cada lado que lo guía en su camino, que puede acabar, como en la Imagen 12, en su misma fosa, y queda así cerrado el ciclo de la existencia humana en el plano terrenal: de la cuna del niño hasta la sepultura.

Salinas habla del “siniestro festival” de la Muerte en el que se representa “la justicia final, que sin aparato judicial, so capa de siniestra fantasía y de juego espeluznante, viene a borrar las distinciones y desigualdades que a los hombres se les imponen en esta tierra (Salinas, 1974: 47). Efectivamente, la danza es una alegoría (Salinas la llama “gran metáfora”) por la que se ejemplifica el poder igualador de la muerte, idea clave en el contexto histórico en el que tantas veces se ha insistido. Aunque se represente de forma lineal, como una procesión de personajes de todos los estados sociales, en determinados casos aparece una concepción circular que la aproxima a la idea de corro (*vid.* Imagen 13, o léase el verso 632 de la *Dança general de la muerte*: “nos meta en su corro en qualquier comedio”). Por medio de esta representación se insiste todavía más en la nivelación de los diferentes grupos sociales, puesto que no hay nadie que abra ni nadie que cierre la danza, sino que todos quedan igualados y se diluyen los privilegios existentes en el plano terrenal.

El diálogo que la Muerte personificada entabla con los diferentes mortales supone el momento puntual de su muerte, que en muchos casos llega a deshora según los hombres que aparecen en las Danzas y se muestran reticentes a entrar en ellas, aunque

nada pueden hacer para impedir formar parte del baile. Lo que la Muerte suele llevar a cabo en los textos, además de denunciar las faltas cometidas en vida, es exhortarles a que se desprendan de algún atributo que les caracteriza como lo que fueron en la vida terrenal, de tal modo que en la danza todos participen como lo que en esencia son: humanos mortales, que como tal están destinados a bailar ante la Muerte en radical y macabra igualdad con los demás: los pobres con los ricos, los poderosos con los oprimidos y los ancianos con los más jóvenes.⁵⁵

En definitiva, podemos entender la danza que vertebra este género como una alegoría si atendemos a sus elementos singulares y los dotamos de un significado simbólico. Los atributos de la Muerte (las redes, la guadaña o el arco) remiten a la violencia y agresividad con la que captura al hombre en la vida, lo hiere o mata sin piedad. Los mortales, de forma individual, representan todo un grupo social, y en el conjunto de hombres y mujeres que participan en el baile queda condensado el alcance universal de la Muerte. La llamada de la Muerte simboliza el momento en que se produce el fallecimiento del hombre y el tránsito desde el plano terrenal hacia el que le espera tras la muerte. Sin embargo, estas obras plásticas y literarias que estamos caracterizando no tratan el devenir del espíritu tras la muerte, sino que reproducen exclusivamente el momento puntual en que los humanos de todos los estamentos sociales mueren y se someten al juicio de la Muerte personificada, quien tras censurar su comportamiento les ordena que dancen en la representación final de la igualdad de todos los mortales ante la muerte.

⁵⁵ Idea que pervive hasta el siglo XVII relacionada con la concepción del mundo como una comedia. En *Don Quijote de la Mancha*: “unos hacen los emperadores, otros los pontífices, y finalmente todas cuantas figuras se pueden introducir en una comedia; pero en llegando al fin, que es cuando se acaba la vida, a todos les quita la muerte las ropas que los diferenciaban, y quedan iguales en la sepultura” (Rico, ed., 2005, II: 631). También se encuentra este motivo, obviamente, en *El gran teatro del mundo*, en boca del Mundo: “Cobrar quiero de todos, con cuidado,/ las joyas que les dí con que adornasen/ la representación en el tablado,/ pues sólo fue mientras representasen./ Pondréme en esta puerta, y, avisado,/ haré que mis umbrales no traspasen/ sin que dejen las galas que tomaron:/ polvo serán de mí, pues polvo entraron” (vv. 1263-1270).

4. La *Dança general de la muerte*.

Como ya se ha señalado, la primera y más importante Danza conocida en el ámbito de la literatura hispánica es la *Dança general de la muerte*, de la que no se sabe con certeza si existió un soporte visual, puesto que no se ha encontrado en la Península Ibérica una danza plástica similar a la que reproduce el texto castellano, ni el manuscrito que se nos ha conservado contiene grabado alguno. A la hora de analizar esta obra me centraré en algunas de las cuestiones más importantes que ha propuesto la crítica para explicar su origen, tanto respecto a la fecha como respecto a la autoría, a partir de la polémica “trasladación” que aparece en la rúbrica del Prólogo.

Una vez explicadas las cuestiones principales que conciernen al manuscrito, pasaré a tratar las cuestiones métricas más relevantes de la *Dança general de la muerte*, para comentar a continuación el texto valiéndome de una propuesta estructural basada en los dos elementos más destacados: la danza a la que son llamados los hombres por parte de la Muerte y el diálogo con los distintos personajes. Posteriormente me referiré a la edición sevillana de 1520 para señalar las principales divergencias que presenta con respecto a nuestro texto de la *Dança general de la muerte* y las innovaciones que lleva a cabo. Finalmente abordaré el asunto de las posibilidades dramáticas que la crítica ha apuntado para nuestro poema, puesto que se ha señalado que las Danzas de la muerte por lo general se caracterizan por conjugar literatura, pintura, sermón y dramatización.

4.1. Datación y autoría. El manuscrito de El Escorial.

La *Dança general de la muerte* plantea numerosos problemas a la crítica en cuanto a la fecha de composición, su autoría y la procedencia del texto. El único manuscrito que se nos ha conservado se conoce como manuscrito de El Escorial o escurialense (con código b.IV.21) puesto que es en su biblioteca donde se localiza modernamente.⁵⁶ Felipe II, promotor de la construcción herreriana finalizada en 1584, se preocupó por dotar a la biblioteca de El Escorial de cientos de documentos de todo tipo. A través de Hernando de Briviesca, Guardajoyas real y hombre letrado, Felipe II hizo entrega el 30 de abril de 1576, tal y como explica detalladamente Víctor Infantes (1997: 226-227), de alrededor de trescientos códices, entre los que se encontraba el que

⁵⁶ Esta es la razón por la cual permite aludir al texto como *Dança* escurialense, amén de la confusión que genera el término que la crítica ha acuñado: *Dança general de la muerte* para el texto de El Escorial, y *Dança de la muerte* para referirnos al impreso de Sevilla de 1520 (utilizaremos ambas denominaciones, especialmente al tratar las cuestiones más destacadas de *Dança* sevillana en contraposición a la *Dança* de El Escorial).

contiene la *Dança general de la muerte*. El mismo manuscrito presenta también el *Poema de Fernán González*, los *Proverbios morales* de Sem Tob de Carrión, la *Doctrina de la discrición* de Pedro de Veragüe y la *Revelación del ermitaño*. Como consecuencia, en lo que atañe a la cronología, las obras que se encuentran recopiladas en este códice pueden datarse aproximadamente entre 1250 (cuando se acostumbra a fechar el *Poema de Fernán González*)⁵⁷ y alrededor de 1430 (año en que se cree que se redactó la *Doctrina de la discrición*). Teniendo además en cuenta la hipotética datación del manuscrito en 1450 y la posible intervención de diversos copistas (Infantes, 1997: 230) se explican las dificultades con que se encuentran los críticos a la hora de responder unas cuestiones que, en la mayoría de casos, encuentran su respuesta en hipótesis no definitivas: la datación, la autoría y la procedencia del que es el único ejemplar conservado de la *Dança general de la muerte*.

Nuestro texto añade una incógnita más al conjunto de dudas que despierta el manuscrito b.IV.21: el “Prólogo a la trasladaçión”, acerca del que hablaré por extenso al entrar a analizar el poema. La sola aparición de la palabra “trasladaçión” llama la atención de la crítica, puesto que abre dos vías desde las que poder comprender la obra en su proceso de composición: o bien se trata de una traducción, o bien es una copia de un original castellano que no ha llegado a nosotros. Es curioso que jamás se haya pensado en un origen oral para la *Dança general de la muerte* teniendo, como se observará a lo largo de su análisis, numerosos elementos que remiten a su oralidad.

Ya hemos visto cuál es la evolución del género de las Danzas hasta el 1424, año en que se databa la *Danse macabre* parisina, que hemos denominado la primera Danza de la muerte y que cuenta ya con las características que definen el género en su conjunto. También se ha señalado la teoría arabista de Solà-Solé, que sitúa en tierras aragonesas o catalanas su desarrollo. Debemos recordar asimismo la estrecha conexión entre pintura y literatura⁵⁸ que se encuentra en las Danzas que, recordemos, Víctor Infantes denomina “completas” (para distinguirlas de las que sólo presentan una vertiente textual o plástica, o al menos únicamente se nos ha conservado una de las dos). Ante todas estas cuestiones, trazar los orígenes de la *Dança general de la muerte* resulta poco menos que arriesgado. De hecho, la crítica ha desarrollado varias teorías de signo muy diverso, que mencionaré brevemente para ofrecer el estado de la cuestión.

⁵⁷ Así lo fecha Deyermond, 1989: 75.

⁵⁸ “Nunca superpuestas o integradas, sino manteniendo su condición de universos estéticos particulares” (Infantes, 1997: 21).

Por una parte, hay quienes aducen que “trasladación” ha de entenderse como ‘traducción’, lo que implica que el texto de la *Dança general de la muerte* se encontraba escrito previamente en otra lengua. ¿En qué literatura habría que buscarse la Danza que sirvió de base para realizar la traducción? Por cercanía geográfica y frecuencia de contactos culturales, la crítica ha señalado un original francés hoy desaparecido.⁵⁹ Sin embargo, también hay que considerar el Camino de Santiago como posible vía de entrada del hipotético texto base, lo que permitiría que un original alemán pudiera llegar al norte de la Península Ibérica. De hecho, hay críticos que se decantan por un original germánico, y en concreto por la *Totentanz* de Lübeck (de la segunda mitad del siglo XV), aunque la hipótesis de que la *Dança general de la muerte* es una traducción (francesa, latina o incluso catalanoaragonesa, como opina Rico) es hoy en día minoritariamente aceptada.

Sin embargo, existe también la posibilidad de que “trasladación” pueda ser entendida como copia, no de una lengua a otra, sino de un códice a otro, por lo que nos encontraríamos ante la transcripción de una versión original que no habría llegado hasta nuestros días, y acerca de la que resulta imposible conocer con certeza su procedencia, pues el copista anónimo no deja constancia de ello. Sin embargo, no es la única obra de su época que se encuentra precedida por un “Prólogo en la trasladación”: por ejemplo, *Bías contra Fortuna* del Marqués de Santillana cuenta con un “Prologo en la trasladacion”, que no se ha interpretado como ‘traducción’, sino como resultado de la mediación de un amanuense que copia el texto y proporciona un resumen de su argumento. La anonimidad del autor en el caso de la *Dança general de la muerte* (en contra de lo que sucede en *Bías contra Fortuna*)⁶⁰ puede haber contribuido a pensar en ella como una traducción. Del mismo modo, y como en gran parte de la poesía medieval, no podemos conocer el grado de implicación del copista en una posible reelaboración del texto en el proceso de transmisión del manuscrito, a falta de otra versión con el que comparar el de El Escorial.

Maximilian Kerkhof ha señalado que la *Dança general de la muerte*, la *Danse macabre* de París y la *Totentanz* de Lübeck “indudablemente derivan de un prototipo

⁵⁹ Víctor Infantes (1997: 237) proporciona diversas fuentes (Bermejo, Cvitanovic...) que defienden la existencia de un original francés sobre el que se habría construido la *Dança general de la muerte*, y que habría dejado, en palabras de Marciales, “algunos protuberantes galicismos” (*ibidem*). Infantes, sin embargo, rebate sus datos cronológicos y lingüísticos para negar la existencia, hasta lo que hoy se sabe, de un texto francés de finales del XIV sobre el que pudiera elaborarse la supuesta traducción.

⁶⁰ Al final del “Prologo en la trasladación” puede leerse el nombre del autor y otros datos relativos al contexto de composición de la obra: “el qual tratado hizo el muy noble Marqués de Santillana al conde de Alva don Fernando Alvarez de Toledo estando preso por mandado del Rey don Juan”.

común” (Kerkhof, 1995: 180). Las numerosas pruebas que proporciona resultan, en mi opinión, irrefutables: que cada copla esté compuesta por ocho versos; que exista una comunicación verbal entre la Muerte que los convoca y los mortales que participan en la danza, siguiendo además un mismo esquema en la llamada-respuesta; que el primer verso de los tres textos contenga la palabra “criaturas” (“O creature raisonnable”, “Och redelike creatuer”, “Yo so la muerte çierta a todas criaturas”); que el Papa sea invitado a bailar el primero por ser la más alta autoridad sobre la tierra y no tener par; que la crítica social se realice mediante la Danza y, finalmente, que los primeros trece personajes de los tres textos se ordenan en clara alternancia entre religiosos y laicos (en el apartado 4.3.3. veremos cómo la *Dança general de la muerte* destaca en este aspecto, pues conserva la regularidad hasta casi el final del poema).

La importante aportación de Kerkhof en este aspecto permite hablar de la existencia de un modelo que sirviera de antecedente a las grandes Danzas de sus respectivas culturas, pero no resuelve el problema que aquí nos ocupa: ¿qué lugar ocupa la *Dança general de la muerte* en la cadena de transmisión textual? El hallazgo, en 1999, de lo que Morrás y Hamilton califican como la “versión primitiva” de la *Dança general de la muerte* en la Biblioteca Palatina de Parma, incluido en el manuscrito 2666 escrito en castellano pero con caracteres hebreos, supone un paso más allá en la confirmación de que existe un texto base de procedencia hispánica. Esta Danza se enmarca en la tradición semítica de la comunidad sefardí y, junto a los rasgos lingüísticos que presenta, la escritura aljamiada y las cualidades más destacadas de esta versión⁶¹ las dos críticas llegan a la misma conclusión que Solà-Solé formula ya en 1968 a partir de un estudio léxico: resulta evidente que el original de la *Dança general de la muerte*, de la Danza encontrada en Parma y de la *Dança de la muerte* de Sevilla se localiza en “el oriente peninsular” (Morrás/Hamilton, 2000: 1345), donde había hasta el siglo XV grandes masas de población semítica que llevan consigo la Danza hasta Italia. A raíz de las primeras comprobaciones realizadas sobre el manuscrito de Parma (sobre el que todavía queda por hacer un estudio en profundidad) se ha llegado a la conclusión de que representa un estadio anterior del texto escurialense, al que se le habrían ido añadiendo en fases posteriores diversos personajes hasta alcanzar la edición de 1520. Sin embargo, a falta de análisis más minuciosos sobre el documento de Parma, no puede añadirse mucha más información en relación a este punto.

⁶¹ Para una aproximación al texto, *vid.* Morrás/Hamilton, 2000.

Respecto a la datación de la *Dança general de la muerte* en relación con su autoría, Leandro Fernández de Moratín, en el siglo XIX, la atribuye a Sem Tob de Carrión por la presencia ya mencionada de sus *Proverbios morales* en el mismo manuscrito, y por lo tanto retrotrae el original a mediados del siglo XIV, idea que siguen Amador de los Ríos y Menéndez y Pelayo. Otro argumento que se ha esgrimido rodea al personaje del “rabí Açá” que aparece en el verso 583, y que se identifica con Yisháq ben Siset Perfet, nacido en Barcelona el 1326, profesor en el Talmud en Zaragoza y que muere en 1408 en Argel. Según Saugnieux, “cet homme jouit en son temps d’un immense prestige et il n’est pas étonnant que les chrétiens l’aient envoyé aux enfers” (Saugnieux, 1972: 48). Sin embargo, esta teoría no goza en la actualidad de aceptación entre la crítica, porque resultan cuestionables los argumentos esgrimidos para justificar que la *Dança general de la muerte* date del siglo XIV y sea, por lo tanto, el primer ejemplo del género en lengua vernácula (recordemos que la *Danse macabre* del Cementerio de los Santos Inocentes se ha fechado en 1424). Por supuesto que la autoría de Sem Tob de Carrión también queda descartada.

Hay toda una serie de cuestiones tipográficas y de edición que paso a repasar brevemente, porque han sido utilizadas por críticos como Marciales, Morreale o Kerkhof para precisar la fecha de composición de la *Dança general de la muerte*. El uso de la grafía gótica del manuscrito no ayuda a solucionar esta cuestión, puesto que estuvo vigente entre el siglo XIV hasta el XVI. Rosenfeld, analizando el manuscrito, llega a la conclusión de que la obra habría sido escrita alrededor de 1460, lo que Víctor Infantes rechaza taxativamente por retrasar demasiado la fecha de escritura, aunque debemos recordar que no se trataría del original, sino de una copia realizada sobre una Danza hoy perdida. En su minucioso estudio acerca de la fecha de composición de las obras medievales castellanas, Viña Liste data de forma muy poco precisa la *Dança general de la muerte*: “R d? 1450” (Viña Liste, 1991: 125), o lo que es lo mismo: sitúa la redacción del texto original después de 1450, si bien con el interrogante señala las dudas que tiene al respecto. Otros autores afirman que nuestro texto “data de fines del siglo XV o principios del XVI” (Icaza/Amador de los Ríos, 1981: 14), aunque la crítica acepta de forma mayoritaria la fecha de 1400 como la de posible escritura del original sobre el que después se elaborará el manuscrito que se nos ha conservado.

Obviamente, también la procedencia geográfica del texto resulta muy opaca para la crítica, partiendo del anonimato que presenta la obra. Solà-Solé fue el primero en pensar, a partir de un estudio lingüístico, en un origen aragonés o catalán de la *Dança*

general de la muerte. Esta idea fue desarrollada por Francisco Rico: “pues sí, según sabemos, la *Doctrina de la discrición* depende en buena medida de un original catalán, ¿será mera coincidencia que la *Dança de la muerte* contiguo (y afín en los detalles indicados) traduzca también, muy probablemente, una pieza compuesta en Cataluña?” (cfr. Infantes, 1997: 238). De este modo se apunta a una procedencia oriental del texto, como se ha expuesto, en relación al género de las Danzas de la muerte, al referirnos al *maqbara* árabe como posible origen del término ‘macabro’.

Víctor Infantes destaca igualmente que la literatura hispánica y europea en general pudo proporcionar al anónimo autor de la *Dança general de la muerte* numerosas formas, expresiones y tópicos que ya se han explicado al hablar de la cultura de la muerte en la Baja Edad Media. Ello sugiere la posibilidad de que nuestro texto sea el primer representante del género de las Danzas, aunque las dudas que en general suscita esta teoría nos lleva a considerar la *Danse macabre* del Cementerio de los Santos Inocentes de París de 1424 como la que iniciadora del género (y así se ha expuesto más arriba).

Tras superar la atribución de la autoría a Sem Tob de Carrión, efectivamente, se concretó la probable procedencia de nuestra Danza en el área oriental de la Península. La ausencia de información acerca de dónde se encontraba el manuscrito b.IV.21 antes de que Hernando de Briviesca los entregara a las autoridades de El Escorial dificulta una tarea ya de por sí compleja.

Por lo que respecta a la autoría, el anonimato en que permanece el autor de la *Dança general de la muerte* no ha impedido a la crítica formular una serie de hipótesis relacionadas con la procedencia oriental del texto. En concreto, se habla de un religioso familiarizado con el género de las Danzas y perteneciente a las órdenes mendicantes en tanto que la *Dança general de la muerte* responde a las inquietudes moralizantes de franciscanos y dominicos. Junto a las órdenes mendicantes, también se ha hablado de un origen benedictino del autor. Lo que sí parece evidente es el ámbito religioso en el que surgió el texto: “su artificio predicante, su simpatía moral y su recelo piadoso parecen devotos deudores de una formación litúrgica que se desenvuelve cómodamente en un *cursus* católico” (Infantes, 1997: 240).

Tratando de precisar, Solà-Solé afirma que el autor sería un monje de San Juan de la Peña.⁶² Son varios los datos que apoyan esta teoría, que es la que la crítica valora de

⁶² “Nada de extrañar, por consiguiente, que el autor, seguramente aragonés y, de general parecer, probablemente benedictino, hiciera mención (no por simples necesidades de la rima ni por alusión

forma más positiva pese a no ser todavía definitiva. Primeramente, porque el ambiente monacal e intelectual de San Juan de la Peña (con su ingente biblioteca) sería el propicio para la formación de un autor con los conocimientos que revela nuestra *Dança general de la muerte*.⁶³ Otro argumento que apoyaría la teoría de Solà-Solé es la presencia de aragonesismos en el texto, que se justificaría por la situación del monasterio en Santa Cruz de la Serós. También el hecho de que uno de los pocos personajes que pasan por delante de la muerte y parece salvar su alma sea el Monje benedictino refuerza la hipótesis de que fuera precisamente un monje de la orden de San Benito, cuya orden se encargaba del mantenimiento y oficio en el monasterio de San Juan de la Peña. Que el Santero se encomiende a “San Helizes” (v. 608), el único santo que aparece en todo el poema, también podría apuntar a que el manuscrito haya pasado, en algún momento de su transmisión textual, por San Juan de la Peña, debido a que San Félix y San Voto son los santos a los que está consagrado el monasterio.

Ofrecidas las principales cuestiones relativas a la datación, autoría y procedencia del manuscrito (y resaltada la falta de acuerdo entre la crítica) pasemos ya al análisis del texto de la *Dança general de la muerte*, tomando como fuente una de las varias ediciones existentes y que incluyo en una sección de la bibliografía: la edición de Víctor Infantes para la Colección Visor de Poesía, publicada en 1982 en Madrid.

4.2. Métrica.

La *Dança general de la muerte* es un texto compuesto por un muy breve prólogo en prosa (el ya mencionado “Prólogo en la traslación”) y 632 versos de arte mayor agrupados en 79 coplas de arte mayor; estrofa que utiliza también la *Danse macabre* del Cementerio de los Santos Inocentes y la *Totentanz* de Lübeck para canalizar el poema. Insisto en que ésta es una de las características que señala Kerkhof para explicar la existencia del “prototipo común” (Kerkhof, 1995: 180), que he explicado anteriormente.

Antes de entrar a analizar cuestiones métricas en la *Dança general de la muerte*, conviene suministrar una definición de alguno de los términos que voy a utilizar. La

antitética) a un santo muy aragonés y, por añadidura, de la orden de San Benito (...). Ello nos lleva como de mano a pensar si no sería justamente un monje benedictino de San Juan de la Peña, en el norte de Aragón, quien compusiera el original de la *Dança*” (Solà-Solé. Cfr. Infantes, 1997: 271-272).

⁶³ Tómense como ejemplo de los amplios conocimientos jurídicos del autor las obras del *Digesto* de Justiniano I (finalizado el 533) y el *Coletario* atribuido a San Isidoro de Sevilla, y los juristas “Chino” (probablemente Cino da Pistoia, 1270-1336) y Bártolo (1313-1357) que aparecen en la *Dança general de la muerte*.

copla de arte mayor recibe diversos nombres (“arte común doblada”,⁶⁴ “copla de Juan de Mena” haciendo referencia al poeta que le ha dado más proyección o “antigua octava castellana”). Se caracteriza por ser una estrofa de ocho versos de arte mayor con dos o tres rimas consonantes. Pueden distinguirse en la copla dos semiestrofas que se corresponden con dos cuartetos, por lo que es habitual que haya una pausa tras el cuarto verso de cada copla. Domínguez Caparrós explica que “es característico que una de las rimas sea común a los dos cuartetos, y que los versos cuarto y quinto tengan la misma rima” (Domínguez Caparrós, 2013: 84). La copla de arte mayor tiene por tanto un serie de rasgos inmutables, que no impiden que se puedan desarrollar diferentes esquemas métricos: “ABBAACCA; ABABBCCB; ABBAACAC” (*ibídem*).

En la *Dança general de la muerte*, el esquema de la rima se mantiene de forma general y adopta la forma de uno de los que con más frecuencia hace uso la copla de arte mayor: ABABBCCB. Hay sin embargo muy puntuales excepciones: la séptima estrofa utiliza únicamente dos rimas (ABABBAAB), la copla 16 presenta el esquema ABAABCCB; la estrofa 35, ABBABCCB; tanto la 5 como la 52 dejan el segundo de los versos sin rima y el esquema resultante es en ambos casos el de A-ABBBCCB. No obstante, es importante destacar que el esquema de rimas dominante en la *Dança general de la muerte* es ABABBCCB.

Acerca del origen del verso de arte mayor no hay consenso entre los críticos: se ha hablado de las muñeiras gallegas como uno de los precedentes, aunque éstas son exclusivamente dactílicas y en el verso de arte mayor tiene también cabida el pie trocaico. Nebrija, por su parte, atribuyó al verso de arte mayor un parentesco con el “adónico doblado”, pero que no concuerda con la preeminencia del hexasílabo sobre el pentasílabo en los hemistiquios. Las teorías acerca de su origen en el dodecasílabo románico son igualmente problemáticas, puesto que el pie trocaico de éste no se ajusta al ritmo dactílico mayoritario del verso de arte mayor. El Marqués de Santillana afirmó que el verso de arte mayor procedía de Galicia y Portugal, lo que se refuerza con el hallazgo de versos extremadamente parecidos en la poesía portuguesa del siglo XIII.

El verso de arte mayor se caracteriza por su irregularidad y por su “compensación silábica” (Domínguez Caparrós, 2013: 460). Es irregular porque, aunque siempre se divide en dos hemistiquios, no es el cómputo silábico lo que determina su constitución, sino un esquema métrico que se sustenta en el acento. Podemos entenderlo como una

⁶⁴ De este modo señala Morreale que se denominó primeramente a esta estrofa (Morreale, 1996: 133).

reminiscencia del verso rítmico grecolatino, en el que la duración, desaparecida en el castellano, se sustituye por el acento de intensidad. Esto refuerza el carácter solemne y culto de este tipo de versos. Lo más habitual es que conste de doce sílabas distribuidas en dos hemistiquios de 6+6 y que el ritmo que articule el verso sea el dactílico (lo que demuestra de nuevo la naturaleza clásica de este tipo de verso). De acuerdo con esto, a cada sílaba tónica le siguen generalmente dos átonas, con el esquema (óoo), lo que dibujaría un verso ideal con óooóoo/óooóoo. Siguiendo con su definición, Domínguez Caparrós explica que en este esquema métrico “lo esencial es que se respete la existencia de dos sílabas inacentuadas entre el primero y el segundo acento de cada hemistiquio” (Domínguez Caparrós, 2013: 460), lo que nos llevaría a afirmar que el verso de arte mayor precisa siempre de dos sílabas átonas entre cada sílaba tónica. Sin embargo, la *Dança general de la muerte* presenta numerosos versos en los que no se cumple este patrón, y que vienen a ejemplificar la ya mencionada irregularidad que caracteriza al verso de arte mayor medieval.

(v. 1) Yo/ so/ la/ muer/te/ cier/ta a/ to/das/ cria/tu/ras (óooóo/óooóoo).

(v. 152) En/ pos/ de/ vos/ ven/ga/ lue/go el/ pa/triar/ca (oóooóo/óooóoo).

(v. 457) ¡Ay/ del/ rey/, va/ro/nes,/ a/co/rred/me/ a/go/ra! (óooóo/ooóooóo)

Especialmente en la poesía culta del siglo XV se reservó el verso de arte mayor para el tratamiento de temas elevados,⁶⁵ como demuestra que se utilizara para canalizar, por ejemplo, el solemne poema de Juan de Mena *Laberinto de Fortuna*. En concreto, el verso de arte mayor y la antigua octava castellana sirven como nexos de unión entre los autores de la Corte de Juan II de Castilla (Juan de Mena, Santillana, etc.) y la *Dança general de la muerte*.⁶⁶ Además, el manuscrito b.IV.21 contiene otra obra con la que la *Dança* comparte verso y estrofa: la *Revelación del ermitaño*, que precisamente se encuentra en una posición inmediatamente posterior a la *Dança general de la muerte* (si ésta ocupa de los folios 109r al 129r, la *Revelación* va desde el 129v al 135v).

La capacidad combinatoria de los acentos es más libre de lo que aparenta la rigidez formal del verso. Navarro Tomás afirma que “el arte mayor contenía en germen otros metros futuros” y pone como ejemplos el dodecasílabo dactílico (oóooóo/oóooóo), el dodecasílabo polirrítmico o la combinación 5+6 (óooóo/oóooóo). Analizando algunos

⁶⁵ Domínguez Caparrós habla de que “se empleó para la poesía intelectual, didáctica, moralizadora y narrativa” (2013: 84).

⁶⁶ Navarro Tomás considera la *Dança general de la muerte* uno de los primeros textos en ensayar en la poesía castellana el verso de arte mayor, junto al *Rimado de Palacio*, el *Libro de buen amor* y *Revelación del ermitaño* (1983: 115).

versos de la *Dança general de la muerte* pueden encontrarse versos que presentan un esquema acentual fundamentado sobre el ritmo dactílico y con un resultado final de doce sílabas distribuidas en dos hemistiquios regulares de 6+6:

(v. 5) pues/ non/ ay/ tan/ fuer/te/ nin/ re/zio/ gi/gan/te (oóooóo/oóooóo).

(v. 201) Yo/ vi/ mu/chas/ dan/ças/ de/ lin/das/ don/ze/llas (oóooóo/oóooóo).

(v. 473) La/ muer/te/ re/ce/lo./ ma/guer/ que/ so/ vie/jo (oóooóo/oóooóo).

Sin embargo, su número de sílabas puede fluctuar, como se ha visto, entre las 10 y las 14, con bastante irregularidad métrica hasta la época de Juan de Mena. Explica Navarro Tomás que, entre las innovaciones desarrolladas por Juan de Mena, se encuentra la regularización de los hemistiquios para evitar la “acentuación dudosa” de los poetas anteriores: “evitó asimismo que en el punto de enlace entre los dos hemistiquios se reunieran más de dos sílabas inacentuadas o no hubiera ninguna, y de este modo consiguió mantener el ritmo dactílico” (Navarro Tomás, 1983: 117).

Además de la presencia de un ritmo fuertemente marcado, todos los versos se encuentran unidos por una rima. De este modo, podemos distinguir cuatro tipos de uniones entre versos a partir de la rima, teniendo en cuenta que la copla de arte mayor, como ya se ha dicho, se caracteriza por presentar una rima consonante:

1. Por una parte, aquellos versos en los que todos los elementos fonéticos coinciden a partir del último acento, por lo que estaríamos hablando de una rima consonante perfecta. Este tipo es el más frecuente en la *Dança general de la muerte*.

2. Por otra parte, también es posible encontrar palabras cuya rima consonante no es perfecta, sino que responde a lo que podemos denominar “rima consonante simulada” (Domínguez Caparrós, 2013: 326). En este caso, la coincidencia fonética afecta a la mayor parte de elementos, tanto consonánticos como vocálicos, pero hay discordancias en relación con los sonidos consonánticos, que sin embargo son semejantes. Obsérvese, por ejemplo, la copla VI:

Sennores, punad en fazer buenas *obras*,
non vos fiedes en altos estados,
que non vos valdrán tesoros nin *doblas*
a la muerte que tiene sus lazos parados.
Gemid vuestras culpas, dezid los pecados
en quanto podades, con satisfaçión,
si aver queredes conplido perdón
de Aquél que perdona los yerros pasados. (vv. 41-48)

Las palabras “obras” y “doblas” coinciden en la vocal tónica, la bilabial sonora, la /a/ y la /s/, pero no coinciden con la /r/ y la /l/. Estas dos son, sin embargo, consonantes líquidas. Otro ejemplo se encuentra en la copla LIII, en el que hay un doble caso de rima consonante simulada. La plena coincidencia fonética en ambos casos encuentra un obstáculo en los grupos cultos –ct– y –pt–, por un lado, y en las líquidas /l/ y /r/, por otro:

Si la regla santa del monje *bendicto*
guardastes del todo sin otro deseo,
sin dubda tened que soes *escripto*
en libro de vida, segunt que yo creo.
Pero si fezistes lo que fazer veo
a otros que handan fuera de la *regla*,
vida vos darán que sea más *negra*.
Dançad, usurero, dexad el correo. (vv. 417-424)

3. Similar a la rima consonante simulada, hay algunos casos de rimas asonantes en los que no se pueden encontrar similitud entre sus consonantes, sino sólo entre sus elementos vocálicos. Por ejemplo, en la copla XXXV el primer verso rima en asonante é- e con los versos 4, 5 y 8, que riman entre ellos en consonante:

Escudero polido, de amor *sirviente*,
dexad los amores de toda persona;
venit, ved mi dança e cómo se adona,
e a los que dançan aconpannare*des*.
Mirad su figura: tal vos tornedes
que vuestras amadas non vos querrán ver.
Aved buen conorte, que así ha de ser.
Venit vos, deán, non vos corroçedes. (vv. 273-280)

4. Hay un último caso, que se da sólo en la copla LII, en el que uno de los versos queda descolgado de las rimas que unen a los otros siete. El segundo verso, como puede observarse, no rima con ninguno de los que componen su misma estrofa en ninguno de sus sonidos:

Loor e alabança sea para siempre
al alto Sennor que, con piedad me *lieva*
a su santo reino, adonde contenple
por siempre jamás la su magestad.
De cárcel oscura vengo a claridad

donde avré alegría sin otra tristura;
por poco trabajo abré grand folgura.
Muerte, non me espanto de tu fealdad. (vv. 409-416)

Es necesario destacar que con frecuencia el autor recurre a lo que se han venido a denominar “rimas consonantes pobres”, nombre que reciben aquellas rimas que, pese a rimar en consonante, lo hacen sobre una “terminación muy frecuente dentro de la lengua” (Domínguez Caparrós, 2013: 324). Relaciono a continuación algunas de las cerca de 110 rimas que se utilizan con mayor frecuencia:

- ar 54 de 632 (8'4% del total de versos).
- ado 39 de 632 (6'17% del total).
- ón 32 de 632 (5'06% del total).
- er 23 de 632 (3'64% del total).
- or 18 de 632 (2'85% del total).
- ir 17 de 632 (2'7% del total).

Para conseguir la rima, en tres ocasiones el autor recurre a dos palabras homónimas (“sol” en la copla XLIX, “son” en la copla LXXII y “comedio” en la copla LXXIX). En el primer caso, se alude tanto al astro como a la nota musical; en el segundo, a la música y a la forma verbal del verbo “ser”). En otros dos casos, la rima se logra haciendo uso del procedimiento del manzobre, como en la poesía cancioneril: se obtiene una rima diferente a partir del procedimiento de la derivación de una palabra. Los ejemplos que se encuentran en la *Dança general de la muerte* están en la copla XXIV (“temí”/ “temor”) y en la XXXIII (“viçioso”/ “vicios”).

Solá-Solé cuantificó otras cuestiones relacionadas con la métrica que creo interesante incluir en este apartado, en tanto que arroja algo más de luz sobre los usos lingüísticos del anónimo autor de la *Dança general de la muerte*:

Acentuación (con «marcado predominio de versos con una acentuación 2-5-8»), versos fluctuantes (un «21,75%»), preferencia por las rimas paroxítonas (un «69,47%»), aunque la proporción de rimas agudas («30,53%») sea muy considerable, proporcionalidad léxica («sustantivos, 20,27%; adjetivos, 11,37%; verbos, 22,28%; adverbios, 8,47%; pronombres, 10,88%; artículos, 5,89%; preposiciones, 12,52%; conjunciones, 7,88%; interjecciones, 0,39%»). (Infantes, 1997: 248)

Como conclusión al análisis métrico de la *Dança general de la muerte*,⁶⁷ hay que destacar las numerosas irregularidades que presenta el texto en cuanto a la rima y al ritmo. Hay dos consideraciones que deben tenerse en cuenta a la hora de tratar de explicar estas irregularidades y que no se corresponden con la perfección formal de la gaya ciencia, imperante en la poesía culta del siglo XV. Primeramente, los posibles errores que cometiera el traductor/copista del manuscrito. No es de extrañar que en el proceso de transmisión textual de la *Dança general de la muerte* se pudiera producir la corrupción del original. El hecho de que sólo se nos haya conservado un manuscrito no permite contrastar diversas versiones de su época, y por lo tanto no puede saberse hasta qué punto son desviaciones sobre el original estas irregularidades. Independientemente de la originalidad de la obra, acerca de la que ya he hablado en el punto anterior, cabe la posibilidad de que el autor de la *Dança general de la muerte* privilegiara el contenido de la obra sobre cuestiones formales, o lo que es lo mismo, se preocupara más por el mensaje a transmitir (me referiré a él por extenso en su momento) que por conseguir la perfección métrica a lo largo de todo el texto, que no obstante tampoco va en detrimento de la regularidad.

4.3. Estructura.

A la hora de analizar la *Dança* propiamente, propongo una división estructural que atiende, primeramente, a la distinción entre el “Prólogo en la traslación”, que actúa a modo de paratexto, y el texto propiamente de la *Dança general de la muerte*. A lo largo de éste asistimos a dos sermones, en boca de la Muerte y del Predicador, que preceden a la llamada que hace la Muerte a dos doncellas. Tras reflexionar acerca de la existencia humana, asistimos al paso de treinta y tres individuos ante la Muerte, que los obliga a danzar en su baile, y el poema se cierra con su invitación universal, extensible a toda la Humanidad.

Para comentar la estructura del poema, lo dividiré en tres bloques de extensión irregular a partir de la representación de la danza. Señalo una primera sección (coplas I-VII) en la que intervienen exclusivamente la Muerte y el Predicador y se expone, de un lado, el poder de la Muerte y, del otro, se hace un llamamiento al bien obrar. Distingo una segunda parte, la más extensa (coplas VIII-LXXVII) en la que, con acompañamiento de la charambela, la Muerte va llamando a individuos representativos de todos los

⁶⁷ Para un espléndido y minucioso análisis de las cuestiones métricas de la *Dança general de la muerte*, consúltese Margherita Morreale (1996).

grupos sociales y establece el diálogo con los llamados a su danza, a lo largo del que cobra una gran importancia la sátira social; la tercera y última parte (coplas LXXVIII-LXXIX) en la que se extiende la llamada a la danza a todos los demás miembros de la sociedad para subrayar su universalidad y destacar el mensaje que se pretende transmitir: la necesidad de obrar de acuerdo con la moral cristiana para lograr la salvación del alma.

4.3.1. El “Prólogo en la traslación”.

El “Prólogo en la traslación” precede al texto en verso de la *Dança general de la muerte*. Antes de entrar a analizarlo es necesario incidir en las diversas acepciones de la palabra *traslación*, porque, como se ha señalado anteriormente, ha suscitado un intenso debate en torno al origen del texto. Por una parte, puede entenderse como sinónimo de “traducción”, lo que supondría que el prólogo está escrito por el traductor que puso la *Dança general de la muerte* en castellano a partir de otra lengua. Por otra parte, *traslación* puede aludir a “transcripción” o “copia” a partir de un manuscrito anterior hoy desaparecido, por lo que el texto de que disponemos habría sido escrito por un copista amanuense, autor del “Prólogo en la traslación” pero no necesariamente creador de la *Dança general de la muerte*.

Son dos las funciones principales que desempeña este texto prologal: presentar la obra y subrayar sus cuestiones morales y argumentales más importantes. Respecto a la primera de las funciones, presenta la denominación que después la crítica ha ampliado para titular la obra: “dança general”, que incide desde el primer momento en la importancia que toma la representación del baile y la extensión de la danza a todos los hombres por el poder igualador de la Muerte. Por otra parte, se destacan los elementos clave que en la *Dança general* se verán desarrollados.

Primeramente se presenta a la Muerte como un ser personificado y capaz de desempeñar acciones en la realidad cotidiana (se le atribuyen acciones como decir y avisar) que le permiten entablar una relación directa con todos los humanos sin distinguirlos en relación a su estamento y su condición social. La sola idea de que la Muerte, no ya abstracta sino real y tangible, pueda irrumpir en la vida de los hombres debía de generar terror entre los destinatarios de la *Dança general de la muerte*. Erigida en protagonista indiscutible del poema, en el “Prólogo en la traslación” se explica que la Muerte recuerda a los hombres “la brevedad de su vida”, lo que conecta con los tópicos ya analizados del *Memento mori* y el *Tempus fugit*.

Otro papel que el autor del prólogo asigna a la Muerte, y que veremos desarrollado a lo largo del texto, es el de aconsejar a todos los estamentos de la sociedad medieval “que vean e oyan bien lo que los sabios predicadores les dizen e amonestan de cada día”, en el contexto de oralidad por el que las órdenes mendicantes, como se ha señalado, difunden la moral ascético-cristiana entre la mayoría analfabeta. Así, la Muerte se concibe en el “Prólogo en la trasladaçión” como el personaje en el que recae la tarea de recordar a los humanos su finitud y les remite al “bueno e sano consejo” de los predicadores. Es precisamente el predicador una figura clave de muchas de las Danzas de la Muerte europeas: representa un saber moral que asegura que la muerte, inevitable para todos, no suponga un castigo divino, sino la posibilidad de acceder a una vida mejor. Debe tenerse en cuenta que el pueblo llano era analfabeto y necesitaba de la palabra oral para acceder a la doctrina, difundida mediante los predicadores, como ya he explicado al hablar de la tarea de los dominicos y franciscanos, principalmente, en relación a la cultura de la muerte. El poder de la palabra hablada es evidente si se tiene en cuenta que la más repetida en este breve prólogo es “dize”, que se contabiliza hasta cinco veces.

Lo que se aconseja a los mortales es escuchar lo que los predicadores les exponen a diario, un consejo calificado como “bueno e sano”. Esto convierte al predicador en el segundo personaje más importante de la *Dança general de la muerte*, tanto por la extensión de sus intervenciones (que ocupan tres coplas, mientras que el resto de personajes a excepción de la Muerte sólo hablan durante una estrofa) como por el contenido doctrinal de sus intervenciones. En relación a su consejo, el prólogo destaca dos conceptos: los pecados de “todas las criaturas” (los destinatarios de la *Dança general de la muerte*) y las “buenas obras” que deben llevarse a cabo para lograr el perdón divino. De este modo, se da por supuesto el pecado de los mortales, pero se les ofrece una alternativa para salvar el alma: “que pugn[en] en fazer buenas obras, porque ayan conplido perdón de sus pecados”. Así, al mortal se le ofrecen dos consejos: el de escuchar los sermones y el de desempeñar, de acuerdo con el conocimiento transmitido por el predicador, unas “buenas obras” que le garanticen el perdón de sus pecados y la consiguiente salvación de su alma.

Una última cuestión a destacar es que no se menciona la danza más allá de la primera denominación de “dança general”. Ésta actúa como eje de toda la obra y como alegoría de la muerte inevitable, censora de las malas actuaciones e igualadora de las diferencias sociales. En el “Prólogo en la trasladaçión” se enuncia la llamada de “todos

los estados del mundo” por parte de la Muerte para que “vengan de su grado o contra su voluntad”. Se concibe este requerimiento como vía para mostrar “por experiencia” la doctrina moral expuesta por los predicadores y cómo la muerte actúa sobre todos los estados, sin que nadie pueda rechazar participar en la danza. De nada le sirve al hombre oponerse a esta llamada: nadie puede rehuir la Muerte, cuya llegada es inevitable, punto en el que ella misma insistirá en las primeras coplas de la *Dança general de la muerte*.

4.3.2. *Memento mori*: exposición del mensaje doctrinal y preparación de la danza (coplas I-VII).

Realizada la presentación en el “Prólogo en la traslación”, la *Dança general de la Muerte* se inicia con siete estrofas que inciden en el contenido doctrinal y moralizante del prólogo y se hace explícita la danza, imagen vertebral sobre la que se construye la obra. En estas coplas intervienen exclusivamente dos personajes: la Muerte y el predicador, de los que Morreale afirma que asistimos a sendos “discursos, predicados a modo de sermones, uno por la Muerte (1-32) y el otro por un fraile (33-40)” (Morreale, 1991: 18). Dos sermones centrados en dos cuestiones concretas, como iré señalando a lo largo del comentario: la imposibilidad de evitar la muerte y la posibilidad de conseguir la salvación del alma. No existe entre ambos personajes propiamente un diálogo: el interlocutor, en cualquier caso, es toda la humanidad, a diferencia de lo que sucede en el resto del texto, en el que el destinatario de las palabras de la Muerte no son todos los hombres, sino individuos concretos que, no obstante, representan un grupo social determinado.

Esta es la primera cuestión que podemos señalar respecto a esta primera parte de la *Dança general de la muerte*. En el “Prólogo en la traslación”, como he subrayado, el destinatario explícito es “todas las criaturas”; el receptor de estas primeras siete coplas es el “omne” en general, enunciado por la Muerte (vv. 3 y 10) y los “sennores honrados” y los “sennores” sin adjetivo en boca del predicador (v. 33 y 41). En cualquier caso, el receptor no es un individuo en concreto, ni un grupo social determinado, como lo será en la parte central de la danza (coplas VIII-LXXVII), durante la que seremos testigos de cómo, efectivamente, la Muerte convoca a miembros de todos los estamentos, tanto privilegiados como no privilegiados: desde al Papa y al Emperador hasta el usurero, el ermitaño o el labrador. Porque la danza, en principio un concepto que se relaciona con lo festivo, es vuelto a lo macabro al suponer en su participación la corrupción del cuerpo y evidenciar el poder igualador de una Muerte que desempeña

además la función de valorar de forma bastante agresiva, por cierto, cómo ha sido la actuación de los mortales en vida. Todo esto lo explicaré por extenso al referirme a la procesión de muertos que tiene lugar en la danza.

La obra, decíamos, se dirige a todos los hombres, a toda la humanidad, porque a todos les concierne el mensaje que la Muerte tiene que transmitirles. Éste ya se ha enunciado en el “Prólogo en la traslación” y veremos cómo se desarrolla en estos primeros versos del poema, lo que confirma la relación del prólogo con el conjunto de la obra.⁶⁸ Prueba de ello es que las cuestiones apuntadas por el prólogo reaparecen formuladas de forma muy similar en el poema:

Prólogo	Poema
“La muerte dize e avisa a todas las criaturas que paren mientras en la brevedad de su vida.”	“Demando y digo: o omne, ¿por qué curas/ de vida tan breve en punto pasante?” (vv. 3-4)
“E asimesmo les dize e requiere que vean e oyan bien lo que los sabios predicadores les dizen e amonestan de cada día, dándoles bueno e sano consejo.”	“si non, ved el fraire que está pedricando,/ mirad lo que dize e su gran sabiençia.” (vv. 31-32)
“que pugn[en] e fazer buenas obras, porque ayan conplido perdón de sus pecados.”	“Sennores, punad en fazer buenas obras (...)/ si aver queredes conplido perdón/ de Aquél que perdona los yerros pasados.” (vv. 41-48)
“llama e requiere a todos los estados del mundo que vengan de su buen grado o contra su voluntad.”	“A la dança mortal venit los nascidos/ que en el mundo soes de qualquiera estado;/ el que non quisiere, a fuerza e amidos/ fazer le he venir muy toste priado.” (vv. 57-60)

Comprobadas las evidentes similitudes entre el “Prólogo en la traslación” y los primeros versos de la *Dança general de la Muerte*, podemos seguir comentando las siete coplas iniciales del poema, que funcionan a modo de doble sermón. La voz de la

⁶⁸ Aunque Morreale afirma que “la relación entre este prólogo y el cuerpo de la obra está en tela de juicio”. No ahonda en esta cuestión: “aquí nos limitaremos a señalar que se distingue por un estilo repetitivo y pausado. Percibimos el nexa con la DG [*Dança general de la muerte*] respecto a la primera estrofa y cuando el acento vuelve a caer, aunque incidentalmente, en las buenas obras, como servicio de Dios (476, 628-9), y como acción penitencial (62), y cuando se hace una pasajera alusión, con un 630 «si le plaze», a la gracia de Dios, de la que depende el destino del hombre”. (1991: 18) Al menos por lo que respecta a su contenido, la relación entre ambos es innegable, y al hablar del “estilo repetitivo y pausado” está obviando la posibilidad de que el “Prólogo en la traslación” sea obra del copista o traductor (dependiendo de cómo se considere el vocablo *translación*), que nada tuviera que ver con el estilo del texto que se reproduce en el manuscrito.

Muerte es la primera que se materializa en el poema, lo que aumenta la sensación de terror y el “impacto dramático” (Álvarez Pellitero, 1990: 287) en el receptor del texto. No hay intermediarios, como sí sucedía con la figura del ermitaño en los “Encuentros de los tres vivos y los tres muertos” italianos: la Muerte se presenta en el primer verso de forma enfática (“Yo so la muerte”) y acto seguido resalta su universalidad e inevitabilidad. La Muerte asegura ser “çierta a todas criaturas/ que son y serán en el mundo durante” (vv. 1 y 2), lo que confirma que los esfuerzos por evitar su llegada resultan inútiles, porque ésta es segura para todos, tanto en el presente como en el futuro. Este es un caso evidente de *Memento mori*, tópico en el que inciden tanto la Muerte como el predicador en estas primeras coplas. Se trata de recordar a los receptores de la obra, a toda la humanidad, que la Muerte es una realidad segura e ineludible.

Para aumentar la repercusión de este *Memento mori* en torno a la inexorabilidad de la muerte, ésta se personifica y obtiene voz y varios atributos que comentaré por extenso a su debido momento. Además, la misma idea se repite en diversas ocasiones en boca del predicador y de la propia Muerte, precisamente para que el receptor reflexione en torno a su mortalidad antes de ver cómo todos los estados sociales desfilan y rinden cuentas en el momento de la inexorable llegada de su desenlace mortal: “la muerte çierta a todas criaturas/ que son y serán en el mundo durante” (vv. 1-2), “avísate bien que yo llegaré/ a ti a desora” (vv. 21-22), “que a morir avedes non sabedes cuándo” (v. 30), “que todo omne nasçido/ gostará la muerte” (vv. 34-35), que tanto los poderosos como los que no lo son “morir han forçado” (v. 40), “una dança esquiva, de que non podedes/ por cosa ninguna que sea escapar;/ a la cual dize que quiere levar/ a todos nosotros, lançando sus redes” (vv. 51-54). Junto al *Memento mori* individual se desarrollan las ideas del poder igualador y la universalidad de la Muerte: ésta no sólo recuerda que su interlocutor va a morir, sino que del mismo modo van a hacerlo todos los hombres, independientemente de su condición social. Otras dos cuestiones aparecen relacionadas con estos recordatorios, que desarrollaré más adelante: que la Muerte llega, efectivamente, a deshora, y que bajo sus “redes” y “lazos” todos somos víctimas de su agresividad.

En relación al *Memento mori*, la Muerte dirige tres preguntas retóricas al hombre en las tres primeras coplas. En la primera de ellas (“o omne, ¿por qué curas/ de vida tan

breve en punto pasante?”, vv. 3-4), la Muerte incide en la brevedad de la vida humana.⁶⁹ Subyace bajo estas palabras el *Contemptu mundi* y la concepción temporal y finita de la existencia terrenal: no es la “vida tan breve en punto pasante” la que debe preocupar al hombre, pero la Muerte elude señalar cuál es la verdadera vida de la que todos los mortales deberían preocuparse (lo sugerirá en la copla IV; lo explicará detalladamente el Predicador a lo largo de su sermón). La razón es evidente: la Muerte privilegia el elemento macabro (el *Memento mori*, la corrupción del cadáver, la brevedad de la vida y su poder igualador sobre toda la humanidad), mientras que el elemento moral y doctrinal vinculado al mensaje de la Iglesia le corresponde al Predicador.

La segunda de las preguntas retóricas insiste en el *Memento mori*, en el poder igualador de la Muerte y en la corrupción del cadáver y de la belleza que se tuvo en vida: “¿Qué locura es ésta tan magnifiesta/ que piensas tú, omne, que el otro morrá/ e tú quedarás por ser bien conpuesta/ la tu conplisión, e que durará?” (vv. 9-12). Finalmente, la tercera cuestión que plantea la Muerte refuerza el *Memento mori* y la imprevisibilidad de su llegada, que puede producirse a deshora: “¿O piensas por ser mançebo valiente,/ o ninno de días, que aluenne estaré,/ e fasta que liegues a viejo impotente/ la mi venida me detardará?” (vv. 17-20). Precisamente, que la muerte le llegue al mancebo y al niño es un ejemplo de cómo la juventud e incluso la infancia no son impedimento para que se produzca el inevitable desenlace de la vida humana. Es decir: la Muerte procura que el hombre no albergue esperanza ninguna en relación a su propia muerte y, por consiguiente, el disfrute de la existencia terrenal se le revela finito, así como su vida. De hecho, cualquiera que sea el receptor de la obra acabará formando parte de la danza, con la misma certeza de que va a morir. La vida es breve y toda la humanidad está destinada a pasar por la experiencia de la muerte, que puede suceder de forma imprevisible y llegar, como ya se ha dicho, a deshora.

La muerte como algo inevitable adquiere en estas primeras coplas distintas representaciones con las que se trata de advertir al hombre en relación a su existencia en la tierra. Junto a la universalidad que extiende el poder de la Muerte a todos los seres (“a todas criaturas/ que son y serán en el mundo durante”), pone como ejemplo que “non hay tan fuerte nin rezió gigante/ que deste mi arco se puede anparar” (vv. 5-6). Por una parte, arrebató a los hombres toda esperanza de escapar de la Muerte, porque no puede hacerlo ni el más fuerte gigante, que simboliza precisamente el vigor y la resistencia,

⁶⁹ Recordemos el “vita velociter fugit” de *De contemptu mundi*, por ejemplo.

que se ven vencidas por la primera representación plástica que la Muerte ofrece de sí misma, y que comentaré al referirme a sus atributos en estas primeras siete coplas. También encontramos, en la misma línea, la segunda y tercera de las ya mencionadas preguntas retóricas que dirige la Muerte a su destinatario: en ellas se resalta que ni “por ser bien conpuesta/ la tu conplisión” (vv. 11-12) ni “por ser mançebo valiente,/ o ninno de días” (vv. 17-18) el hombre será capaz de eludir su llegada. Ni la salud ni la juventud, por tanto, impiden a la Muerte actuar sobre el hombre “a dessora”, expresión que se repite en los versos 14 y 22 para subrayar que no puede esperarse a la vejez, a la muerte natural con la edad “fasta que liegues a viejo inpotente” (v. 19), para que llegue la Muerte personificada. Por lo tanto, las coplas II y III serían en este aspecto paralelas: preguntan por la “locura” que supone pensar en que la “conplisión” fuerte y la juventud son una especie de salvoconductos que mantienen al hombre lejos de la aterradora Muerte y advierten de la llegada “a dessora” de una enfermedad o de la misma Muerte.

Respecto a la enfermedad, que el hombre piense que “el otro morrá” pero él no es calificado de “locura” por la Muerte, aunque se disponga de una fuerte complexión física o de buena salud, porque cabe la posibilidad (“non eres çierto”) de contraer alguna enfermedad que provoque la muerte de su “vil cuerpo”, de nuevo insistiendo en que ésta puede producirse a deshora. Este aspecto puede relacionarse con el contexto histórico trazado, y en concreto con las numerosas enfermedades que afectan a los europeos en el siglo XV, la más importante de las cuales es sin duda la Peste. La “corrupción” que menciona la Muerte y que puede llegar “a dessora” se atribuye a “landre o carbonco” (v. 15). Por landre entiende el DRAE: ‘Tumefacción inflamatoria, del tamaño de una bellota, de un ganglio linfático, generalmente del cuello, axilas e ingles’, y reconoce como voz en desuso ‘peste bubónica’. Efectivamente, las zonas del cuello, las axilas y las ingles son las que se ven más afectadas por la Peste bubónica, que se encuentra extendida por Europa y, en concreto, en España, durante la época en la que se escribe la *Dança general de la muerte*. Respecto al “carbonco”, hoy en día carbunco, Abalos apunta a que “en la edad media pudo ser una de las pestes que asolaron Europa y Asia cobrando cerca de 60.000 víctimas”. La Muerte menciona dos enfermedades habituales en la época y que con las circunstancias higiénicas y alimenticias de la Baja Edad Media resultaban mortales. La consecuencia principal y más palpable es la corrupción del cuerpo, elemento en el que se incidirá a lo largo del poema para destacar lo macabro y, al mismo tiempo, la vanidad de la belleza. Para ello,

por ejemplo, la Muerte dice que a las dos doncellas a las que llama a la danza en primer lugar:

daré fealdad, la vida partida,
e desnudez por las vestiduras;
por sienpre jamás, muy triste aborrida,
e por lo palacios daré, por medida,
sepulcros oscuros de dentro fedientes,
e por los manjares, gusanos royentes
que coman de dentro su carne podrida. (vv. 74-80)

O al hablar con el Mercader le ofrece “la tienda que traigo de buvas y landres” (v. 307). No es este el momento de analizar en profundidad la presencia de lo macabro durante la danza: más adelante señalaré los elementos que remiten a la corrupción del cuerpo y a la decadencia del cadáver humano.

En relación a la juventud, la Muerte vuelve a mostrarse como una amenaza que llega a deshora e iguala también a los hombres con independencia de su edad: la muerte puede afectar al “mançebo valiente”, al “ninno de días” y, del mismo modo, al “viejo cansado” (v. 23), calificado también como “impotente” (v. 19). Toda la humanidad, desde los niños hasta los ancianos, vive amenazada por la ineludible llegada a deshora de la Muerte, tal y como lo ejemplifican las primeras invitadas a la danza: dos doncellas jóvenes y hermosas a las que convierte en sus esposas (coplas IX-X). Aunque me referiré a ella más adelante, hay que aludir en este punto a la forma en que se expresa la Muerte: es cruel como su flecha, insensible a la juventud, a la salud o a la belleza. Enuncia sin compasión que “yo llegaré/ a ti a desora, que non he cuidado/ que tú seas mançebo o viejo cansado,/ que qual te fallare, tal te levaré” (vv. 21-24). El terror que inspira la Muerte se ve acentuado en este punto por la absoluta incertidumbre con que relaciona el momento de su llegada y por la imposibilidad de evitarla. Precisamente, la llegada a deshora de la Muerte es una de las quejas más frecuentes que le hacen los diferentes participantes en la danza, como se verá en su momento. Por ejemplo, el duque se queja de que llega en mal momento porque “tenía pensado de fazer batalla” (v. 171); el abad no consiente participar en la danza por su apego a lo terreno, los “manjares sabrosos” (v. 251) que tenía en su celda; el canónigo rechaza ir a la danza por vivir “con folgura” (v. 348) en el mundo terrenal; el sacristán ruega a la Muerte piedad porque llega demasiado pronto, “que so moço de pocos días” (v. 554). Y, sin embargo, de nada les

sirve quejarse, porque una vez son llamados a la danza no pueden rechazar la invitación a participar en ella.

La Muerte, tras hacer explícita su universalidad, su fuerza y la imposibilidad de evitarla por parte del hombre, cede el turno de palabra al predicador, precisamente para demostrar, a través de su “grand sabiençia” (v. 32), que lo que ha explicado “muestra ser pura verdad” (v. 25). Primeramente alude a la “Santa Escripura” (v. 27); todo lo que contiene, dice, es la verdad, mediante las expresiones “con çertenidad” (v. 27) y “firme sentençia” (v. 28). De ella destaca una sola frase: “fazed penitençia,/ que a morir avedes non sabedes quándo” (vv. 29-30). El segundo verso insiste en la idea de la universalidad de la Muerte y la incertidumbre de su llegada, esta vez en un *Memento mori* reforzado por la autoridad que le otorga la “firme sentençia” de la Biblia. No obstante, destaca la palabra “penitencia”, puesto que no concierne ya a la reflexión que hasta aquí se ha hecho respecto a la existencia humana para concienciar al hombre de su fragilidad y de la sombra acechante de la Muerte, sino que alude a la actuación del ser humano una vez ya se le ha comunicado que está destinado a la muerte y la ha asumido. El predicador, caracterizado por su sabiduría, es el intérprete y transmisor de las Sagradas Escrituras al vulgo, por lo que la Muerte le cede a él la explicación de lo que supone esta “penitençia” en un sermón que se prolonga a lo largo de las coplas V, VI y VII. Sin embargo, en ningún momento se establece propiamente un diálogo entre los dos personajes: dirigiéndose siempre al mismo interlocutor, la alusión a las Sagradas Escrituras sirve de nexo entre ambos personajes y ambos mensajes: el que afecta al hombre como mortal y al hombre como cristiano.

El “Bueno e sano consejo” que ya ha aparecido en el “Prólogo en la trasladaçión” ocupa las coplas VI y VII de la *Dança general de la muerte*, y para subrayar la importancia de su contenido el texto de ambas coplas se ve precedido por “Bueno e sano consejo”. Ambos adjetivos remiten al beneficio que el hombre puede obtener de las palabras del predicador, por lo que se insta a prestarles especial atención. Y es que junto a todas las consideraciones relacionadas con la muerte, y que ya he explicado anteriormente, este mensaje destaca por el desarrollo de las ideas del pensamiento ascético-cristiano contenido en las Sagradas Escrituras (“la Santa Escripura/ demuestra e dize”, vv. 33-34).

El Predicador, señala que “todo omne nasçido/ gostará la muerte, maguer sea dura” (vv. 34-35). Lo importante en este caso no es el tono de agresividad con el que se expresa la muerte, sino sobre todo su poder igualador, sobre la que la propia Muerte ya

ha incidido y por el que “papa o rey o obispo sagrado,/ cardenal o duque, e conde excelente,/ el emperador con toda su gente/ que son en el mundo, de morir han forçado” (vv. 37-40). Aunque desordenados jerárquicamente, los personajes aquí mencionados participarán de la danza: se mencionan tres religiosos (el Papa, el Obispo y el Cardenal) y cuatro laicos (el Rey, el Duque, el Conde y el Emperador), aunque a éste último se añade “toda su gente”, lo que vuelve a incidir en el poder universal e igualador de la Muerte, en esta ocasión respecto al estamento social al que pertenecen sus víctimas. Una nueva imagen a este respecto la constituye el “solo bocado” que se enuncia en el verso 36. La muerte se concibe como un bocado, único e igual para todos los hombres. El efecto de esta imagen es mayor si consideramos las hambrunas que padecen los estamentos más bajos en la Edad Media: tanto los que disfrutaban de manjares como los que pasan hambre están igualados por el amargo bocado de la muerte. La Muerte lo enuncia del siguiente modo: cualquier hombre “gostará la muerte, maguer sea dura”. Es dura porque supone el fin de la existencia terrenal y el inicio de una nueva vida que resulta desconocida, pero el futuro verbal señala como una certeza que, en el futuro, “todo omne nascido” probará la muerte.

El hombre en general, como destinatario del parlamento de la Muerte y del Predicador, acaba siendo advertido de que su propia muerte es incierta en cuanto al momento en que se producirá, pero por otra parte debe tener la certeza, y se le insiste en numerosas ocasiones, de que la muerte es inevitable y puede sobrevenirle en cualquier momento y a deshora. De nada le sirve ni la belleza, ni la salud, ni la juventud, ni el cargo político y condición social. Aquí el interlocutor es, como se ha dicho más arriba, el hombre en general, pero mencionado en singular (el “omne”, al que la Muerte se dirige mediante la segunda persona del singular); son “Sennores”, e incluso “Sennores honrrados”, lo que señala ya la existencia de un auditorio, que remite a la oralidad del sermón religioso, e incluso el respeto y cortesía que muestra el Predicador, que lo distancia del tono amenazante y agresivo de la Muerte. Además, ésta señala al interlocutor, al “Tú” al que se está dirigiendo, como víctima segura de su poder: “conviene que mueras” (v. 7), “tu vil cuerpo se dessatará” (v. 16), “qual te fallare, tal te levaré” (v. 24). El Predicador, en cambio, o bien se refiere a la colectividad (“todo omne nascido/ gostará la muerte”, vv. 34-35; “de morir han forçado”, v. 40) o se incluye a sí mismo entre ellas (“quiere levar/ a todos nosotros”, vv. 53-54), o bien se refiere a la predisposición de la Muerte personificada a actuar inminentemente (“la muerte que tiene sus lazos parados”, v. 44; “ya la muerte encomiença a hordenar”, v. 50). En

definitiva, es la Muerte el personaje que en este texto se expresa y actúa de forma violenta, porque obviamente es el encargado de terminar con la vida de los mortales y de enunciar, como ya he dicho, el mensaje macabro; el Predicador tiene la función de presentar al hombre la posibilidad de salvar su alma. Este mensaje positivo conlleva un tono también menos agresivo que el de la Muerte, que encontramos por ejemplo en las formas de respeto con las que trata a su destinatario y en su inclusión en un “nosotros” que lo aproxima al resto de hombres en tanto que todos van a morir.

Este sermón insiste en la necesidad de hacer “buenas obras” (v. 41), el bien obrar desde el pensamiento ascético-cristiano. Además de desarrollar los tópicos del *Vanitas vanitatum* y *Contemptu mundi* al afirmar que “non vos fiedes en altos estados” (v. 42) y “non vos valdrán thesoros nin doblas” (v. 43), lo que destaca de entre las buenas acciones que tienen que realizarse es la confesión de los pecados. Esta es la “penitencia” de la que hablaba la Muerte antes de ceder la palabra al Predicador, y cobra especial relevancia si consideramos que, como señalaré un poco más adelante, es la única posibilidad del hombre por salvar su alma.⁷⁰ Se da por sentado que el hombre tiene culpas y pecados: la solución que se le propone es la confesión de los mismos. Ésta es enunciada mediante el verbo “gemid vuestras culpas”, que connota el terror que los mortales deben sentir hacia la muerte en pecado, o el dolor que les produce reconocer sus culpas. Sin embargo, deben decir sus pecados “con satisfacción”, porque haciéndolo consiguen evitar la condena del alma. Tanto la Muerte como el predicador ponen el acento en la importancia de confesarse para que el hombre reciba “conplido perdón/ de Aquél que perdona los hierros pasados” (vv. 47-48): el Predicador utiliza las expresiones “en quanto podades” (v. 46) y “non vos detardedes” (v. 49); la Muerte afirma que no puede esperar a aquellos que no pongan “diligencia” (v. 63) en hacer las buenas obras y la penitencia contenidas en el sermón del predicador. Urge al hombre confesar sus pecados, y más en los siglos de la Baja Edad Media, lo que explica el extraordinario desarrollo del género prosístico doctrinal del libro de confesión,⁷¹ que Soto Rábanos define como “la variedad de escritos que se pusieron o se trataron de poner al alcance de los curados y de los fieles sobre el tema del pecado y de la

⁷⁰ Soto Rábanos explica que “a partir del concilio IV de Letrán del año 1215, la penitencia es el gran sacramento.” (Soto Rábanos, 2006: 413)

⁷¹ En su análisis del género Soto Rábanos proporciona toda una serie de textos que confirman el auge que experimentan los libros de confesión en la Península Ibérica en la tardía Edad Media: *Pobre libro de las confesiones* de Martín Pérez (escrito entre 1312 y 1317); *Manipulus curatorum* de Guido de Monte Roterio (1333); *Tratado de confesión* de Juan Martínez de Almazán (hacia 1410); las *Confesiones generales* de André Días de Escobar (principios del siglo XV); el anónimo *Speculum peccatoris, confessoris et praedicatoris* (escrito entre 1431 y 1435), entre otras.

consecución del perdón durante los siglos XIV y XV. En el siglo XV asistimos a un gran florecimiento de esta clase de obras en la Península Ibérica” (Soto Rábanos, 2006: 412).

Por lo tanto, la función que desempeña el predicador, y de forma subsidiaria la Muerte, es la de difundir la práctica de la penitencia y confesión de los pecados entre los receptores de la obra, así como los frailes mendicantes lo hacen entre el pueblo llano en sus sermones. En este punto asistimos a la primera alusión a Dios en la *Dança general de la muerte*, en relación al “conplido perdón” (v. 47) de los pecados confesados: Dios es “Aquél que perdona los yerros pasados” (v. 48). En dos versos se insiste en la palabra “perdón”, porque es la única vía que posee el hombre para subsanar sus pecados. El papel del hombre es escuchar el “bueno e sano consejo” del predicador, porque le concierne la posibilidad de eludir la condena eterna de su alma tras la muerte, pero también debe apresurarse en hacer buenas obras y, concretamente, en confesar las culpas, porque “ya la muerte encomiença a hordenar/ una dança esquiva, de que non podedes/ por cosa ninguna que sea escapar” (vv. 50-52). La Muerte y el predicador, los únicos personajes cuyas voces escuchamos antes de que se inicie la procesión de mortales de todos los estados en la danza, insisten en que nadie puede escapar de la Muerte, y en que la llegada de ésta es imprevisible. Como consecuencia, conviene “poner diligencia” (v. 63), afirma la Muerte, y confesarse, porque en cualquier momento, de acuerdo con el repetido *Memento mori*, puede sobrevenir la muerte del hombre y, tal y como recuerda, nadie “puede ser más esperado” (v. 64) en su llamada ante la Muerte.

Finalmente, la danza, el eje central de esta obra, es enunciada por primera vez por el predicador, como motivo por el que la confesión debe llevarse a cabo lo antes posible. La inmediatez del baile se expresa mediante el adverbio “ya” y la perífrasis “encomiença a hordenar”, lo que implica además que en la danza la Muerte tiene un papel preponderante como directora de la misma (recordemos que en las Danzas plásticas la Muerte siempre es la que se encarga de que todos participen en ella). El Predicador alude a ella como “dança esquiva”, una danza áspera y cruel cuyo primer indicio es la música de la “charanbela” (v. 56), un instrumento de viento similar a la flauta y que recuerda, con el inicio de la procesión de los mortales ante la Muerte, a las trompetas del Apocalipsis y del Juicio Final: por ellas son todos los hombres y mujeres convocados al juicio en el que se valorarán las obras cometidas en vida, para que Dios decida si son merecedores de la salvación del alma o, por el contrario, deben ser

condenados eternamente.⁷² El fraile predicador exhorta a abrir “las orejas” para percibir su “triste cantar”; triste por lo que representa para el hombre: el final de su existencia terrenal y la inminencia de tener que rendir cuentas ante la Muerte. La música desempeña, pues, un papel importante en la danza, pues es la que marca el ritmo del baile al que todos los humanos están llamados. Hay que destacar, llegados a este punto de la explicación, que la Muerte en la iconografía del periodo que aquí nos interesa se representa a menudo con algún instrumento: la trompeta de *La muerte* de Gil de Ronzas (en la Imagen 6), la flauta de la *Danza de la muerte* de Lübeck (véase la Imagen 9) o la campana de la Muerte en el Grabado XXII (“El párroco”) de Holbein.

Por si alguien todavía albergaba alguna esperanza de rehuirla, el Predicador (recordemos que también se ve afectado por el poder de la Muerte) hace explícito que nadie puede “por cosa ninguna que sea escapar” (v. 52), porque la llamada a la danza representa el encuentro con la Muerte en el momento puntual del tránsito y así como nadie puede eludirla, nadie puede tampoco escapar del baile al que es convocado. Como mortal que es, al fin y al cabo, el Predicador se incluye en un “nosotros” relacionado con la humanidad llamada a participar en la danza, y como ya he dicho lo aproxima a su destinatario.

Respecto a las representaciones que adopta la Muerte en estas siete coplas introductorias, antes de nada hay que decir que no se nos ofrece ninguna descripción de ella: conocemos sus atributos, pero no cómo es. Esto se debe a que Muerte es la personificación de lo desconocido para el hombre: lo que hay más allá de esta vida. Escuchamos directamente su voz, pero no hay ninguna indicación en el texto, ni nos la ofrece el Predicador, en relación a una mínima caracterización física de la Muerte. De este modo, cada destinatario puede imaginársela a su propia manera (ya hemos visto que la pintura tardomedieval desarrolla diversos grados de putrefacción del cuerpo, o

⁷² La trompeta ya está presente en el Apocalipsis (“El séptimo ángel tocó la trompeta, y se levantaron grandes voces en el cielo, que decían: El reino del mundo ha venido a ser el reino de nuestro Señor y de su Cristo; y El reinará por los siglos de los siglos. Y los veinticuatro ancianos que estaban sentados delante de Dios en sus tronos, se postraron sobre sus rostros y adoraron a Dios, diciendo: Te damos gracias, oh Señor Dios Todopoderoso, el que eres y el que eras, porque has tomado tu gran poder y has comenzado a reinar. Y las naciones se enfurecieron, y vino tu ira y llegó el tiempo de juzgar a los muertos y de dar la recompensa a tus siervos los profetas, a los santos y a los que temen tu nombre, a los pequeños y a los grandes, y de destruir a los que destruyen la tierra. El templo de Dios que está en el cielo fue abierto; y el arca de su pacto se veía en su templo, y hubo relámpagos, voces y truenos, y un terremoto y una fuerte granizada”, Apocalipsis, 11: 15-19), y también en *De los signos que aparecerán antes del Juicio Final* menciona Gonzalo de Berceo la “corneta” con la que se invocará a todos los hombres y mujeres ante Dios para que sean juzgados por sus actos. Reproduzco la copla en la que se enuncia esta llamada: “El día postremero, como diz el propheta,/ el ángel pregonero sonará la corneta;/ oírlo han los muertos, quisque en su capseta,/ correrán al Juicio quisque con su maleta”. (Ramoneda, ed. 1980: c. 22).

incluso esqueletos, para representar personificada la Muerte). Desde que pronuncia “Yo so la muerte” (v. 1) surge en el receptor del poema la necesidad de ponerle rostro a estas palabras. A medida que el texto avanza, esta representación mental va enriqueciéndose y adquiriendo una serie de atributos que acaban de configurar el personaje de la Muerte.

Es necesario señalar, en relación a estos atributos, que siempre se relacionan con la violencia y la agresividad. En el verso 6 da de sí misma en la *Dança general de la muerte* la imagen de la Muerte arquera. Morir se concibe como el de ser cazado y atacado por la Muerte, personificada y armada con un arco, cuya “frecha cruel traspasante” (v. 8) acaba con la vida de los mortales, convertido en presas y en víctimas de su agresividad. No son ajenas las representaciones de la Muerte como arquera en la iconografía medieval y renacentista,⁷³ ni tampoco en el ámbito literario (pensemos en aquellos versos de la copla XXIV de las *Coplas a la muerte de su padre*):

Las huestes innumerables,
los pendones, estandartes
e banderas,
los castillos impugnables,
los muros e baluartes
e barreras,
la cava honda, chapada,
o cualquier otro reparo,
¿qué aprovecha?
Cuando tú vienes airada,
todo lo passas de claro
con tu flecha. (vv. 277-288)

Ambos textos reproducen la imagen, sobre la que se sustentan las mismas dos ideas: la violencia con la que la Muerte irrumpe en la vida y lo inevitable que resulta para los hombres. Sin embargo, la forma en que la expresan es diferente y tiene sus consecuencias en la percepción de la agresividad de la Muerte arquera hacia el ser humano. Jorge Manrique no establece de forma explícita al hombre como objetivo de la flecha, sino al arsenal defensivo de todo tipo que pueda levantar el hombre para tratar, inútilmente, de esquivar la llegada de la Muerte. Además, fijémonos en que la arquera a la que se dirige Manrique como una segunda persona está “airada” y lo pasa todo “de

⁷³ Por ejemplo, los esqueletos que acompañan a la Muerte triunfal en el *Triunfo de la Muerte* de Clusone (una con un arco y otra con un arcabuz, como puede verse en la Imagen 2) o el fresco *Muerte disparando dos flechas hacia el Árbol de la Vida* (Morella, Castellón de la Plana).

claro”, mientras que la flecha en la *Dança general de la muerte* es “cruel”, adjetivo que implica ya el sufrimiento que genera a su víctima, que en el texto que aquí nos ocupa sí es el hombre concreto que sirve de interlocutor a la Muerte y en general a toda la humanidad. La ilusión creada para que el destinatario al que se dirige la Muerte en estilo directo sea identificado con toda la humanidad amplifica su agresividad, porque su “frecha cuel traspasante” ha de dar muerte a todos los hombres.

Otro elemento con el que se relaciona la Muerte en estas coplas es los “lazos parados” (v. 44), por los que no tendrán valor “thesoros nin doblas” cuando se produzca su llegada. Estos lazos constituyen, como el arco y las flechas, atributos que caracterizan la Muerte personificada. Si éstos representaban su agresividad, los “lazos parados” simbolizan su poder, preparado para ser ejercido sobre cualquier hombre, mujer y niño a modo de trampas de caza, lo que nos devuelve a la identificación de los mortales con las presas de la Muerte, acerca de lo que ya hemos hablado. Todos nos encontramos sujetos a la Muerte por estos “lazos” y de nada sirve confiar en los “altos estados” alcanzados o en los bienes terrenales logrados si en cualquier momento podemos ser cazados y arrastrados hasta ella en el acto de la muerte del cuerpo.

Las “redes” (v. 54) son otro atributo con el que se enriquece la representación alegórica de la Muerte en estas primeras siete coplas. Al igual que los lazos, las redes se relacionan con la Muerte ya en el *Eclesiastés*: “Y hallé más amarga que la muerte a la mujer cuyo corazón es lazos y redes, cuyas manos son cadenas. El que agrada a Dios escapará de ella, pero el pecador será por ella apresado.” (*Eclesiastés*, 7: 26). Las redes son metafóricamente los instrumentos con los que la Muerte atrapa a todos los mortales para conducirlos a la danza, por lo que el predicador afirma que nadie puede escapar de sus redes. De nuevo, se trata de una imagen que expresa la violencia con que actúa la Muerte y arrastra, tras cazarlo, a cualquiera al que le haya llegado su momento. No se concibe la muerte como algo natural, sino que se impone al hombre mediante la fuerza. Así se expresa también en el *Libro de buen amor*, atribuyéndosele estas palabras a Trotaconventos en su epitafio:

Prendióme sin sospecha la Muerte en sus redes;
parientes e amigos, aquí non me acorredes:
obrad bien en la vida, a Dios non lo erredes,
que bien como yo morí, así todos morredes. (copla 1577)

Lo que esto representa es que el anónimo autor de la *Dança general de la muerte* tenía sin duda conocimiento del *Eclesiastés* más allá de inscribirse en la tradición de la representación de la Muerte, porque hace uso de los elementos de los “lazos” y las “redes” contenidos en el libro de la Biblia y no exclusivamente de las redes. Las imágenes que se relacionan con la Muerte remiten siempre a la agresividad o al acecho de su sombra en la vida del ser humano. Ni la Muerte arquera ni la Muerte tocando un instrumento son tampoco novedosos en el panorama artístico y cultural de la Baja Edad Media. Lo que destaca es el tratamiento que estos elementos reciben para que todos ellos contribuyan a reforzar la idea del poder que posee la Muerte y de su inesperada llegada, desarrollados a lo largo de las coplas iniciales del poema.

Como conclusión a este primer bloque de coplas (de la I a la VII), a pesar de las distintas formas del *Memento mori*, hay que destacar especialmente la importancia que tiene la tarea de evidenciar ante el hombre que de ningún modo puede huir de la Muerte, puesto que ésta deja claro que “qual te fallare, tal te levaré”. Frente a esta evidencia, desoladora para el ser humano, se erige en boca del Predicador el “bueno e sano consejo”, la posibilidad de salvar el alma pecadora a través de la penitencia y lograr así el perdón de Dios. Al terror del fin de la vida se contraponen la esperanza de ser buen cristiano para evitar que el alma sea condenada, puesto que no puede evitarse la muerte del cuerpo. El mensaje de la Iglesia, en boca del Predicador, se alimenta del horror que la Muerte infunde en el hombre. El materialismo que va adueñándose de una parte del pensamiento europeo a partir del siglo XIII es, según Huete Fudio, combatido por la Iglesia para difundir su “actitud oficial”:

Su objetivo, ya desde el siglo XIII, será desdramatizar el trance final imponiendo su propia lectura de la muerte y tratando de crear un único modelo que pudiera servir para todas las condiciones sociales. Un modelo que aportase soluciones de compromiso con las visiones del problema más comúnmente admitidas, evitando el riesgo de formulaciones heterodoxas y proporcionando a la masa de los fieles una suerte de pedagogía de las almas que pretendía hacer accesible el más terrible y generalizado misterio, el de la muerte. (Huete Fudio, 1998: 23)

De este modo, el predicador combate las posibles supersticiones en torno a la Muerte alejadas del pensamiento cristiano más ortodoxo y establece la separación entre la muerte del cuerpo (inevitable) y la del alma (en la condena eterna, evitable). Estas primeras siete coplas tienen dos funciones básicas: insistir en que el poder de la muerte es inevitable en el plano terrenal y recordar al hombre que de sí mismo depende,

mediante el bien obrar y la confesión de los pecados, la salvación o el castigo eterno de su espíritu.

4.3.3. La danza de los vivos con la muerte: lo macabro y la sátira (coplas VIII-LXXVII).

Hasta la copla VII las palabras de la Muerte personificada y la del predicador son las únicas que se dejan escuchar y se vuelcan sobre la doble advertencia de que la muerte afecta por igual y la necesidad de las buenas obras para la redención de los pecados para concienciar al hombre de ambas cosas. Tomando esto como punto de partida, el poema prosigue con el anuncio de la danza en boca del predicador y el sonido del “triste cantar” de la charambela de la Muerte indica que está teniendo lugar la ordenación del baile. Tanto la música como el cantar constituyen los primeros elementos acústicos que aparecen en el texto, señalando el inicio de la danza y enriqueciendo sensorialmente la obra. A la copla VIII podemos considerarla la convocatoria a la danza de la Muerte, a la que están llamados todos los mortales. Las coplas IX y X conforman lo que Morreale considera un “preludio” (Morreale, 1991: 19) a la danza, a la que, contra su voluntad, la Muerte trae a dos doncellas y las convierte en sus esposas, y después explica los efectos que sobre el cuerpo humano ejerce su poder. En la copla X se produce la llamada al Papa para acudir al baile, y desde la copla XI a la LXXVII asistimos a una rígida estructura jerárquica alterna y dialogada entre la Muerte y cada mortal (un total de treinta y tres hombres de todos los estamentos sociales de la Península en la Baja Edad Media).

Antes de entrar a comentar la parte central del poema, la llamada que la Muerte realiza a los treinta y tres individuos, debemos comentar las coplas VIII, IX y X en tanto que constituyen el inicio de la danza y prolongan el mensaje de la Muerte enunciado en las coplas I-III al llamar la atención acerca de sus efectos sobre los cuerpos y la vida humana e insistir en que nadie puede evitar la muerte y la participación en la danza, cuya llamada está contenida en la copla VIII. La Muerte vuelve a tomar la palabra tras el parlamento del Predicador y tras señalar éste que ya puede escucharse el “triste cantar” de la charambela de la Muerte. El discurso del Predicador (con tono, insisto, cordial) se convierte en la única posibilidad de lograr que el ser humano confiese sus culpas y obre de acuerdo a lo que estipula la Iglesia. La Muerte no trata de oponerse al mensaje oficial que transmite el fraile predicador: es más, insta a “poner diligencia” (v. 63) en hacer la penitencia que se les ha explicado a todos los mortales con el sermón. El que no haya querido hacerla, pese a lo dicho por el Predicador, “non puede ser más esperado” (v.

64): la Muerte permite al hombre intentar salvar su alma, pero debe darse prisa porque ella no espera a nadie.

Se refuerza su universalidad, en la que se ha insistido en las coplas precedentes,⁷⁴ a partir de una llamada general a todos “los nascidos/ que en el mundo soes de qualquiera estado” (vv. 57-58). El interlocutor es el mismo “vosotros” al que se dirigía antes el predicador. El efecto que se consigue es que la Muerte entabla conversación directa con el auditorio receptor de la *Dança general de la muerte* (véase respecto a la posible existencia de un receptor colectivo el apartado 4.5. en torno a las posibilidades dramáticas del texto). Todos los hombres que viven, independientemente de su condición social, están llamados a participar en la “dança mortal” que ordena la Muerte y cuyo ritmo marca su charambela. De este modo se acentúa uno de los rasgos de las Danzas de la muerte ya señalado: su poder igualador de las diferencias sociales en la vida terrenal. El uso del presente verbal supone la máxima actualización del discurso de la Muerte y tiene el efecto de provocar unas emociones más intensas en el destinatario, puesto que está asistiendo a la llamada *in situ* de todos los mortales, incluido él mismo.

Otra idea que se refuerza en el llamamiento que la Muerte hace a los hombres de cualquier grupo social es la de la imposibilidad de negarse a participar en la danza, que representa la muerte del cuerpo. Serán muchos los personajes que rehúsen asistir a la llamada de la Muerte, pero los hará ir “a fuerça e amidos” (v. 59), esto es, contra su voluntad. Recordemos las palabras que dirige al “omne” en general: “que qual te fallare, tal te levaré” (v. 24). Nadie puede rechazar la convocatoria a la danza, como demuestran las dos doncellas llamadas por la Muerte, que “vinieron de muy mala mente” (v. 67) y que “de mí, si pudiesen, partir se querrían;/ mas non puede ser, que son mis esposas” (vv. 71-72). Convertidas en esposas de la Muerte personificada, las dos doncellas acentúan el contraste entre su belleza y la fealdad que la Muerte provoca en el cuerpo humano, sobre todo si tenemos en cuenta que las dos doncellas encarnan la hermosura y la juventud del ser humano, que no resiste, como ya se ha dicho en la copla II, la llegada de su fatal desenlace.

Las dos doncellas resultan excepcionales en el conjunto de la obra por varios motivos: son el único personaje plural de los que son llamados por la Muerte, frente a

⁷⁴ Recordemos las numerosas llamadas de atención realizadas respecto a la universalidad del poder de la Muerte en las coplas anteriores: “Yo so la Muerte çierta a todas criaturas/ que son y serán en el mundo durante” (vv. 1-2); “demuestra e dize que todo omne nascido/ gostará la muerte, maguer sea dura” (vv. 34-35); “una dança esquiva, de que non podede/ por cosa ninguna que sea escapar;/ a la cual dize que quiere levar/ a todos nosotros, lançando sus redes” (vv. 51-54).

los hombres individuales que acuden después; son las únicas mujeres que aparecen en la *Dança general de la muerte*; son los únicos personajes cuya voz no se materializa en el poema; la Muerte ocupa dos coplas (la IX y la X) para referirse a ellas, en lugar de la copla de réplica que dedica a los demás mortales que pasan por la danza; y, finalmente, no encarnan de forma singularizada a un grupo social determinado, como sí hacen los otros treinta y tres personajes.

Lo primero que la Muerte destaca de estas dos doncellas es “que vedes fermosas” (v. 66). La hermosura es, por lo tanto, la característica principal de este personaje plural, al que debemos añadir la juventud que se relaciona con el concepto de *doncellas*. Morreale afirma que la presencia de las dos doncellas en la *Dança general de la muerte* “podría relacionarse con la representación de la Muerte que sorprende al joven o a la joven, o a la pareja de enamorados” (Morreale, 1996: 111). A través de ellas la Muerte ejemplifica lo expuesto en las coplas II y III: que ella no retrasa su llegada por nadie, ni siquiera por los más sanos y los más jóvenes, lo que vuelve a incidir en la muerte a deshora. La juventud y la belleza de las dos doncellas están encerradas en un símbolo que hunde su existencia en la literatura clásica: “flores e rosas” (v. 69). Concretadas ambas cualidades en la rosa, remiten al tópico *Collige, virgo, rosas*, puesto que incide en el disfrute de la juventud antes de que el cuerpo se deteriore con la edad. Sin embargo, las flores y las rosas pueden referirse a estos elementos utilizados en la elaboración de perfumes y, en un sentido más amplio, en el embellecimiento del cuerpo, formarían parte de las “composturas” que se mencionan en el verso 70. La Muerte advierte a su interlocutor (el “vosotros” tomado del discurso del Predicador) que a las doncellas “non les valdrán flores e rosas/ nin las composturas que poner solían” (vv. 69-70).

No opino del mismo modo que Alonso García de Rivera, que cree que la Muerte pretende ofrecer de estas primeras mujeres llamadas a la danza la imagen de dos “jóvenes fácilmente seducibles por los hombres” (Alonso García de Rivera, 2014: 39). Las dos doncellas representan la juventud y la belleza, cuya corrupción física explicita la Muerte en la copla X para hacerlo extensible a todos los mortales, como explicaré en su momento. Tampoco creo que la Muerte haga referencia “a las artimañas o «composturas» que se entendían propias de las mujeres, esto es, la sumisión, el llanto y la súplica” (*ibídem*). Entiendo por *compostura* la tercera de las definiciones que propociona el DRAE: ‘aseo, adorno o aliño de alguien o algo’ y, en concreto, los afeites con que las mujeres cuidan su imagen. Así, podríamos interpretar que las flores y las

rosas son los adornos con que las jóvenes doncellas embellecen su cuerpo, como se señala en el verso 269, en el que el Escudero se lamenta que los que participan en la danza no llevan “firmalles nin flores”, sino “grand fealdad”. Se estaría indicando, por tanto, que a las doncellas “non les valdrán” los cuidados que solían aplicar a su cuerpo, en una suerte de *Vanitas vanitatum* que insiste en que ante la Muerte el físico y la apariencia no tienen valor (recordemos: “¿Qué locura es ésta tan magnifiesta/ que piensas tú, omne, que el otro morrá/ e tú quedarás por ser bien conpuesta/ la tu conplisión, e que durará?, vv. 9-12). Su estructura sintáctica coincide con otro verso antes citado y que destaca que las riquezas, junto a la juventud y hermosura, no servirán ante la Muerte (“non vos valdrán thesoros nin doblas”, v. 43).

Frente a las dos doncellas se erige la Muerte, que supone la degradación del cuerpo humano y, en general, los efectos que el tiempo ejerce sobre el cadáver, independientemente de la edad con la que uno muere. Respecto a esto, la Muerte expresa el paso de lo particular a lo universal en el verso 73: “A éstas e a todos”; lo que afecta a estas jóvenes y hermosas mujeres es extensible a toda la humanidad. En la copla X destaca precisamente el elemento macabro, que entronca con el materialismo de aquellos que temen la muerte de su cuerpo. Se destacan distintos bienes terrenales ciertamente atractivos (las “aposturas” o la buena disposición; las vestiduras; los palacios y los manjares), acompañados sucesivamente por lo que espera a los mortales tras la acción de la Muerte: fealdad, “desnudedad”, “sepulcros oscuros de dentro fedientes” y “gusanos royentes/ que coman de dentro su carne podrida”, respectivamente. Esta visión terrorífica y pútrida de los efectos de la muerte sobre el cadáver es una de las cosas que lleva a Lázaro Carreter a afirmar que la *Dança general de la muerte* “parece más bien la obra de un fraile feroz y resentido, que se goza en el triunfo de la destrucción” (Lázaro Carreter, 1976: 83). Ciertamente, el arte de la Baja Edad Media muestra una gran preocupación por representar de todas las maneras posibles la corrupción del cadáver: piénsese en todos los grados de putrefacción que ensaya la pintura medieval a través de los Triunfos, los Encuentros o las mismas Danzas de la Muerte, o en obras literarias como el *Libro de buen amor* (“Dexas el cuerpo yermo a gusanos en fuesa”, v. 1524a) o la *Revelación del ermitaño*.⁷⁵

⁷⁵ Recupero algunos fragmentos que ya se han señalado al hablar del tópico de *De putredine cadaverum*: “topé con un omne que yasia finado:/ holia muy mal, ca estaua fynchado,/ los ojos quebrados, la fas denegrida,/ la boca abierta, la barba cayda,/ de gusanos e moscas muy acompañadas” (vv. 12-16); o “Sy non mira agora qual es mi poder,/ que estos gusanos non puedo toller,/ que coman las carnes de mi criamiento” (vv. 54-56).

A la hermosura y la juventud, de las que son máximas representantes las dos doncellas que mueren a deshora, les sucede la fealdad cuando sea “la vida partida” (v. 74), es decir, tras la muerte del cuerpo. Las vestiduras de cualquier tipo, desde las de los ricos hasta los harapos de los más desfavorecidos, serán convertidas en “desnudedad” (v. 75) en un ejemplo del poder igualador de la Muerte. Del mismo modo, los palacios, el hogar de los poderosos, se convertirán tras la muerte en sepulcros hechos a medida (frente a los desproporcionales palacios, el hogar de todos los cadáveres será el mismo y de él se destacan su oscuridad y el hedor que vendrá de ellos, puesto que su propio cuerpo se descompondrá en su interior). Los opulentos banquetes y los manjares pasarán a ser, tras el tránsito de la muerte, “gusanos royentes” (v. 79), de los que se precisa que comerán de dentro la “carne podrida” (v. 80). Se produce de este modo una inversión en la imagen: los que en vida se alimentaban de manjares servirán a su vez de manjar a los gusanos tras su muerte.

Como puede observarse, las dos doncellas son un personaje plural que no habla en la *Dança general de la muerte*. Aun así, resultan cruciales para desarrollar mediante un ejemplo cómo nadie puede huir de la Muerte ni rehuir su danza y cómo los bienes terrenales no tienen valor tras la muerte del cuerpo (mensaje, por lo demás, expresado en las primeras coplas del poema, como ya he señalado). Hay que destacar el impacto que sobre el receptor del texto puede tener el hecho de que sean precisamente dos bellas y jóvenes mujeres las primeras en ser víctimas del aterrador poder de la Muerte. Silenciadas, sirven de ejemplo para que los mortales se den cuenta de que incluso la belleza y la juventud del cuerpo se vuelven fealdad y corrupción y que tanto los que se quejan como los que guardan silencio ante la Muerte padecen sus mismas consecuencias. Además, que las doncellas estén calladas, a diferencia de los demás personajes que desfilarán por la obra inmediatamente después, remite a que ellas ya han muerto y sirven de ejemplo de cómo la Muerte actúa sobre todos los mortales. Estas coplas son importantes, por tanto, para entender el desarrollo posterior de la obra: las dos mujeres sirven para que los mortales (incluidos los personajes que las seguirán) sean conscientes de lo que les sucederá tras la muerte (expresado con certeza en futuro).

Tras la presentación de las dos doncellas, la Muerte invita en la copla XI al primero de los que ha de participar en la danza. Se inicia, por tanto, el eje central de la *Dança general de la muerte*, la alegoría por la que los hombres que son convocados por la Muerte, de uno en uno, representan de forma individualizada a todo su grupo social (excepto los dos primeros, el Papa y el Emperador, que son las máximas autoridades y,

por lo tanto, sólo hay uno en el mundo; aun así, incluso ellos son convocados a la danza, o lo que es lo mismo, ni siquiera los que se encuentran en la cima de la sociedad pueden eludir la muerte). Así, por ejemplo, el Cardenal encarna a todos los individuos que son cardenales y el Labrador singulariza a todo el colectivo de labradores. Lo que la Muerte tenga que decir y reprender a cada uno de ellos en particular se extiende al plano de lo general y de este modo el conjunto de la sociedad medieval se acaba viendo involucrado en la *Dança general de la muerte* a partir de treinta y tres personajes.

Hay un total de treinta y tres hombres que desfilan ante la Muerte y toman parte en su danza. Estos personajes alternan entre un miembro del clero y uno laico, de tal modo que si el parlamento del Papa, el primero en ser llamado al baile, tiene lugar en la copla XII y en la XIII se produce la réplica de la Muerte, en la XIV intervendrá el más alto cargo de la personajes laicos, que en este caso es el Emperador. Tras la intervención de la Muerte en la copla XV se producirá la llegada de la segunda personalidad más destacada de entre los clérigos: el Cardenal. Y así sucesivamente, de modo que podemos hablar de que a partir de la copla XII el poema presenta unos turnos de palabra que se desarrollan sin interrupción hasta la copla LXXVII; lo que varía en cada caso, y en ello me voy a detener, es el contenido de cada intervención. Kerkhof esboza el siguiente esquema para mostrar cómo se desarrolla el diálogo entre los diferentes personajes y la Muerte: “1) la muerte invita al personaje a participar en la danza (8º verso de la estrofa); 2) sigue la reacción del personaje invitado (una estrofa); y 3) contestación de la muerte (siete versos); en el octavo verso la muerte invita al personaje siguiente” (Kerkhof, 1995: 181). La reiteración del mismo esquema en las intervenciones de los mortales y de la Muerte responde a la monotonía de una danza incesante por la que van pasando los representantes de diversos grupos sociales, cuya procesión se prolonga hasta la invitación final “a los que non nonbró” la Muerte y su réplica (coplas LXXVIII-LXXIX).

Respecto a las coplas, he explicado que a partir de la estrofa XII se desarrolla un rígido esquema de intervenciones entre los hombres llamados a la danza y la Muerte. Este diálogo lo constituyen sesenta y seis de las setenta y nueve coplas de arte mayor de la *Dança general de la muerte*, lo que lo convierte en la columna vertebral de la obra tanto por su extensión como por lo que representa y su contenido, como analizaré más adelante. No trataré en este punto cuestiones relacionadas con la métrica, a las que ya me he referido, sino a la estructura interna de las diferentes estrofas que componen la parte central del poema. Las coplas en las que asistimos a la intervención de cada uno de los mortales se ordenan como afirma Morreale: “con la primera parte reservada

generalmente al reconocimiento de la Muerte por su víctima, la segunda, al desfallecimiento de ésta” (Morreale, 1996: 127). Aunque es cierto que esta estructura no se mantiene en todos los casos, en la mayoría de intervenciones de los hombres los primeros versos remiten a su vida terrenal y los últimos a la conciencia de que les es imposible regresar a ella y que la muerte es ya una realidad de la que no pueden escapar. Las intervenciones de la Muerte sí presentan una mayor regularidad en lo que respecta a la disposición de su contenido. En los primeros suele utilizarse el vocativo para dirigirse al interlocutor (hasta en veintiuna coplas), en muchas ocasiones acompañado de varios adjetivos que lo caracterizan de una forma determinada (“Enperador muy grande, en el mundo potente”; “rey fuerte, tirano”; “duque poderoso, ardit e vallente”; “caballero noble ardit e ligero”; “don abad benedicto folgador, viçioso”; escudero polido, de amor sirviente”, etc.), y que remiten a algunas de las faltas que les censurará la Muerte que han cometido en vida (por ejemplo, la tiranía del rey, el vicio del abad o la avaricia del deán en “Don rico avariento, deán muy hufano”). Hasta en cuatro ocasiones, la Muerte se refiere a un mortal como “amigo” (al Arcediano, al Canónigo, al Contador y al Alfaquí), lo que demuestra la familiaridad cotidiana con que la Muerte trata a sus víctimas. Una familiaridad que, como indicaré, sus víctimas no parecen querer compartir, amén de los intentos con los que tratan de evitar tener que rendir cuentas al final de una vida que, consideran, ha terminado demasiado pronto. O dicho de otra forma: excepto un número muy reducido de personajes (el Monje y el Ermitaño), todos lamentan que su final les ha llegado a deshora y se quejan de una Muerte que, convertida ya en eterna compañera tras su tránsito, les trata con macabra cercanía.

Podemos traducir en una tabla la dinámica de los turnos de palabra que se desarrolla a lo largo de la *Dança general de la muerte*:

Personaje	Copla	Réplica de la Muerte
1. Papa	XII	XIII
2. Emperador	XIV	XV
3. Cardenal	XVI	XVII
4. Rey	XVIII	XIX
5. Patriarca	XX	XXI
6. Duque	XXII	XXIII
7. Arzobispo	XXIV	XXV
8. Condestable	XXVI	XXVII

9. Obispo	XXVIII	XXIX
10. Caballero	XXX	XXXI
11. Abad	XXXII	XXXIII
12. Escudero	XXXIV	XXXV
13. Deán	XXXVI	XXXVII
14. Mercader	XXXVIII	XXXIX
15. Arcediano	XL	XLI
16. Abogado	XLII	XLIII
17. Canónigo	XLIV	XLV
18. Físico	XLVI	XLVII
19. Cura	XLVIII	XLIX
20. Labrador	L	LI
21. Monje	LII	LIII
22. Usurero	LIV	LV
23. Fraile	LVI	LVII
24. Portero	LVIII	LIX
25. Ermitaño	LX	LXI
26. Contador	LXII	LXIII
27. Diácono	LXIV	LXV
28. Recaudador	LXVI	LXVII
29. Subdiácono	LXVIII	LXIX
30. Sacristán	LXX	LXXI
31. Rabí	LXXII	LXXIII
32. Alfaquí	LXXIV	LXXV
33. Santero	LXXVI	LXXVII

Salta a la vista que la alternancia entre personajes religiosos y laicos se mantiene a lo largo de toda la danza; desde esta perspectiva, la regularidad de la *Dança general de la muerte* es destacable dentro del panorama europeo de las Danzas: en la *Representació de la mort* mallorquina no se atiende a la pertenencia de los personajes al ámbito

religioso o laico;⁷⁶ la *Danse Macabre* de Guyot Marchant y la *Totentanz* de Lübeck coinciden en la jerarquía y alternancia con la *Dança general de la muerte* hasta el decimosegundo personaje, es decir, hasta el Escudero.⁷⁷ Sin embargo, es cuestionable que se mantenga el orden descendente en la jerarquía social de los personajes a lo largo de toda la danza. Hasta el escudero (copla XXXIV) resulta evidente que la alternancia entre clérigos y laicos responde también al descenso en la pirámide social.

Después, no obstante, la ordenación presenta algunas peculiaridades que parecen poner en entredicho la estructura jerárquica descendente de la *Dança general de la muerte*. Por ejemplo, el hecho de que el Labrador que trabaja “las tierras para sembrar pan” (v. 399) se encuentre por delante del Usurero, el Contador o el Recaudador, o que el Ermitaño, que vive en “disierto de contemplançión,/ de noche e de día faziendo oraçión” (vv. 478-479), sea llamado antes a la danza que el Diácono. Por ello resulta extraña la afirmación de Kerkhof: “La DGM [*Dança general de la muerte*] mantiene tras el personaje número 12 [el Escudero] una estructura muy regular respecto a la alternancia de personas eclesiásticas y civiles, en orden jerárquico descendente” (Kerkhof, 1995: 182). Es cierto que la obra se abre con el representante de Dios en la tierra y se cierra con el Santero, el personaje eclesiástico de posición social más baja y que mendiga limosna invocando el nombre y virtudes de un santo. También es verdad que la danza realiza un recorrido por muy diversos estamentos sociales, pero no parece claro que esta panorámica de la sociedad tardomedieval se realice de forma jerárquica y descendente en todos los casos.

Esto puede deberse a que para el autor de la *Dança general de la muerte* el respeto de la jerarquía descendente en todos y cada uno de los casos no es un requisito imprescindible para la organización de la obra. De forma general puede decirse que el receptor del poema es testigo, a medida que se suceden las coplas, del desfile de personajes representativos de todos los grupos sociales y que de forma global suponen un descenso progresivo en las capas de la sociedad. En este recorrido se demuestra el poder igualador de la Muerte sobre todos los hombres, independientemente de su posición y del estamento al que pertenezcan. En su danza aparecen representados

⁷⁶ Recuérdese que en la *Representació de la mort* dicha alternancia no se respeta, del mismo modo que la ordenación jerárquica descendente de los personajes: Lo Jove, Lo Ric, Lo Pobre, Lo Jugador, La Dama, Lo Fadrinet, Lo Bandoler, Lo Vell, Lo Fossier, Lo Rei, Lo Frare i Lo Papa.

⁷⁷ Kerkhof, como ya he explicado previamente, señala esta coincidencia como evidencia de que existió un prototipo común para la *Danse macabre* de Guyot Marchant, la *Totentanz* de Lübeck y la *Dança general de la muerte*. En nota a pie de página suministra la lista de personajes restantes para mostrar cómo la jerarquía y la alternancia entre eclesiásticos y civiles se rompe en las danzas francesa y alemana (Kerkhof, 1995: 181).

individuos tan dispares como el Papa, el Recaudador o el Santero, muy diferentes en vida e igualados en el baile por la Muerte.

Hay dos elementos que debemos analizar antes de avanzar en el análisis de estas coplas centrales de la *Dança general de la muerte*: la llamada que realiza la Muerte a los hombres y la danza en sí misma, puesto que resultan cruciales para comprender el significado global de la obra. He señalado que la Muerte convoca sucesivamente a un solo personaje para exhortarle a participar en su danza. Cada uno de ellos actúa a modo de representante de todo el grupo social al que pertenece: excepto el Papa y el Emperador, únicos en la tierra, todos los mortales que desfilan ante la Muerte particularizan al colectivo al que representan. Así por ejemplo, el Cardenal encarna al conjunto de los cardenales del mundo y el Caballero, a todos los caballeros. Mediante este procedimiento, la llamada de la Muerte no afecta exclusivamente a un mortal, sino que sirve de ejemplo a todos los hombres que pertenecen al mismo grupo social que el personaje convocado.⁷⁸ Veremos cómo, por si todavía le cupiera alguna duda al receptor acerca de si la danza le afecta o no, la Muerte realiza una última llamada dirigida “a todos los que aquí non he nonbrado” (v. 617). De este modo, toda la humanidad está efectivamente a la espera de la inevitable convocatoria de la Muerte; otra muestra más de su poder igualador y de lo que es aún más importante: la conciencia de la muerte que tiene el hombre en la Baja Edad Media, producto de una época de crisis generalizada.

Lo que esta llamada representa es el momento en que la Muerte irrumpe, muchas veces de forma violenta e inesperada, en la vida de los humanos e interrumpe de forma irrevocable su existencia en el plano terrenal. En la *Dança general de la muerte* aparecen numerosas referencias al deterioro de las capacidades vitales en el momento en que los personajes son convocados, puesto que estamos asistiendo al tránsito: “ya tengo della [la Muerte] todo el seso turbado” (v. 112); “agora mis miembros son todos torvados,/ que pierdo la vista e non puedo oír” (vv. 127-128); “veo en balança/ acortarse mi vida e perder los sentidos” (vv. 141-142); “sin lengua muero” (v. 335); “vome a caer” (v. 512); “mi entendimiento/ se pierde del todo con grand afliçión” (vv. 575-576).

En las primeras coplas del poema (a lo largo de los sermones del Predicador y de la Muerte) se ha insistido en que la Muerte llegará a deshora porque no tiene en cuenta ni la edad ni la posición social del hombre ni su preparación moral ajustada a su obrar

⁷⁸ En el apartado 4.5. comentaré las consecuencias que a este respecto tiene la inclusión, en la *Dança de la muerte* sevillana, de veinticinco personajes nuevos a participar en la danza, muchos de ellos pertenecientes al mundo urbano.

en vida. Como consecuencia, nadie puede eludir su llamada, por mucho que todos los mortales, excepto el Monje y el Ermitaño, expresan inútilmente su deseo de evitar participar en la danza. La Muerte aprovecha para censurar las faltas y vicios cometidos por los diferentes mortales: aquí radica la sátira de la *Dança general de la muerte*. Sin embargo, ésta no se realiza hacia una personalidad concreta, sino hacia un individuo anónimo que, como he explicado, singulariza y representa a todos los hombres que forman parte de su mismo grupo social. De este modo, los treinta y tres mortales que desfilan ante la Muerte son, recordemos, una

representación social; como su indicación era genérica –*el papa, el emperador, el rey, etc.*–, nadie podía sentirse indicado en cada caso. La lección resultaba válida para todos y la libertad de que dispuso el poeta –a la vez, predicador y jurista– refiriéndose a pecados y a delitos, para señalar las transgresiones morales, políticas y sociales, hizo que estas obras fuesen un documento importante para conocer la vida de la época a través de este juicio de la Muerte. En la voz del poeta se registra la queja de los que padecieron por las injusticias expuestas en cada caso. (López Estrada/López García-Berdoy, 1991: 270-271)

Una última cuestión debe señalarse al explicar la llamada que realiza la Muerte a todos los mortales: el juicio que dicta sobre los mortales, al que se refieren López Estrada y López García-Berdoy. Efectivamente, la Muerte censura un comportamiento que se aleja moralmente del pensamiento ascético-cristiano. Aunque las analizaré detalladamente más adelante, señalo de momento algunas de las críticas que dirige la Muerte a los hombres: el excesivo apego hacia la vida terrenal y la consiguiente despreocupación hacia la espiritual y religiosa, la mala gestión del cargo ostentado en vida, la ambición o la vida viciosa en detrimento de los votos religiosos realizados. Sólo se salvan de la sátira el Monje, el Ermitaño y el Labrador: los únicos personajes que no ambicionaron nada en vida y que obraron de acuerdo a su oficio y condición. Si todos los mortales están llamados a la danza y, por tanto, todos han de morir, depende de sus obras que tras la muerte logren “la gloria eternal” (como le reconoce la Muerte al Labrador, v. 403) o padezcan “dolor e quebranto” (v. 500). No obstante, en determinados momentos de la *Dança general de la muerte* se señala la existencia de un juicio diferente presidido por un ser superior a la Muerte, el Juicio Final presidido por Dios: “por vuestro pecado/ a juicio iredes ante el Redenptor,/ e daredes cuenta de vuestro obispado” (dice la Muerte al Obispo, vv. 226-228); “yo vos levaré ante un Sabidor/ que sabe las artes sin ningúnt defecto” (advierte al Fraile, vv. 453-454) y “yo

vos vestiré almática fina,/ labrada de pino, en que ministredes:/ fasta que vos llamen, en ella iredes” (al Diácono, vv. 517-519).

Si la convocatoria de la Muerte supone el tránsito del hombre entre la vida y la muerte, la danza supone la constatación de que todos los mortales son, al final, iguales. Es por esto por lo que ha querido verse en las Danzas de la muerte una “venganza popular” sustentada sobre el “regocijo ante la radical igualdad con que todos –pobres y ricos, súbditos y señores– han de pasar por un trance tan amargo” (Garroso Resina, 1987: 399). Rodríguez Puértolas, como ya he explicado, habla de “democracia de ultratumba” al referirse al poder igualador de la Muerte y a que “todos los seres humanos son, en efecto, iguales, pero sólo en el momento de morir; las injusticias y explotaciones a que son sometidos los de abajo son castigadas, pero no en este mundo, sino en el más allá” (Rodríguez Puértolas, 1979: 101).

Analizaré a medida que avance el comentario la reacción de cada hombre ante la llegada del fin de su vida; baste de momento destacar que la gran mayoría de los llamados a la danza no muestran predisposición a participar en ella. Las actitudes más frecuentes son el terror, la lamentación por la pérdida de los bienes y los placeres terrenales de que disfrutaban en vida o la petición de más tiempo para vivir en espera de que en el futuro sean convocados de nuevo ante la Muerte. Sólo dos de los treinta y tres personajes, el Monje (copla LII) y el Ermitaño (copla LX), destacan por encima del resto al ser los que de forma explícita y aparentemente sincera encomiendan su alma a Dios⁷⁹ y, como consecuencia, la Muerte les deja la puerta abierta a salvarse del castigo eterno, pero no permite que se escapen de participar en la danza. A estos dos personajes debemos añadir al Labrador (copla L), que si bien no invoca a Dios en los ocho versos durante los que escuchamos su voz, reconoce haber obrado de acuerdo con su condición, y a ello la Muerte responde que si hizo su trabajo “sin arte,/ non faziendo surco en tierra agena” (vv. 401-402), logrará la “gloria eternal”. No obstante, el resto de personajes no recibe de la Muerte sino una reprensión moral y el anuncio del fin de su existencia terrenal.

Se ha destacado que “las víctimas que acuden al llamamiento [a participar en la danza] representan a la humanidad entera, desde los grados más altos de las jerarquías eclesiástica y civil, dentro del ámbito universal europeo en el núcleo central del poema

⁷⁹ Mientras que, por ejemplo, el Papa menciona a Jesucristo y a la Virgen María (v. 96), pero demuestra haber vivido preocupado por el mundo terrenal y su invocación parece ser más producto del terror del hombre ante la Muerte.

y del más peculiarmente hispano en la parte final” (Morreale, 1991: 22). En concreto, la convivencia entre cristianos, musulmanes y judíos caracteriza la Península Ibérica hasta el reinado de los Reyes Católicos y su política religiosa de conversión o exilio de todos aquellos que no fueran cristianos (piénsese, por ejemplo, en la expulsión de los judíos que en 1492 no aceptan convertirse al Cristianismo). En la *Dança general de la muerte* aparecen dos personajes que resultan exclusivos de la Danza española, por la excepcional situación social de la Península Ibérica: me refiero al Rabí (copla LXXII) y al Alfaquí (copla LXXIV). El primero representa al mundo judío y en concreto a los maestros espirituales en la ley hebrea; el segundo, el Alfaquí, pertenece a la civilización islámica y es el experto en la ley del Corán y la Sunna, pero no tiene, a diferencia del Rabí, autoridad religiosa. Ninguna otra Danza conservada presenta estos dos personajes, por lo que es de suponer que, en relación a los diversos orígenes del texto presentados por la crítica, estos últimos personajes, situados sólo delante del Santero, habrían sido una innovación por parte del autor, para dar cabida a las otras religiones con presencia importante en la Península y demostrar así que el poder igualador de la Muerte afecta también a los individuos de otras creencias.

La copla XI es significativa porque representa el único caso en el que la Muerte dedica los ocho versos de la estrofa en llamar a un mortal a su presencia: el Santo Padre. Es precisamente el Papa el que, por ser el representante de Dios en la tierra, constituye la máxima autoridad de la sociedad teocéntrica de la Baja Edad Media: como la Muerte reconoce, “en todo el mundo non ay su par” (v. 82). Volvamos a la ya analizada estructura jerárquica que compone de forma general las coplas centrales de la *Dança general de la muerte*. El Papa es el primero en ser llamado porque es el que se encuentra en una posición más elevada en la ordenación social de su época: por encima del poder religioso no hay nada, ni siquiera la potestad imperial. No obstante, el hecho de que sea el que inaugure la larga alternancia de personajes que desfilarán ante la Muerte provoca en el destinatario del texto un efecto inmediato: ni siquiera el Papa consigue escapar a su destino mortal. Es más: la Muerte, como veremos, no muestra respeto alguno hacia el que es el vicario de Cristo y, como hará con los demás hombres del texto, le censura un comportamiento inapropiado, que coincide con el contenido de los sermones reformistas de las órdenes mendicantes. Por lo tanto, desde esta perspectiva, el Papa no resulta un personaje que salga beneficiado del juicio particular al que lo somete la Muerte.

Hemos dicho que la danza representa principalmente el poder igualador de la Muerte. El Papa está llamado a ser el “guiador” del baile, el que encabeza la sucesión de

personajes mortales que desfilan a lo largo de las sesenta y seis estrofas de diálogo entre la Muerte y los humanos. A este primer personaje en importancia y, por tanto, primero también en acudir a la invitación a la danza, se le ordena que “desnude su capa, comience a sotar” (v. 84).⁸⁰ El tono exhortativo de la Muerte será predominante en esta parte del poema, como explicaré más adelante, y demuestra su poder, ejercido incluso sobre la máxima autoridad religiosa. Otra cuestión que se le señala al Papa es que su tiempo en el plano terrenal ha terminado indefectiblemente y que “non es ya tienpo” (v. 85) de seguir actuando como hacía en vida.

Las dos acciones que se le atribuyen son la de conceder bulas y la de “celebrar en grande aparato” (v. 86). Aquí aparece por primera vez la sátira moral dirigida a un personaje concreto de la sociedad medieval. Por una parte, estos “perdones” de las faltas morales excusaban las faltas cometidas a cambio de dinero; por otra parte, el “grande aparato” remite a la ostentación y boato de los que se rodea el Papa durante su paso por la tierra. Ambas cuestiones, por tanto, inciden en el abandono de la austeridad que caracteriza una Iglesia primitiva y en la corrupción del voto de pobreza, uno de los que rigen la vida de los religiosos. De este modo, la Muerte juzga al Papa antes de que éste pueda expresarse. Su juicio censura unos comportamientos alejados de los esperables para el representante de Dios sobre la faz de la tierra. Que se señale que “non es ya tienpo” de llevar a cabo dichas acciones remite a que ya se ha dejado atrás el plano terrenal y ha llegado un nuevo momento, un “mal rato” que la Muerte se compromete a darle “en breve” (v. 87). Esta es la otra marca temporal que destaca en esta copla, junto al “non es ya tienpo”, porque señala el abandono de una existencia, la terrenal, y la inminente llegada de la muerte en el tránsito en el que los mortales asisten a las palabras de la Muerte personificada. El final de la vida llega al Papa a deshora, como llegará también al resto de personajes. Irrumpe en la vida cotidiana del hombre y de forma inesperada, lo que impide que puedan seguir desempeñando sus actividades, de las que censura su inmoralidad con respecto al discurso ascético-cristiano de la Iglesia.

El tono con que la Muerte se expresa es agresivo y amenazante y anuncia el sufrimiento que el Papa padecerá en poco tiempo. La Muerte violenta que encontramos

⁸⁰ Ya he explicado anteriormente lo que este gesto simboliza: desprenderse de lo que caracterizó en vida a una persona, para nivelar las diferencias sociales y estar todos en igualdad de condiciones ante la Muerte, a la que sólo le importa las obras realizadas en vida. Retomaré este asunto más adelante para señalar cuáles son los demás personajes de la *Dança general de la muerte* a los que se les ordena que se desprendan de algo que los caracteriza como miembros de un grupo social.

en la *Dança general de la muerte* dista mucho de la respetuosa y serena de las *Coplas a la muerte de su padre*:

en la su villa d'Ocaña
vino la Muerte a llamar
a su puerta,
diciendo: «Buen caballero,
dexad el mundo engañoso
e su halago;
vuestro corazón d'azero
muestre su esfuerço famoso
en este trago;
e pues de vida e salud
fezistes tan poca cuenta
por la fama;
esfuércese la virtud
para sufrir esta afruenta
que vos llama.» (vv. 394-408)

Si en la *Dança* es la Muerte la que dará “mal rato” a los hombres, en las *Coplas* actúa como mensajera de que ha llegado “la batalla temerosa” (v. 410) de don Rodrigo. La Muerte no se presenta como violenta en la obra manriqueña: no alude a sí misma como quien realiza la “afruenta” ni la “batalla temerosa”. De este modo, su agresividad se ve reducida, de acuerdo con el tono del poema: Jorge Manrique no pretende, como ya he dicho, explotar los aspectos macabros y terroríficos del tránsito de la vida a la muerte, sino que expresa la resignación y la aceptación del final de la existencia terrenal justificadas en el bien obrar y en la templanza moral que representa su padre, don Rodrigo Manrique.

La copla XI se cierra con la invitación de la Muerte a que el Papa participe en la danza “sin más detardar” (v. 88). Se dirige a un “vos” que se repite en prácticamente todas las llamadas que realiza la Muerte a los mortales: sólo en seis casos la convocatoria se lleva a cabo mediante una tercera persona.⁸¹ Independientemente de la estrategia utilizada, lo cierto es que todos los personajes acaban presentándose ante la Muerte, y aunque en la mayoría de casos lamentan su mala suerte y manifiestan su

⁸¹ Estas seis excepciones se encuentran en el último verso de cada copla en que escuchamos la voz de la Muerte, y son las siguientes: “Morir non curedes. ¡Venga el cardenal!” (v. 120); “en pos de vos venga luego el patriarca” (v. 152); “sígase con vos el duque, antes que más beva” (v. 168); “pase el condestable por otra tal vía” (v. 200); “dançe el labrador que viene del molino” (v. 392); “venga el que recabda, e dançe aína” (v. 520).

deseo de seguir disfrutando de los bienes terrenales, ninguno consigue eludir el baile ni escapar de él: se ejemplifican de este modo la universalidad de la muerte y la imposibilidad de que el hombre pueda rehuirla.

A este respecto, veamos las distintas maneras con las que se califica a la danza de la Muerte en estas coplas centrales. El Rey es el primero que otorga una mínima descripción: “yo non querría ir a tan baxa dança” (v. 138). De esta forma encubre el terror que siente justificando que no quiere participar en un baile poco apropiado para un rey, que merece otro más placentero. El Patriarca habla de una dança “tan sin piedad” (v. 154), mientras que el Duque se refiere a ella como “juego” (v. 170) y el Condestable, como “la dança que dizen morir” (v. 207). Valiéndome de estas calificaciones insisto en que el destinatario de la *Dança general de la muerte* está siendo testigo privilegiado del momento en que mueren los hombres de todos los grupos sociales (aunque algunos personajes, lo veremos, tarden en darse cuenta de esto). Volviendo a las diferentes formas de calificar la danza, encontramos que el Obispo utiliza la expresión “dança medrosa sobejo” (v. 222), o lo que es lo mismo, una danza que inspira mucho terror. ¿Por lo que representa para el hombre, o por los que participan en ella, y a los que se alude en varias ocasiones? El Usurero responde a la Muerte: “non quiero tu dança nin tu canto negro” (v. 425), que introduce el elemento auditivo del canto de la Muerte, que es negro porque ese color representa la desgracia, el dolor y el terror que infunde al hombre con su danza y música. A este respecto, recordemos que ya se nos ha mencionado que la llamada a participar en la danza viene acompañada del “triste cantar” de su charambela (v. 56); el texto recupera el elemento musical porque el destinatario no debe olvidar que la danza y el diálogo de los hombres con la Muerte está acompañado en todo momento de música y cantos, elementos auditivos aparentemente festivos junto al baile, convertidos aquí en terroríficos y morbosos. El Caballero la llama “dança negra, de llanto poblada” (v. 235), lo que implica, junto al cromatismo ya explicado, una información sensorial muy efectiva: el estremecedor llanto colectivo de los que ya están en la danza. La Muerte misma se referirá a “la dança del lloro” (v. 296) al invitar al Mercader, que vuelve sobre la misma idea. Más explícito es el Escudero: “dança de dolores” (v. 268). De forma similar la califican todos los que han de pasar por la Muerte, en la última copla: “dança muy dura” (631).

En definitiva, son varias las ocasiones en las que se menciona el motivo plástico y auditivo de la danza, siempre acompañadas de expresiones que insisten en lo terrorífica

y dolorosa que es para el hombre, que en ella ve concluida su existencia terrenal. Aunque ya he aludido a ella, la denominación que se le da al baile de “corro” (v. 632) me parece importante para visualizar, aunque sea mentalmente, cómo se concibe la danza en nuestro poema. Además de ser un tipo de baile, podemos entender el “juego” que menciona el Duque irónicamente, porque lo que supone para el hombre es tristeza y dolor. El corro implica un círculo, no una fila. Un corro al que van incorporándose los hombres que a medida que pasan ante la Muerte los iguala de forma más plástica, puesto que no se sabe ni dónde está su principio ni dónde su final. De este modo, todos acaban siendo una masa que baila en círculo en el que acaban fundiéndose. ¿Es casualidad que uno de los escasísimos ejemplos plásticos de las Danzas en la Península, la de Morella, represente sin lugar a dudas un corro de hombres y mujeres (me arriesgaría a decir que es de los casos más evidentes en que lo hacen)? Casualidad o no, la semejanza existe.

Ahora bien, al abordar el análisis de estas estrofas centrales del poema no trataré individualmente cada estrofa, sino que ofreceré una visión de conjunto de determinadas cuestiones que se tratan entre la copla XII y la LXVII: los atributos de los mortales y la Muerte, la existencia de otros personajes en el parlamento de los involucrados en la danza, el contenido crítico o satírico que destaca la Muerte y las diferentes respuestas de los humanos ante su llamada.

Empecemos hablando de los atributos que adquieren los diferentes mortales de la danza. La Muerte enuncia en su parlamento algunos de los objetos que portan los humanos, muchas veces mediante una exhortación para que se desprendan de ellos, lo que simboliza que los atributos que caracterizaron en vida a cada uno no tienen valor y así todos quedan igualados por y en la muerte.⁸² De este modo, los representantes de los diversos grupos sociales que tienen cabida en el texto son obligados a deshacerse de aquello que los identifica como tales, porque la Muerte llega a todos sin hacer distinción, les reprende ciertos comportamientos que comentaré en su momento y, finalmente, los invita a participar en una danza que nivela las diferencias existentes en vida. En el verso 84 ya se ha señalado que la Muerte ordena al Papa que “desnude su

⁸² Recordemos la importancia que adquiere el asunto en el siglo XVII en el marco de la concepción de la vida humana como un teatro, que no es sino otro método de mostrar que la existencia terrenal es un lugar en el que se pone a prueba al hombre en los actos que lleva a cabo, para después, desprovisto de un papel determinado en la sociedad y reducido a su mortalidad, juzgar cuál es la recompensa o el castigo que le espera en la existencia plena y verdadera: la que se encuentra tras la muerte. Nótese cómo esto demuestra que las Danzas de la muerte mantienen en numerosos elementos su vigencia más allá de la Baja Edad Media.

capa”, uno de los atributos que la pintura representa con más frecuencia en relación a la figura del Santo Padre.⁸³ En el verso 99 se destaca otro objeto que es característico de su cargo y por medio de él se incide en el poder igualador de la Muerte y en que la autoridad terrenal y los bienes amasados en vida no permiten al hombre evitar que se produzca su mortal desenlace: “non vos valdrá el bermejo manto”.

Junto a estos objetos que sirven para caracterizar al Papa, la Muerte menciona a lo largo del poema otros atributos físicos que identifican el cargo o función profesional de los siguientes personajes: el Patriarca (“poned en recabdo vuestra cruz dorada”, v. 167), el Condestable (“estad, condestable, dexat el cavallo”, v. 210), el Arcediano (“quítad el bonete”, v. 321), el Abogado (“dançad, abogado, dexad el Dijesto”, v. 328), el Canónigo (“e vos, canónigo, dexad el breviarío”, v. 344; “el sobrepeliz delgado de lino/ quitadlo de vos”, vv. 355-356) y el Usurero (“dançad, usurero, dexad el correo”, v. 324). Como puede observarse, en la mayoría de casos no son atributos que pertenezcan exclusivamente al grupo social al que representa el personaje: la cruz dorada podría llevarla también el Cardenal, así como el caballo sería también susceptible de servir para caracterizar al Caballero. Una excepción resulta el “Dijesto” del Abogado; por este nombre se conoce a una recopilación de leyes que ordenó el emperador de Oriente Justiniano I en el siglo VI. Por lo tanto, el *Digesto* sí resulta eficaz para caracterizar al Abogado, mientras que el resto de atributos son más generales: el bonete lo llevan varios individuos de la jerarquía eclesiástica y el “correo” no se identifica de forma unívoca con el grupo social que representa el Usurero. En el caso del Escudero, la Muerte le exhorta: “dexad los amores de toda persona” (v. 274), lo que incide en que ya no es tiempo de andarse preocupado por el amor terrenal, tal vez incluso aludiendo a la lujuria, uno de los pecados capitales por los que se dejan llevar los mortales, puesto que se despide de las “duennas e donzellas” en plural. De nuevo, este mandato tiene un carácter crítico evidente: no sólo se censura el apego excesivo hacia el amor carnal, el “loco amor”,⁸⁴ sino también que éste se practique con más de una mujer. De este modo, podemos afirmar que no siempre se ordena a los mortales que se desprendan de un objeto que los caracterice socialmente como representantes de un colectivo determinado. En cualquier caso, sí se cumple lo que ya he subrayado: la Muerte exige a los hombres que abandonen un bien concreto, tangible o no, como indicio de que la

⁸³ Vid. para varios ejemplos las Imágenes 8, 9, 10 y 13 del Anexo de imágenes.

⁸⁴ Esto es, el amor marcado por la lujuria y la concupiscencia, contrapuesto al buen amor o el amor entregado a Dios.

existencia en el plano terrenal ha llegado a su fin para ellos y de que se les juzgará sólo por sus obras, no por su condición social o por los bienes que amasaron o disfrutaron.

No obstante, también estas órdenes demuestran que la Muerte llega a deshora a los mortales: si dice al Escudero, por ejemplo, que deje “los amores de toda persona” puede entenderse como la constatación de que ya no es tiempo de seguir cortejando a las mujeres. Más evidente resulta la exhortación al Cura: “venid vos, don cura, dexad los bautismos” (v. 376), que sugiere que antes de su llamada este personaje se encontraba suministrando el sacramento del bautismo (una de las funciones que desempeña en vida el cura). Cuando llama al Arzobispo, la Muerte le dice: “venit, arçobispo, dexat los sermones” (v. 184);⁸⁵ como en el caso del Escudero o del Cura, la Muerte está ordenando que abandonen sus labores mundanas y acudan sin demora a su convocatoria.

De hecho, los objetos y acciones que son propios de los distintos personajes en el mundo terrenal aparecen con mucha frecuencia en la *Dança general de la muerte*. Primeramente debemos destacar su valor de documento respecto a la sociedad en que nació la obra. Ya he mencionado que los personajes del Rabí y del Alfaquí representan la convivencia en la Península entre musulmanes, cristianos y judíos (circunstancia única en la Europa tardomedieval). Además, el anónimo autor del texto muestra a través de la sátira comportamientos que remiten a la tiranía de los poderosos (el Emperador y el Rey), al mal gobierno de las autoridades religiosas y laicas (los dos ya mencionados, junto al Arzobispo, el Obispo, el Arcediano y el Santero) o al abandono de los votos religiosos. Entre éstos, el de pobreza encuentra una proyección más extensa, que se inicia en la censura que se le hace al Papa y que se repite en los clérigos de alguna forma: la codicia, la ambición y la gula pueden rastrearse en todos ellos, salvo en el Monje y el Ermitaño. Por esto son los que aparentemente tienen más posibilidades de salvarse en el juicio de las almas. No obstante, no pueden escapar de la muerte del cuerpo ni de participar en la Danza en tanto que mortales con una existencia terrenal finita.

Otra información que ofrece la *Dança general de la muerte* sobre la vida y la sociedad en la Baja Edad Media es la que concierne a los deleites de la vida cortesana y nobiliaria. Ya hemos visto que hacer la guerra se relaciona con determinados personajes nobles (el Emperador y el Duque), pero a lo largo del poema se nos representan otras

⁸⁵ Lo mismo le dice al Subdiácono: “por ende, dexad aquessos sermones” (v. 546). Al Sacristán, que deje “las razones” (v. 552).

actividades más próximas a lo lúdico y al entretenimiento de los que ocupan las más altas posiciones de la pirámide estamental. La Muerte anuncia al Duque que “ya más non podredes çebar losalcones,/ hordenar las justas nin fazer torneos” (vv. 181-182),⁸⁶ mientras que el Condestable menciona las danzas de “lindas donzellas,/ de duennas fermosas de alto linaje” (vv. 201-201) que vio en el pasado y que contrastan con la danza a la que la Muerte le obliga a entrar. De este modo, la *Dança general de la muerte* ofrece un retrato del mundo cortesano de forma escueta, pero muy eficaz, como refuerzo del mensaje que quiere transmitirse a lo largo del texto: que la danza supone el tránsito de la vida a la muerte y que los deleites y actividades que se realizan en vida quedan definitivamente atrás porque son temporales y no han de servirle al alma cuando abandone el cuerpo. De allí que la Muerte utilice varias expresiones para insistir en esta idea.⁸⁷

A lo largo del poema se va haciendo alusión a otros individuos que no participan en el diálogo que articula la Danza y que resultan sumamente interesantes para comprender la dimensión artística y social de nuestra obra. Dentro de este grupo cabe señalar primeramente a los mortales, que no son llamados por la Muerte pero a los que los hombres se dirigen durante sus turnos de palabra buscando ayuda o pidiendo que lamenten su muerte. Desesperado, el Emperador es el primero que pide auxilio: “¿Non ay ningund rey nin duque esforçado/ que della me pueda agora defender?/ ¡Acorredme todos!” (vv. 109-111). El Rey adopta la misma actitud ante la llegada de la Muerte: “¡Valía, valía los mis cavalleros!/ yo non querría ir a tan baxa dança;/ Llegad vos con los vallerteros,/ hanparadme todos por fuerça de lança” (vv. 137-140). Obviamente, el Emperador invoca a altos cargos militares como son el rey y los duques, y ante el silencio que sigue a su pregunta y la desoladora situación en que se encuentra extiende la llamada a todos los hombres, que sirven al Emperador como máxima autoridad laica. El Portero que vigila la puerta de la ciudad clama pidiendo el amparo de hombres sin especificar: “¡Ay del rey, varones, acorredme!” (v. 457). En este caso, estos tres mortales (el Emperador, el Rey y el Portero) ordenan y suplican un auxilio militar que no les impide escapar de estar ante la Muerte, porque ésta es inevitable.

⁸⁶ Las justas y los torneos aparecen también en las *Coplas a la muerte de su padre*. Cabe preguntarse si se trata de un *topos* o lugar común de la poesía de la época a la hora de recrear el mundo cortesano y los máximos placeres relacionados con la vida terrenal.

⁸⁷ Por ejemplo, leemos “non es ya tienpo” (v. 85, v. 178, con un cambio del “ya” en el v. 385, v. 466), “non es tienpo tal” (v. 114), “ya más non podredes” (v. 181), “non es aquí tienpo” (v. 243), “de oy más non curedes” (v. 305), “ya non tenés tienpo” (v. 562).

Los hombres mencionan a otros personajes en la *Dança general de la muerte*. En algunos casos simplemente se despiden de ellos: el Rey, de sus vasallos (verso 144) y el Mercadero, de otros compañeros de oficio (v. 304). La despedida es mucho más que un mero adiós. Es la constatación y la aceptación por parte de estos personajes de su Muerte; son las últimas palabras que se les escucha decir antes de que la Muerte les reprenda sus actos y se fundan en el baile sin poder volver a hablar, a la espera del postrero juicio de su alma (que puede depararles la salvación en la gloria o, por el contrario, la condenación eterna). Es la despedida del que ya ha muerto hacia los que permanecen todavía a la espera de ser llamados a participar en la danza.

En la *Dança general de la muerte* también se trata en determinadas ocasiones la suerte del cuerpo tras la muerte. El primero en mencionarlos es el Cardenal, que dice que “agora mis miembros son todos torvados,/ que pierdo la vista e non puedo oir” (vv. 127-128). Son efectos físicos que implican la pérdida de los sentidos, como enuncia también el Abogado: “çegome la muerte, non puedo estudiar” (v. 332). La muerte conlleva, por tanto, perder el contacto con el mundo que rodea al cuerpo, pero añade la imposibilidad de expresarse verbalmente, por lo que el fallecido también enmudece: “peor es, amigos, que sin lengua muero:/ abarcóme la muerte, non puedo fablar” (vv. 335-336). En definitiva: tras morir se despoja al cuerpo de las cualidades básicas que le permiten relacionarse con la realidad exterior: no ve, no puede hablar ni puede moverse. La pérdida de los sentidos implica también el abandono de toda la realidad terrenal en el ya mencionado tránsito de este mundo al más allá. El siguiente paso en la descripción de los efectos de la muerte explota los recursos más morbosos y repugnantes, característica que, como hemos visto en el epígrafe 3.2.1., es fundamental en el género de las Danzas. Por ejemplo, la Muerte anuncia al Condestable que “mas verdad vos digo que, al cantar el gallo,/ seredes tornado de otra figura:/ allí perderedes vuestra fermosura” (vv. 213-215). El tópico del *De putredine cadaverum* se relaciona con el efecto casi inmediato que la Muerte ejerce sobre la materia muerta: en este caso, el cuerpo del que antes de que fuera llamado ante ella disfrutaba de una cómoda vida terrenal.

Como en el caso ya explicado de las dos doncellas (coplas IX-X), la belleza femenina aparece como contraposición a la fealdad que muestra el cadáver en descomposición. Tal es el caso del Condestable, que se refiere a que vio “muchas danças de lindas donzellas,/ de duennas fermosas de alto linaje” (vv. 201-202), pero que al llegar ante la Muerte ve que “el thannedor [la Muerte personificada] trahe feo visaje”

(v. 204). Al mismo tiempo, se dice que en breve el cuerpo del Condestable perderá su “fermosura” y, por tanto, será similar a la propia Muerte de la que quiere huir. Lo mismo sucederá con la descripción que el Escudero hace de los que participan en la danza⁸⁸ y lo que le responde la Muerte: “a los que dançan aconpannaredes./ Mirad su figura: tal vos tornaredes/ que vuestras amadas non vos querrán ver” (vv. 276-278). De nuevo, se enuncia que los mortales verán corrompido su cadáver como ven los de aquellos que murieron con anterioridad (un claro *Memento mori* que alcanza también al receptor del texto: como otros mueren y se pudre su cuerpo a raíz de las epidemias, el hambre o la guerra, el suyo también se corromperá). Y también volvemos a encontrar la misma situación que en el caso del Condestable: la presencia de los personajes femeninos representantes de la belleza y el amor, por un lado, y la fealdad de la danza y de los que participan en ella por otro (que es la fealdad que les espera a todos, pues todos serán llamados por la Muerte y todos acabarán acudiendo a su llamada y bailando).

Una última imagen que hay que recoger respecto a los elementos más repugnantes y morbosos de la muerte sobre el cuerpo humano es la peculiar “tienda” que tiene la Muerte, y que enseña al Mercader adoptando, a lo largo de la copla XXXIX, el papel de un comerciante, cuyas mercancías son “buvas y landres” (v. 307), que además no vende, sino que regala. De esta forma vuelve “a lo macabro” el oficio del personaje al que se está dirigiendo e insiste en que todos pueden verse “beneficiados” de sus productos porque no cobra por ellos. Estos elementos que menciona la Muerte se corresponden con los bultos o bubas, tumores que generan enfermedades como la Peste en su variante bubónica (de la que toma su nombre), que nos remite a la realidad histórica en que se escribe la *Dança general de la muerte*. La repulsión que esto genera en el receptor se une al terror de que nadie puede escapar de esta degradación física: una sola buba tiene el poder suficiente, afirma la muerte, para hacer caer “de palmas en tierra” (v. 310) al Mercader y, pasando de lo particular a lo general, a cualquier hombre. La Muerte concluye la imagen de la “botica” mediante una orden o anuncio: “e en ella entraredes maguer sea chica” (v. 311).

⁸⁸ “Non trahen, por cierto, firmalles nin flores/ que en ella dançan, mas grand fealdad” (vv. 269-270). Resulta imposible saber si se está refiriendo a los mortales que ya han ido desfilando previamente ante la Muerte (cuyos efectos sus cuerpos, parece, ya han padecido) o si, por el contrario, la fealdad la atribuye a los cadáveres que acompañan a los hombres que participan en el baile, como se ve en muchas Danzas pictóricas. A falta de una imagen con la que relacionar el texto, y careciendo éste de mayor especificación al respecto, sólo podemos pensar en que la fealdad alude a los once personajes mortales que han pasado antes de él por la Muerte.

El mensaje principal de la *Dança general de la muerte* gira en torno a dos ideas que pueden rastrearse desde el “Prólogo en la traslación” hasta las coplas finales del poema (coplas LXXVIII-LXXIX): la importancia que tiene realizar buenas obras en vida y no dejarse seducir por los bienes terrenales. Para mostrar la continuidad de estas ideas, recupero unos versos del “bueno e sano consejo” del Predicador: “Sennores, punad en fazer buenas obras,/ non vos fiedes en altos estados,/ que non vos valdrán tesoros nin doblas/ a la muerte que tiene sus lazos parados” (vv. 41-44). Desde esta perspectiva, la Danza constituye el ejemplo al sermón del Predicador: vemos desfilar a treinta y tres mortales ante la Muerte y lo que les critica atañe a la conveniencia de realizar buenas obras y al *Contemptu mundi* o ‘menosprecio del mundo’ ya explicados más arriba.

La sátira que realiza la Muerte se centra en ambas cuestiones, como analizaré a continuación. ¿Con qué finalidad se realiza esta denuncia social, moral y política? He insistido en el papel de las órdenes mendicantes en la difusión (si no también aparición) de las Danzas porque el género en su conjunto responde a su ideario reformista, de censura de los vicios y de regreso a la primitiva moral cristiana. El deseo de mejorar la sociedad en todos sus niveles concuerda con el abanico social de personajes que se ofrece en estas obras y, en concreto, en la *Dança general de la muerte*. La salvación del alma de todos, como se ha explicado, pasa por los actos cometidos en vida y por haber sabido alejarse de la soberbia, la avaricia o la lujuria (en definitiva cualquiera de los pecados capitales). Déjandose llevar por estos pecados, los hombres acaban incumpliendo las funciones que les corresponden en la vida social. El Emperador y el Rey son acusados de ser tiranos: el primero por la ambición desmedida de riquezas, que le llevó a hacer “batallas de noche e de día” (v. 119); el segundo, por saquear su propio reino en busca de riquezas y por despreocuparse de impartir justicia tal y como le corresponde. Ambos comportamientos les valen el rechazo de la Muerte, que censura la actitud belicista del Emperador (en un contexto de constantes guerras entre territorios cristianos como fue la Baja Edad Media, crítica comprensible) y la particular codicia del Rey.

Del Papa ya hemos dicho que se critica el boato, la relajación de las costumbres eclesiásticas y la ambición al procurar riquezas a cambio del perdón de los pecados. Recordemos que el Santo Padre Juan XXII renuncia al voto de pobreza que se había asociado hasta entonces con la vida de Jesucristo y de sus apóstoles. Por lo tanto, el comportamiento que critica la Muerte al Papa es mucho más que la reivindicación del *Contemptu mundi*: es la constatación de una realidad histórica a la que se oponen las

órdenes mendicantes y que en nuestro poema se repite en muchos otros personajes como señalaré seguidamente. La ambición y la codicia son dos de los comportamientos de que adolece la mayoría de personajes que desfilan a lo largo de la *Dança general de la muerte*. El Cardenal ambiciona “llegar a papa e ser soberano” (v. 134); el Deán está “en espera/ de ser proveído de algund obispado” (vv. 285-286); el Físico quiso “conquerir/ dineros e plata, enfermos curando” (vv. 365-366); el Portero espera que el conde “me diese algo porque le di la puerta” (v. 462); el Recaudador dice: “quiero ir agora apriessa priado/ por unos dineros que me han prometido” (vv. 525-526). Todos estos personajes, tanto religiosos como laicos y pertenecientes a diferentes niveles de la sociedad estamental medieval, tienen en común que esperaban obtener unos beneficios en el futuro o distintas formas de bienes terrenales; sin embargo, la Muerte ha irrumpido en sus vidas y les impide satisfacer sus deseos (aunque ella tendrá en cuenta, a la hora de reprenderles, el deseo materialista por el que se rigieron estando vivos). Además de la ambición y la codicia proyectada hacia el futuro, los mortales también son criticados por la Muerte por de su excesivo apego hacia los bienes terrenales, llegando a suscitar el rotundo menosprecio de la Muerte en el caso del Usurero, ejemplo evidente de la codicia sin límites (coplas LIV y LV). Él es el que recibe la condena de forma más violenta posible por doblar su dinero “hyaziendo de cobdo” (v. 431). A diferencia de algunos de los personajes de la *Dança general de la muerte*, no se le ofrece al Usurero ni siquiera la posibilidad de asistir a un “juicio divinal”. La Muerte decide sin dudarle ni un momento. Transcribo los primeros siete versos de la copla LV, en la que queda contenida la respuesta de la Muerte para resaltar dicha agresividad:

Traidor usurario de mala conçençia,
 agora veredes lo que fazer suelo:
 en fuego infernal, sin más detenençia,
 porné la vuestra alma cubierta de duelo;
 allá estaredes so está vuestro ahuelo,
 que quiso usar segund vos usastes;
 por poca ganancia mal siglo ganastes. (vv. 433-439)

Otros muchos personajes se aferran excesivamente a los bienes terrenales, especialmente a las riquezas: el Obispo (“yo era abastado de plata y de oro,/ de nobles palacios e mucha folgura”, vv. 219-220); el Caballero (la Muerte le recuerda que “non es ya tienpo de contar dinero”, v. 243); el Deán (“grand renta tenía e buen deanazgo,/ e mucho trigo en la mi panera”, vv. 283-284); la Muerte le censura que “vuestros dineros

trocastes en oro,/ a pobres e a viudas çerraste la mano,/ e mal despendistes el vuestro thesoro, vv. 290-292); el Mercadero (“¿A quién dexaré todas mis riquezas/ e mercaderías que traigo en la mar?”, vv. 297-298); el Abogado (quien además engaña mediante sus conocimientos legales para llevarse dinero de las dos partes de un juicio); el Fraile (“maguer mendigante, bivo viçioso”, v. 443) y el Contador (“allí perderé toda mi valía,/ averes y joyas y mi grand poder”, vv. 493-494).

Una cuestión muy importante que señala Kerkhof es que “un elemento particular de la DGM es la obsesión por la comida por parte de los ricos o privilegiados” (Kerkhof, 1995:188). El deseo por los manjares afecta especialmente a los religiosos, que se dejan cegar por la comida y, por lo tanto, no dedican su vida a la contemplación o a sus tareas religiosas. En este elenco de personajes, entregados al pecado de la gula (entre otros) encontramos al Arzobispo (al que la Muerte le dice: “gostad amargura por lo que comiste,/ manjares diversos con grand golosía”, vv. 195-196); el Abad (que reconoce: “en mi çelda avía manjares sabroso,/ de ir non curava comer a convento”, vv. 251-252); el Canónigo (que pide a la Muerte que le deje irse “al coro ganar la raçión”, v. 346); el Cura (quiere ir con sus parroquianos a disfrutar, porque “ellos me dan pollos e lechones/ e muchas obladas con el pie de altar”, vv. 379-380) y el Santero (que dedica buena parte de la copla LXXVI a explicar que goza de buena vida aunque pide limosnas, y enumera comida como “pollos”, “perdizes”, “codornizes” y “repollos”).

Frente a la gula de que adolecen estos personajes, religiosos todos ellos, se erige la actitud del Ermitaño que, como veremos, sigue el ejemplo de Jesucristo en sus votos y “por más abstinencia, las yervas comiendo” (v. 480). Éste, junto al Monje y al Labrador, son los que salen mejor parados de su paso ante la Muerte. Como mortales que son, ellos también han de participar, quieran o no, en la danza; pero por el tono que adquiere la voz de la Muerte en sus tres intervenciones y por sus correspondientes respuestas parece intuirse que tienen más posibilidades de salvar su alma (al contrario del caso del Usurero ya mencionado).

Si comparamos la agresividad con que la Muerte se dirige a la mayoría de personajes, destacan algunas expresiones en su diálogo con el Monje, el Ermitaño y el Labrador que sugieren que estos personajes no han cometido ningún pecado ni han obrado de forma inadecuada por su condición social. Respecto al primero, la Muerte dice al Monje: “Si la regla santa del monje benedicto/ guardastes del todo sin otro deseo,/ sin dubda tened que soes escripto/ en libro de vida, segunt que yo creo” (vv. 417-420). Este último verso es el que me interesa destacar, porque la Muerte misma cree que el

Monje logrará la salvación de su alma. El motivo principal es que ha obrado como le correspondía en vida: siguiendo la “regla santa” benedictina (las *Regula Sancti Benedicti* de San Benito, escritas en el siglo VI) que estipula el trabajo y la oración, el *Ora et labora*, como las dos normas por las que debe regirse el día a día de los monjes negros, así conocidos por el hábito negro que visten y que explica que la Muerte lo llame de la siguiente forma: “e vos, monje negro, tomad buen estrena”, v. 408.

La copla LII contiene la intervención del Monje que se caracteriza por no quejarse de que le llame la Muerte, ni lamenta el fin de su vida, como es habitual en el resto de personajes de la *Dança general de la muerte*. Esta particularidad se ve reforzada por el mensaje que enuncia, centrado en la alabanza al “alto Sennor que, con piedad, me lieva” (v. 410). Es el único que trasciende la llamada de la Muerte entendiéndola como la llamada de Dios para ir a su reino eterno, “adonde contemple/ por siempre jamás la su magestad” (vv. 411-412). Tras formular la idea que ya hemos ido desarrollando de que el cuerpo es una “cárcel oscura” en el que el alma permanece encerrada hasta la muerte, que supone su liberación, el Monje enuncia la realidad del que cumple con sus obligaciones: “por poco trabajo abré grand folgura” (v. 415). El beneficio que puede obtenerse obrando bien en vida (la salvación eterna del alma) es en comparación mucho mayor que el esfuerzo que supone cumplir con las obligaciones que impone la vida terrena y mantenerse alejado de las tentaciones. Siguiendo el mensaje ortodoxo de la Iglesia, el Monje concibe la vida como un medio para lograr un fin, que es la gloria de Dios. Cierra su copla afirmando que no teme la fealdad de la Muerte personificada, esperanzado con que tras la muerte del cuerpo le espera la salvación del alma. El resto de personajes tiene miedo de lo desconocido y algunos incluso reconocen lo contrario que el Monje: que “bien sé que el infierno tengo aparejado” (el Arzobispo, v. 192).

El Labrador, en cambio, recibe de la Muerte una advertencia: “Si buestro trabajo fue sienpre sin arte,/ non faziendo surco en la tierra agena,/ en la gloria eternal avredes grand parte,/ e por el contrario sufriredes pena” (vv. 401-404). La posibilidad de salvarse en el juicio al alma se fundamenta en que siempre obró como le corresponde a un labrador, sin ambicionar más de lo que tiene ni dejarse cegar por los bienes terrenales. Él mismo se considera un “villano/ que nunca la mano sacó de la reja” (vv. 393-394), y reconoce que “es mi oficio trabajo e afán/ arando las tierras para senbrar pan” (vv. 398-399), lo que justifica que la Muerte no se muestre agresiva con el

Labrador, aunque nada puede impedir que participe en la danza que tiene ordenada.⁸⁹ El Monje, como hemos visto, parece salvar su alma por haber desempeñado sus funciones en la sociedad; el Labrador aparentemente tiene más posibilidades de salir favorecido del juicio por haberse dedicado por entero al cultivo de la tierra. La diferencia entre ambos radica en la actitud hacia la Muerte: mientras que, confiado, el Monje ensalza a Dios por su capacidad de otorgar una vida mejor al que se la merece, el Labrador expresa su disconformidad hacia el momento de la muerte del mismo modo que hacen otros personajes: “busca, si te plaze, quien dançe liviano;/ déxame, muerte, con otro trebeja” (vv. 395-396).

Cabe mencionar también el caso del Ermitaño, el tercer personaje al que la Muerte sugiere que puede obtener la salvación de su alma ante Dios. Recordemos que a veces el juicio de la Muerte antes de que el hombre entre en la danza deja entrever la existencia de un juicio posterior y superior, que es el del Juicio Final presidido por Dios. El personaje del Ermitaño es el que representa de forma más evidente la idea del *Contemptu mundi* o el menosprecio del mundo y de sus bienes materiales. Lo primero que hace es reconocer que “la muerte reçelo, maguer que so viejo” (v. 473), lo que demuestra que la Muerte puede llegar en la vejez (y no sólo a deshora, como ejemplifican las dos doncellas del inicio). A pesar de ello, como el resto de personajes, el Ermitaño teme a la Muerte, y encomienda su alma al “Sennor Ihesu Christo” (v. 474) para que recuerde que en vida emuló su pobreza y vivió alejado de la sociedad y del pecado “en este desierto en contenplación” (v. 478). El Ermitaño entiende que Jesucristo debe ayudarle en el duro momento que es el tránsito y, especialmente, el juicio del alma. En los sacrificios que enuncia encontramos la contemplación religiosa, la dedicación permanente a la oración y “por más abstinencia, las yervas comiendo” (v. 480), que contrasta, como hemos visto, con la gula en la que caen otros muchos religiosos.

La respuesta de la Muerte se abre con un afirmativo “fazes grand cordura” (v. 481), que implica que el modo de vida que ha elegido el Ermitaño es acertado si se quiere gozar de la gloria eterna. Al fin y al cabo, sus actos se corresponden con el modelo de vida de Jesucristo, la *Vita Christi*, en el rechazo del mundo y en la completa entrega al ejercicio del alma. Vuelve a mencionar el juicio al que le llamará “el Sennor”,

⁸⁹ Insistiendo en el poder igualador de la Muerte, ésta le ordena: “poned la melena,/ allegadvos a mí: yo vos uniré;/ lo que a otros fize, a vos lo faré” (vv. 405-407). Porque independientemente de cómo se ha comportado el hombre en vida (lo que justifica la condena o la salvación eterna en el juicio), en tanto que mortal debe pasar por el tránsito de la muerte como todos los demás humanos: regresamos a la danza como alegoría de que los hombres quedan igualados en la muerte.

por encima de la Muerte, para comprobar si obró en vida como le correspondía y siguiendo el ideal ascético-cristiano. En caso afirmativo, veremos que el Ermitaño lograría salvar su alma: “si bien le servistes, avredes honor/ en su santo reino do avés de venir” (vv. 483-484). No obstante, como en el caso del Monje y del Labrador, no hay excusa para que el Ermitaño no dance junto al resto, porque la Muerte reconoce que “de matar a todos aquésta es mi caça” (v. 487) y así vuelve a ponerse el foco sobre su poder igualador y sobre la imposibilidad de escapar de la muerte, representada de forma agresiva, por cierto.

¿Y qué sucede con el Rabí y el Alfaquí, a los que ya me he referido como los personajes exclusivos de la *Dança general de la muerte*? Se caracterizan por no pertenecer a la religión cristiana (el primero es hebreo y el segundo, representando la compleja realidad sociocultural de la Península en la Edad Media, es musulmán). Se les caracteriza con exclamaciones en las que mencionan con sus nombres particulares a Dios: el Alfaquí exclama: “¡Si Alahá me vala!” (v. 585); y el Rabí menciona a “Elohim e Dios de Habrahán” (v. 569). Puesto que no comparten la fe cristiana, ambos personajes no necesitan que la Muerte les censure algún comportamiento alejado de lo moralmente correcto: basta con no ser cristianos para justificar lo que les espera al término del juicio de las almas. La Muerte acusa al Rabí de estudiar “en el Talmud e en los sus doctores,/ e de la verdad jamás non curaste,/ por lo cual avredes penas e dolores” (vv. 578-580). Respecto al Alfaquí, la Muerte no se entretiene criticando una actitud concreta, porque el receptor de la época, ya fuera un lector culto o un auditorio colectivo analfabeto, sabía que este personaje estaba irremediabilmente condenado al sufrimiento eterno. De modo que dedica la copla LXXV por extenso a recrear la vida musulmana y la imposibilidad de proseguir con ella tras haber destacado los “sabores” de que goza el Alfaquí (v. 584). Es tal vez este personaje musulmán sobre el que de forma más insistente desarrolla la Muerte la idea de que su llegada supone el abandono de la vida de los placeres terrenales. Así consigue castigar de forma severa al único representante del gran enemigo de la cristiandad, especialmente en la Península Ibérica.

Para acabar el análisis de las coplas centrales de la *Dança general de la muerte* creo que es imprescindible subrayar que el mensaje moral y doctrinal abarca todo el poema, si bien hemos visto que aparece condensado en las intervenciones iniciales del Predicador y de la Muerte construidas sobre el modelo de un sermón (coplas I-VII) y, como explicaré detenidamente, también se recalca en las dos estrofas que cierran el poema. Sin embargo, reflexiones en la línea del pensamiento ascético-cristiano se

repiten de forma dispersa en el diálogo que mantiene la Muerte con los treinta y tres hombres que acuden a su llamada. Las enuncian tanto los mortales como la Muerte personificada, lo que permite ofrecer diferentes perspectivas de estas ideas. Algunos de los ejemplos que pueden suministrarse son: “¡O home mesquino, que en grad [sic] çeguedad/ andove en el mundo non parando mientes/ cómo la muerte, con sus duros dientes,/ roba a todo omne de cualquier hedad!” (Patriarca, vv. 157-160); “avré de dexar/ todos mis deleites, ca non puedo estar/ que mi alma escape de aquel duro fuego” (Duque, vv. 174-176); “viviendo en deleites nunca te temí;/ fiando en la vida quedé engannado” (Arzobispo, vv. 187-188); “¡O mundo vil, malo e fallesçedero,/ cómo me engañaste con tu promisión!/ Prometísteme vida; de ti non la espero;/ sienpre mentiste en toda sazón” (Arcediano, vv. 313-316); “ca quien en el mundo sus amores mete,/ él mesmo le faze venir a todo esto” (Muerte, vv. 323-324); “darvos he un consejo que vos será sano:/ tornadvos a Dios e fazed penitencia,/ ca sobre vos çierto es dada sentençia” (Muerte, vv. 357-359) o “non ha omne en el mundo, de quantos y son,/ que pueda fuir de su mandamiento [de la Muerte]” (Rabí, vv. 573-574).

Como conclusión, a lo largo de las coplas que transcurren desde la XI a la LXXVII la Muerte hace un llamamiento a treinta y tres hombres y les critica un comportamiento reprochable desde la moral cristiana que se promueve desde distintos ámbitos culturales en la realidad y, en el texto, el Predicador y la Muerte en las primeras estrofas. Se insiste en las ideas principales de la *Dança general de la muerte*: el poder igualador de la muerte, el tópico del *Vanitas vanitatum*, la necesidad de realizar buenas obras para salvar el alma y la condena al Infierno si el hombre se deja engañar por el mundo y no se comporta de acuerdo a la moral ascético-cristiana. Al juicio particular de la Muerte (y al posterior y superior juicio de Dios) se le une la danza como representación de la igualdad de todos los hombres ante el inevitable desenlace de su existencia terrenal, como he explicado en su momento. Si bien es cierto que la Muerte parece reconocer que algunos personajes tienen más posibilidades de alcanzar la salvación de su alma, todos deben morir porque son mortales en su existencia terrenal.

4.3.4. Cierre de la danza: la universalidad de la Muerte e insistencia en el contenido moralizador y doctrinal (coplas LXXVIII-LXXIX).

Después de llamar a treinta y tres mortales pertenecientes a todos los estamentos sociales, recriminarles su comportamiento desde la perspectiva moral ascético-cristiana y obligarles a bailar en el baile que elimina las diferencias existentes entre ellos en

vida, la Muerte realiza un último aviso, que se encuentra precedido por la rúbrica “Lo que dize la muerte a los que non nonbró”, al que sigue una respuesta colectiva que clausura la obra y refuerza los dos conceptos fundamentales de la *Dança general de la muerte*: el poder universal de la Muerte y el beneficio que supone para los mortales “servir a Dios” (v. 628) y hacer buenas obras para lograr la gloria del Paraíso.

Distingo estas dos últimas coplas del resto y las analizo en este último epígrafe porque suponen un cambio sustancial respecto a las estrofas en las que se produce la llamada de la Muerte a los mortales y la exhortación a participar en la danza. Por una parte, el destinatario de la Muerte vuelve a cambiar, pero en este caso no es otro hombre que singulariza particularmente a todo su grupo social: es el resto de la humanidad; es todo aquel individuo cuyo representante no haya sido llamado previamente por la Muerte. De este modo logra evitar que el receptor albergue esperanza alguna al señalar que su poder es universal y que, por lo tanto, todos los mortales sin excepción deben acudir a su llamada. Por otra parte, y como puede observarse, estas dos coplas finales recuperan el contenido con el que se abría la *Dança general de la muerte*, porque es aquello que se intenta transmitir a través de una obra en la que, como afirma Álvarez Pellitero respecto al género de las Danzas de la muerte, “se conjugan factores de moralidad religiosa y de dimensión social: en efecto, ninguna otra representación de la muerte insiste tanto en la igualdad de los hombres, y ella se presta, además, de modo especial, a la denuncia de costumbres y a la sátira de estamentos” (Álvarez Pellitero, 1990: 281). Situar las ideas que el autor quiere destacar al inicio y al final de la obra aumenta la efectividad que sobre el receptor pueden tener sus palabras, además de que facilita su aprehensión.

El cambio que se produce entre la copla LXXVII (la réplica de la Muerte al Santero, el último personaje llamado a participar en la danza) y la copla siguiente es abrupto, porque a diferencia de los anteriores casos, el octavo verso de la copla de la Muerte no contiene una llamada, sino que ésta la constituye la totalidad de la copla LXXVIII. La Muerte convoca en esta ocasión “a todos los que aquí non he nonbrado” (v. 617), lo que destaca, como ya he dicho, la universalidad de la invitación. El tono de la Muerte es amenazador y absoluto, porque es la autoridad que, como se ha visto, está por encima de todos los mortales y les reprende sus faltas en su particular juicio. El poder igualador y universal de la Muerte se hace explícito al referirse a que esta última llamada concierne a todos los hombres “de qualquier ley e estado o condición” (v. 618). La convocatoria de la Muerte afecta a todos, como se recuerda en esta penúltima copla y se ha ido

ejemplificando mediante los treinta y tres mortales que a lo largo de las coplas anteriores han ido participando en la danza. De nuevo, se insiste en que no puede evitarse asistir a su llamada porque la Muerte, nos dice ella misma, no tiene en cuenta “nin otro libelo nin declinatoria” (v. 622), y que jamás aceptará excusas ni “exebción”. Esta marca temporal se vuelve determinante para sentenciar de forma taxativa que no tiene sentido albergar esperanzas acerca de evitar lo inevitable: la muerte, la posterior corrupción del cadáver y el juicio del alma.

Recordemos que en la copla VII el Predicador ya advierte de que “por cosa ninguna que sea” puede escaparse de la “dança esquiva” que ya se está organizando. El coro de voces que responde al unísono a la Muerte en la copla LXXIX insiste en que no hay “remedio” para evitar morir. “Los que han de pasar por la muerte” son llamados “de nesçesidad” (v. 626), necesariamente, a morir en la llamada de la Muerte; sin embargo, tras la muerte del cuerpo está el juicio del alma, que preside la Muerte o, en algunos casos, Dios (dentro del episodio bíblico del Juicio Final). Por tanto, el *Memento mori* es fundamental, especialmente en las coplas iniciales y finales, para recordar al receptor que en algún momento ha de verse convocado por la Muerte a su danza y que de nada le servirá resistirse.

Ante esta amenazante realidad, en los últimos versos del poema reaparece el elemento religioso, el otro pilar ideológico de la *Dança general de la muerte* junto al ya explicado *Memento mori*. La Muerte es la primera que lo hace explícito, al aludir a las Sagradas Escrituras y la “penitencia” (v. 29) que recomienda para salvar el alma. El Predicador, en su “bueno e sano consejo”, insiste en que todos han de morir y menciona la importancia de la confesión sacramental y las “buenas obras” (v. 41) para alcanzar “conpido perdón” de Dios. En las coplas finales el mensaje respecto a la moral correcta de los hombres toma de nuevo fuerza, tras ejemplificarse a través de los treinta y tres mortales que desfilan ante la Muerte las consecuencias de no obrar de acuerdo a lo que señalan desde los púlpitos los predicadores. Los versos 623 y 624 recurren al paralelismo para contraponer las dos circunstancias por las que puede pasar el hombre tras la muerte de su cuerpo: “los que bien fizieron avrán sienpre gloria,/ los quel contrario avrán danpnaçión.” Se trata de la síntesis y condensación de la moral cristiana muy efectiva si pensamos en las necesidades de la supuesta transmisión oral del texto. De allí que la gloria pueda conseguirse haciendo buenas obras; los que hagan lo contrario “avrán danpnaçión” (v. 624).

Debemos recordar, llegados a este punto, la existencia de dos ejes, a los que están sometidos los dos componentes del ser humano: el plano terrenal y finito, en el que vive el cuerpo (y que suscita el *Vanitas vanitatum* y el *Contemptu mundi*), y el plano espiritual más allá de la muerte del cuerpo, en el que, liberada de su “cárcel oscura” (v. 413), vive el alma. Tanto la Muerte como todos aquellos que han de pasar por su danza insisten en este aspecto: la primera, señalando que “siempre” alcanzarán la gloria celestial los que obren correctamente; los segundos, insistiendo en la “folgora” que puede conseguirse de “servir a Dios sin otro comedio” (v. 628), esto es, sin perder un segundo. Nos recuerda esto al “non vos detardedes” al que en el verso 49 señalaba el Predicador para exhortar a hacer buenas obras y confesar los pecados, y a la “diligencia” (v. 63) con que la Muerte advertía a los nacidos en el mundo que debían actuar de acuerdo a lo enunciado en el sermón del Predicador, con la “pura conciencia” que en estos versos finales se enuncia.

El elemento doctrinal no podía faltar como cierre de la *Dança general de la muerte*, máxime si consideramos, como la mayor parte de la crítica da por seguro, que el autor del texto es un religioso de las órdenes mendicantes. Una de sus finalidades, recordemos, es reforzar la espiritualidad cristiana frente a “una nueva forma de sensibilidad hacia la muerte juzgada como peligrosa por lo que tenía de profana” (Huete Fudio, 1998: 50). Dios es considerado “príncipe, fin e el medio” (v. 629), con ecos del libro del Apocalipsis: “Yo soy el Alfa y la Omega, el principio y el fin” (Apocalipsis, 21: 6). En este caso, de Dios viene el espíritu del hombre, a Dios regresa tras la muerte del cuerpo y en Dios deben ocuparse las vidas de los hombres para que, tras el juicio de las almas, consigan “folgora”, la salvación en la Gloria divina. El final de la obra insiste en que el hombre debe dedicar su paso por la tierra a obrar “con pura conciencia”, o lo que es lo mismo, a preocuparse por el perfeccionamiento espiritual y no atendiendo a cuestiones de índole terrenal, puesto que, como se ha ejemplificado durante la danza a la que califican como “dança muy dura” (v. 631) los que próximamente serán llamados por la Muerte, no tienen ninguna utilidad en el decisivo momento del juicio de las almas.

Lo que se desprende de las coplas finales de esta obra es que el autor quiere insistir en que el ser humano está destinado a la muerte (por si no ha resultado suficientemente eficaz la procesión danzante de treinta y tres mortales de todos los grupos sociales). Junto a este *Memento mori* se enuncia, de forma sencilla para que todos puedan comprenderlo, el mensaje de la Iglesia: puesto que indefectiblemente va a

morir, el hombre debe preocuparse por los asuntos que trascienden la vida terrenal y servir a Dios para salvar el alma. La existencia de ésta última es eterna, mientras que la del cuerpo y todos los bienes terrenales termina con la muerte; de allí que sean vanidad de vanidades y carezcan de verdadero valor en la existencia eterna del espíritu, liberado de la cárcel que es para él el cuerpo mortal.

4.4. La versión sevillana: la *Dança de la muerte* (1520).

Tras haber analizado la *Dança general de la muerte* del manuscrito de El Escorial, creo conveniente hablar, aunque sea brevemente, de la que ha venido a llamarse *Dança de la muerte*, para distinguirla de la Danza escurialense. Ésta es impresa en 1520 en Sevilla por obra de Juan Varela de Salamanca,⁹⁰ pero McKendrick señala que “la fecha de su impresión nos dice muy poco de su composición” (McKendrick, 1970: 188), y resalta que, “aunque los eruditos a veces hablan de la versión de 1520 (y aquí seguimos la misma costumbre), parece obvio que el poema podría haber circulado en una forma oral o en manuscrito mucho antes de la fecha de impresión” (*ibídem*).

La primera cuestión que llama la atención es que el original de 1520 no se nos ha conservado. Si hoy en día disponemos del texto de esta versión es porque Amador de los Ríos la manda transcribir a partir del que parece ser el único ejemplar original existente y que se encontraba hasta el siglo XIX en la Biblioteca de la Sapienza en Roma.⁹¹ Amador de los Ríos incluye el texto transcrito en su edición de la *Historia crítica de la literatura española*, a través de la que se ha difundido su conocimiento.⁹² No obstante, Morreale reconoce que la versión que proporciona este crítico se encuentra corrompida a raíz de la mediación del transcriptor que en 1865 le suministra a Amador de los Ríos la copia del texto, “de mano de un autor muy mediocre, a quien se deben muchas intervenciones enojosas, y una mala ampliación” (Morreale, 1996: 123). Según Víctor Infantes, con la impresión de 1520 se “ponía el texto al alcance del público” (Infantes, 1982: 14), mientras que el manuscrito de El Escorial, en el que se encuentra la *Dança general* habría tenido una difusión mucho más limitada. La versión de 1520 destaca por

⁹⁰ Así consta en el certificado de impresión: “Ympresa en la muy noble e muy leal cibdad de Sevilla por Juan Varela de Salamanca a XX días del mes de enero de M.CCCXX años” (Infantes, 1982: 213).

⁹¹ “This copy passed to the Biblioteca Universitaria Alessandrina at Rome, but has been missing there since 1883” (Norton, cfr. Infantes, 1997: 241). Infantes también destaca que F. J. Norton no señala la fuente de la que extrae esta fecha, por lo que no debemos dar por seguro que 1883 sea el año en el que se pierde el texto de la *Dança de la muerte*. Su localización actual es desconocida.

⁹² Para un estudio pormenorizado del posible devenir de la versión sevillana desde su edición, *vid.* Infantes (1997: 241-246).

la labor de corrección que el transcriptor ejerce sobre la *Dança general*, que en muchas ocasiones son calificadas como “buenas lecciones” (Morreale, 1996: 124).⁹³

Infantes traza un *stemma* para explicar la distinta procedencia de la *Dança* sevillana respecto a la de El Escorial. Ambos textos procederían, en última instancia, de un arquetipo que Infantes fecha en torno al 1380. De éste provendrían dos versiones diferentes, compuestas alrededor de 1390, que habrían acabado desembocando en una más temprana *Dança general de la muerte* de El Escorial y, en 1520, en la *Dança* de Sevilla. Marciales, sin embargo, desarrolla una muy extensa teoría para explicar cuál sería la procedencia de ambas Danzas, además de ofrecer los diferentes pasos que habría experimentado el texto desde su origen hasta la *Dança* sevillana:

La constitución de los textos tal y como nos han llegado en el Ms. [de El Escorial] y la Ed. de Sevilla no la considero esencialmente complicada, aunque debe haber varios Mss. y aún ediciones impresas que se han perdido. El texto original A debió sufrir en B la introducción del subdiácono y alguna corrección de detalle. De B derivan C y C' Mss. y debe haber una etapa posterior que moderniza la grafía hasta acercarla a E, esa etapa es la de D, D'. En C' o en D' (imprecisable) se produce la supresión de las cuatro estrofas de las esposas. De D' viene directamente E con la omisión del prior y del cirujano. Del texto E debieron haber [sic] varias copias F', F» Mss. y hasta impresos, que se han perdido. La reintroducción desplazada del prior y del cirujano debe haberse hecho en F a vista de D (o C) y de E. El reintrodutor, confundido por la inversión del par alfaquí/santero y por las estrofas del subdiácono prefirió la colocación por afinidad profesional, el prior junto al abad y el cirujano junto al médico. Según esto F, aparte de las variaciones de los varios copistas anteriores y posteriores, debía ser sustancialmente igual en estrofas y distribución al texto de la ed. crit. que presento, excepto la colocación del prior y del cirujano. Sobre este texto F operaron los Adicionadores B y A. El Adicionador B1 probablemente no introdujo sino los 7 personajes el atahonero, el ciego (?), el melcochero, el bordonero, el corredor, el especiero y el carnicero. Nótese que es una nueva setsona, que naturalmente ya no trae el apareado antiguo. [...]. Un segundo adicionador B2 o el mismo B1, es el que produce el texto de Las Ciento, G' [...] y sobre el texto de Las Ciento trabajó el adicionador A1. El que denomino H' es probablemente ya un texto impreso perdido sobre el que ha trabajado un adicionador AZ [...]. Esta es en líneas

⁹³ Por ejemplo, Morreale señala el cambio de *trocar* por *trotar* en “Non he menester de ir a trotar” (vv. 537 de la *Dança general*; 609 en la *Dança de la muerte*), o los cambios ortográficos y de expresión de la primera de las coplas de la *Dança general* escurialense (1-8) y de la segunda copla de la *Dança de la muerte* sevillana (vv. 9-16):

Io só la muerte cierta a todas criaturas
que son y serán en el mundo durante;
demando y digo: o omne, ¿por qué curas
de vida tan breve en punto pasante?
Pues non ay tan fuerte nin rezio gigante
que d'este mi arco se puede anparar,
conuiene que mueras, quando lo tirar
con esta mi frecha cruel traspasante.

Yo la muerte encerco a las criaturas
que son e serán en el mundo durante,
pregunto e digo: -¿Por qué, hombre, procuras,
de vida tan breve en punto passante?;
que no ha rezio, fuerte, nin gigante
que de mi arco se pueda defender.
Conviene que muera, si he de poner
contra él mi flecha en él traspasante.

generales la idea que tengo de la constitución de los actuales E y S. (Marciales, *vid.* Infantes, 1997: 235)

Esta compleja teoría adolece, en mi opinión, de suficientes evidencias: disponemos únicamente de un manuscrito E (la *Dança general de la muerte* de El Escorial) y el S (el impreso de la *Dança* sevillana) ni siquiera nos ha llegado en sí mismo; hoy desaparecido, lo conocemos gracias a la edición de Amador de los Ríos. Partiendo de esta desfavorecedora situación, resulta sumamente arriesgado suponer la existencia de manuscritos e impresos que no habrían llegado a nuestros días, y más todavía aventurarse a conjeturar las posibles adiciones y otros cambios que se habrían producido a lo largo de la transmisión textual. Lo que sí parece evidente es que el texto de El Escorial (la *Dança general de la muerte* sobre la que se ha realizado el comentario y análisis) circuló de forma manuscrita por España (no hay constancia de que, hasta la edición de Juan Varela de Salamanca de 1520, se imprimiera en alguna ocasión el texto escurialense). ¿Cómo si no habría llegado desde San Juan de la Peña hasta las manos del autor sevillano?⁹⁴

Víctor Infantes señala que, a partir de la lectura del impreso sevillano “podemos deducir una transmisión manuscrita de la primitiva redacción medieval, cuyo carácter abierto permitió la inclusión de nuevos personajes representantes de la sociedad de la época” (Infantes, 1982: 14). De modo que el anónimo autor de la Danza de 1520 debió de disponer de algún soporte textual sobre el que elaborar su obra, cuyas coplas, afirma Infantes, son un “remedo servil de las anteriores y su calidad dista mucho de la del poema anterior” (*ibídem*). A lo largo de este análisis sobre los aspectos principales de la versión sevillana trataré de demostrar que, independientemente de su calidad poética, el texto destaca por una serie de innovaciones respecto al número y procedencia de los personajes y a las voces encargadas de transmitir los mensajes del *Memento mori* y de la salvación del alma.

Respecto a su contenido, la *Dança de la muerte* presenta una serie de particularidades que la hacen destacar dentro del panorama general de las Danzas de la Muerte europeas y, en concreto, la diferencian de la *Dança general de la Muerte* escurialense. Primeramente, el número de personajes que intervienen: frente a los 33 que participan en la *Dança general* (sin contar a las dos doncellas de las coplas IX y X),

⁹⁴ McKendrick (1970) piensa que la edición sevillana de 1520 refleja la sociedad urbana de Sevilla, por lo que se habría escrito en el mismo lugar en la que se imprimió.

en la *Dança de la muerte* sevillana desfilan ante la Muerte 58. La adición de personajes la convierte en la Danza más extensa en este sentido, como reconoce Saugnieux: “La *Dança de la muerte* [sevillana] est la plus longue de toutes les *Danses*. Elle ne compte pas moins de 136 strophes et 58 personnages, soit 25 de plus que la *Dança general* [de El Escorial], et 28 plus que la *Danse* [la de Guyot de Marchant] et 18 plus que celle de 1486” (Saugnieux, 1972: 43).

De este modo, obsérvese la lista de personajes que intervienen en la *Dança de la muerte* sevillana. Señalo entre corchetes los que se añaden con respecto a la *Dança general de la Muerte* de El Escorial: el Padre Sancto, el Emperador, el Cardenal, el Rey, el Patriarcha, el Duque, el Arçobispo, el Condestable, el Obispo, el Cavallero, el Abad, [el Prior], el Escudero, el Deán, el Mercader, el Arcediano, el Abogado, el Canónigo, [el Çurugiano], el Físico, el Cura, el Labrador, el Monje, el Usurero, el Fraile, el Portero, el Ermitaño, el Contador, el Diácono, el Recabdador, el Subdiácono, el Sacristán, el Rabí, el Alfaquí, el Santero, [el Juez], [el Escribano], [el Procurador], [el Cambiador], [el Platero], [el Boticario], [el Sastre], [el Marinero], [el Tavernero], [el Mesonero], [el Çapatero], [el Borceguinero], [el Tamborino], [el Atahonero], [el Ciego], [la Panadera], [la Rosquillera], [el Melcochero], [el Bordonero], [el Corredor], [el Especiero], [el Carnicero] y [la Pescadera].

Sin embargo, tal y como puede apreciarse en la lista, la adición de los veinticinco nuevos personajes no se produce en todos los casos, como cabría esperar, añadiéndolos justo después del último hombre llamado por la Muerte en el texto escurialense (tras la copla LXXV): el Prior y el Cirujano son incorporados rompiendo la procesión de mortales de la *Dança general* de El Escorial: el Prior se sitúa entre el Abad y el Escudero, mientras que el Cirujano lo hace después del Canónigo y antes del Físico. A este respecto, Álvarez Pellitero considera que la ruptura de la alternancia entre clérigo y laico analizada en el cuerpo del poema responde a unas motivaciones determinadas. El caso del Prior lo justifica señalando que un franciscano puede ser el autor del texto: “Suponiendo que fuera un franciscano, nada más lógico que añadir el personaje del prior tras el del abad, ya que la orden de los Menores careció de esta última jerarquía” (Álvarez Pellitero, 1990: 286). Respecto al Cirujano, Álvarez Pellitero afirma que colocarlo junto al Físico supone “una «amplificatio» del quehacer del físico” (*ibídem*).

Dos aspectos saltan a la vista de esta ampliación de la nómina de personajes en el texto sevillano: que los personajes que se añaden pertenecen en su inmensa mayoría a las clases populares y urbanas, y que las mujeres adquieren voz y participan en la

Danza. Respecto al primero de los asuntos, Saugnieux habla de “types de la rue, des artisans, des commerçants, le menu peuple” (Saugnieux, 1972: 43), esto es, de la irrupción de los oficios de la ciudad: la artesanía y el comercio, además de los desclasados como el Ciego y el Bordonero. Se ofrece de este modo una visión mucho más profunda de la sociedad urbana bajomedieval; McKendrick afirma que “la ciudad es Sevilla” (McKendrick, 1970: 190). Se basa para ello en la existencia exclusivamente sevillana de un Asistente de juez, y en que las “gradas” que menciona el corredor (v. 997) son, “desde luego, la parte alrededor de la catedral que, cercada por cadenas, constituía el foco vital de aquel centro comercial de Sevilla que Andrea Navajero, embajador veneciano, describió en 1526” (McKendrick, 1970: 191).

Respecto a la incorporación de las mujeres en la Danza, en la *Dança general de la Muerte* de El Escorial aparecían, como hemos visto, “dos donzellas”, jóvenes y hermosas, que son llamadas por la Muerte para ejemplificar primeramente la muerte a deshora y cómo la belleza se corrompe por la degradación que supone la muerte del cuerpo, y para demostrar que la Muerte no se detiene en consideraciones respecto a la hermosura y la juventud. Más allá de como ejemplo, las doncellas no intervienen como seres activos, ni pronuncian palabra alguna ante su fatal verdugo. En la *Dança de la muerte* sevillana encontramos a tres personajes femeninos, pertenecientes los tres a labores que se encuentran especialmente mal vistas en la sociedad del siglo XV: la Panadera (coplas CXVII-CXVIII), la Rosquillera (coplas CXXIX-CXX) y la Pescadera (coplas CXXXI-CXXXII). La panadera es harto conocida como un personaje lascivo y promiscuo, como lo demuestra la panadera Cruz del *Libro de buen amor*. En la *Dança de la muerte* sevillana, además, ella misma se acusa de que “traya mi bolsa de contino poblado/ hacía grande daño a la comunidad” (vv. 933-934), es decir, “se autoacusa de haberle robado a su clientela” (Ortega-Sierra, 2012: 321). La Rosquillera se caracteriza por engordar la rosquilla con pan rallado (por tanto, engaña a sus clientes), pero también la Muerte le recrima que engañe “al prójimo al venderle rosquillas de alfajor hechas con miel rancia” (*ibídem*): “nunca seréis con Dios colocada/ echando el alfaxor con la mala miel” (vv. 957-958). A la Pescadera se le acusa de nuevo de engañar a los clientes, vendiendo pescado a un precio injusto mediante el uso de una “falsa balança” (v. 1051). Por lo tanto, a modo de conclusión, las mujeres, incorporadas para intervenir en la *Dança de la muerte* sevillana, no representan la belleza corruptible como las “dos donzellas” del inicio, sino que presentan un mismo vicio: el engaño y la avaricia

relacionados con el dinero (el bien material por excelencia), al igual que muchos otros personajes, como el Cambiador.

Junto a esta adición de personajes, llama la atención la desaparición de uno con respecto a la *Dança general de la Muerte*: el predicador. Éste, que desempeña un papel tan importante en el texto escurialense, es sustituido por una primera persona que, según Kerkhof, participa de una “introducción alegórica” concebida como un “homenaje al arte dantesco” (Kerkhof, 1995: 200). Ciertamente, el inicio en la *Dança de la muerte* sevillana sustituye la repentina presentación de la Muerte y el “bueno e sano consejo” del Predicador por un hombre que en primera persona expresa su estado de ánimo (“Triste e muy fatigado/ con un pensamiento que siempre tenía, el cual me traía tanto atormentado/ que nunca jamás de mí se partía”, vv. 1-4). ¿Es el pensamiento de la muerte lo que le hace estar intranquilo? De acuerdo con el desarrollo de la obra, parece ser lo más probable, porque entonces tiene lugar el encuentro alegórico, como afirma Kerkhof, en el que la Muerte no se presenta de forma inmediata,⁹⁵ sino que antes le dirige un consejo: “Hombre sin temor, dexa esse pensar;/ si quieres bivityr, comienza emendar” (vv. 6-8). Este consejo vendría a incidir en que el *Memento mori* no exime en ningún caso de actuar de una forma concreta: como se ha visto en la *Dança general de la muerte* de El Escorial, el mensaje verdaderamente importante incide en que hay que obrar cristianamente, alejándose de la ambición, la avaricia y, en general, no dejándose cegar por la vanidad de los bienes terrenales.

La procesión de muertos prosigue hasta la copla CXXXIV, en la que parece ser que el personaje inicial que se encuentra con la Muerte enuncia un “Consejo” que toma de forma casi literal versos del Predicador de la *Dança general de la muerte* (copla VI) y de “los que han de pasar por la muerte” (copla LXXIX). Sin embargo, se añade una última copla en la que se insiste en el tópico del *Vanitas vanitatum* en relación a la existencia humana y los bienes terrenales y anima a esforzarse por servir a Dios y a obrar como un buen cristiano para lograr la salvación del alma:

Los que en la dança [no] han dançado
miren que este mundo es vanidad,
e sirvan a Dios, que es Trinidad,
pues en la cruz por nos padesció.
Haziendo limosnas e siempre ayunando,

⁹⁵ A diferencia de en la *Dança general de la muerte* de El Escorial, en que lo primero que le escuchamos es “Yo so la muerte, çierta a todas criaturas” (v. 1), en la *Dança de la muerte* de Sevilla, la presentación, con variación respecto al texto escurialense, se encuentra en el verso 10, y se abre como sigue: “Yo, la muerte, encerco a las criaturas”.

amando al próximo con buen corazón,
confesando sus pecados con gran contricción,
irán a la gloria que los está esperando. (vv. 1081-1088)

Como conclusión, la *Danza de la muerte* sevillana no es una simple copia o versión que ha desarrollado más por extenso el motivo del baile, sino que abre la danza a los hombres y las mujeres de la ciudad y de unos grupos sociales mucho más variados. Esto permite, además de una sátira hacia cuestiones más concretas de la comunidad, reflejar de forma precisa la realidad urbana de los últimos años del siglo XV o de los primeros del XVI. Aunque interesantes, las consideraciones que McKendrick expone acerca de que refleja la Sevilla urbana y aburguesada de finales del siglo XV siguen sin resultar definitivas: lo que sí queda claro es que el poder democrático de la Muerte se vuelve más efectivo al afectar a un número mucho mayor de personajes de un también ampliado marco social. El mensaje doctrinal no se ve alterado con respecto a la *Dança general de la muerte* de El Escorial; lo que se produce es la sustitución de la figura del predicador por la de un hombre cualquiera que da fe de la visión dantesca (recupero aquí a Kerkhof, 1995: 200) en la que la Muerte hace danzar ante él a un gran número de mortales y les reprende sus vicios y comportamientos en la tierra. Al final, es él mismo el que, aprendida la lección, dirige su consejo a los mortales, y les transmite un mensaje que en absoluto se aleja de la línea moral del texto escurialense; es más, lo desarrolla en la última copla: rechazar los bienes terrenales y seguir las normas que dicta la Iglesia. Así se logra “la gloria que los está esperando”. El mensaje doctrinal no puede, de este modo, ser más claro, aunque no sea enunciado por la figura del predicador.

4.5. Posibilidades dramáticas de la *Dança general de la muerte*.

La crítica ha considerado como una de las cuestiones más problemáticas del estudio de la *Dança general de la muerte* discernir si fue un texto que, por sus concepción dramática, pudo haber sido representado en el marco sermonal que ya se ha señalado: según Creizenach, las Danzas de la Muerte actuaban como “sermones mimados” en los que la lectura pública de los versos se veía acompañada de gestos que les aportaran viveza y llamaran la atención del auditorio. Recordemos en este punto la existencia de un destinatario que fluctúa entre un “tú” (el “omne” en general, al que se dirige la Muerte en las coplas I-III) y un “vosotros” (“todos los nascidos” o “los señores honrrados”, en las coplas IV-VIII). Éste último podría explicar la existencia de un

auditorio colectivo al que se apela en el sermón del Predicador y en algunas intervenciones de la Muerte cuando pretende convertir a toda la humanidad en destinataria del mensaje que quiere transmitir, pues concierne a todos los hombres: que escuchen al fraile que predica y que acudan a la danza independientemente de su condición social.

En lo que respecta a las posibilidades dramáticas de la *Dança general de la muerte*, los estudiosos no parecen haber alcanzado una postura unánime; de allí que encontremos el texto en antologías tanto de poesía (por estar escrito en verso) como de teatro de la Edad Media. Hay autores como Lázaro Carreter, Álvarez Pellitero o López Estrada que hablan de lecturas públicas del poema, mientras que otros se muestran más abiertos a considerar el carácter teatral del género de las Danzas en su conjunto y del poema castellano en concreto. Gómez Moreno sugiere la posibilidad, de acuerdo con lo contenido en el *Ordo fratrum praedicatorum*, que se representara. Infantes se refiere a que hay “suficientes elementos como para pensar en su condición teatral” (Infantes, 1997: 265). Gómez García no duda en afirmar que “las danzas de la Muerte eran escenificadas por lo general en cementerios y conventos” (Gómez García, 1997: 241). Ahondemos, pues, en algunos de los elementos que sirven para afirmar la teatralidad de las Danzas y, más en concreto, de la *Dança general de la muerte*.

Lázaro Carreter se pregunta: “¿Se cantaron o declamaron alguna vez estos textos por los personajes que interpretaban la macabra pantomima? ¿Existió realmente esta pantomima? ¿Se animaron las danzas con escenificaciones, o se limitaron a proclamar su público mensaje desde los muros, tablas y códices en que estaban representadas?” (Lázaro Carreter, 1976: 80-81). Aunque reconoce que “esto último es lo que parece más probable” (*ibídem*), lo que los estudiosos han descartado es que las Danzas literarias quedaran limitadas a la difusión textual. En el epígrafe 3.2. se han analizado, con apoyo del Anexo de imágenes, varias de las obras más significativas de este género en el nivel plástico y, según Álvarez Pellitero, “si no teatro puro, sí pudo hacerse, al menos, una representación plástica de la Danza” (Álvarez Pellitero, 1990: 289).

Hay varios elementos que parecen apoyar esta teoría formulada por Álvarez Pellitero, como son los deícticos que aparecen en el texto y lo que Lázaro Carreter denomina “fórmulas de presentación” (Lázaro Carreter, 1976: 85). Respecto a los primeros, obsérvese cómo en la *Dança general de la muerte* podemos encontrar expresiones como “*deste* mi arco” (v. 6); “con *esta* mi frecha” (v. 8); “*estas* dos donzellas” (v. 66); “a *ésta*s e a todos” (v. 73) o “¿qué es *aquesto*, que veo en balança

[...]?” (v. 141). Existe la posibilidad, según Álvarez Pellitero, de que el poema se leyera utilizando como soporte una obra pictórica que no habría llegado hasta nuestros días. En el caso de las doncellas, los demostrativos servirían al lector para señalar al auditorio, en este caso, cuáles son las dos jóvenes (señal, por lo demás, innecesaria, en tanto que son los únicos personajes femeninos que aparecerían en la supuesta Danza plástica). Más enriquecedora me parece la aportación de Lázaro Carreter, que señala las ya mencionadas “fórmulas de presentación” como posibles “residuos de su primitivo carácter de ilustración de escenas gráficas” (Lázaro Carreter, 1976: 86). Además del ejemplo que proporciona (“Estas dos doncellas que *vedes* hermosas”, v. 66), podemos señalar “si non, *ved* el fraire que está predicando,/ *mirad* lo que dize de su grand sabiença” (vv. 31-32) o “*mirad* su figura: *tal* vos tornaredes” (v. 277). La presencia de estos verbos de percepción remite a la existencia de un referente al que ver y mirar, y parecería señalar la realización de una lectura ante una hipotética pintura mural y un auditorio colectivo. Víctor Infantes va un paso más allá y sugiere que estas llamadas de atención podrían sugerir una “una virtualización expresiva, directamente lanzada a unos lectores/espectadores presentes” (Infantes, 1997: 265-266). O lo que es lo mismo: la existencia de un público que visionara lo que reproduce el texto mediante el apoyo de una escenificación.

Otro elemento que señala Infantes son las “acotaciones literarias imbricadas poéticamente en una estructura dramática” (*ibídem*). Hay que destacar la ausencia de acotaciones en el texto de la *Dança general de la muerte*, a excepción de las rúbricas que señalan quién es el personaje que habla, el “bueno e sano consejo” del Predicador y la llegada de las dos doncellas. La presencia de apuntes dentro del texto sobre las acciones que podrían desempeñar los personajes en una representación se encuentra en las numerosas llamadas de la Muerte a los mortales (“desnude su capa, comiene a sotar”, v. 84; “¡dançad, inperante, con cara pagada!”, v. 104; “¡venga el cardenal!”, v. 120; o “e vos, canónigo, dexad el breviario”, v. 344), y en las descripciones que éstos hacen del estado en que acuden a su presencia (“comienço a thremer”, v. 124; “mis manos aprieto, de mis ojos lloro”, v. 217; o “yo vome caer”, v. 512). También hay indicaciones relativas a algunos objetos que podrían llevar los personajes en el supuesto caso de que se escenificara la *Dança general de la muerte*. Infantes señala, por ejemplo: “cruz dorada, capa, caballero armado, charambela, bermejo manto, misal, esta frecha, mi arco, etc” (*ibídem*).

López Estrada y López García-Berdoy sugieren dos posibles transmisiones de la obra, contando siempre con la existencia de un público receptor, del auditorio al que me he referido anteriormente: “como lectura pública a manera de sermón o ampliando las posibilidades dramáticas de la obra con el uso de varias voces hasta una posible representación del texto en una fiesta” (López Estrada/López García-Berdoy, 1991: 270-271). Me interesa resaltar especialmente la idea de una lectura realizada por diferentes individuos, o incluso por un mismo sujeto que fuera modulando su voz para recrear la expresión de cada personaje, porque permitiría conectar la *Dança general de la muerte* con la comedia humanística en cuanto a las vías de transmisión: dejando a un lado la posibilidad de un soporte plástico desaparecido, nuestra Danza habría sido recitada ante un auditorio por parte de uno o más lectores, pero sin actores ni acción en escena.⁹⁶

Gómez Moreno insiste en la posibilidad dramática de la *Dança general de la muerte* y en la transmisión oral del texto, aduciendo que ha encontrado una “*probatio calami*” en el manuscrito 336 de la catedral de Segovia, en el que pueden leerse de forma casi idéntica cuatro de los versos de la *Dança*;⁹⁷ tal vez, sugiere, por haberlos memorizado su autor a raíz de una “hipotética representación o juego dramático” (Gómez Moreno, 1991: 102). Aparte de este relevante hallazgo, Gómez Moreno atribuye los rasgos teatrales de la *Dança general de la muerte* al *Ordo fratrum praedicatorum* de las órdenes mendicantes y, en concreto, a la labor de los dominicos, que “manifestaron una clara propensión hacia las maneras teatrales” (Gómez Moreno, 1991: 105) en su labor de predicación. A ello me he referido al hablar de las técnicas sermonales de las nuevas órdenes religiosas nacidas en la Baja Edad Media con el fin de hacer llegar su mensaje de la forma más eficaz posible a las grandes masas populares y analfabetas, a modo de “juglares de Dios” (*ibídem*).

Si hemos visto que López Estrada y López García-Berdoy hablan de una posible representación en ambientes festivos (sin otra especificación), Gómez García afirma que “las Danzas de la Muerte eran escenificadas por lo general en cementerios y conventos” (Gómez García, 1997: 241), y va un paso más allá al señalar que “en ellas se permitía la intervención de mujeres” (*ibídem*) y que la Muerte iba caracterizada como un esqueleto.

⁹⁶ En su introducción a *La Celestina*, Russell afirma que las comedias humanísticas “se trataban normalmente de representaciones que dependían de la recitación por parte de un solo orador” (Russell, 2001: 53).

⁹⁷ Los cuatro versos encontrados por Gómez Moreno son: “Señores, pensat de fazer buenas obras/ y non vos en fiéis en altos estados,/ ca non vos valdrán jahezes nin doblas/ a la muerte, que tiene sus lazos harmados”. Recuerdan a los versos 41-44 de la *Dança general de la muerte*.

No creo que estas cuestiones, que conciernen al género de las Danzas, sean aplicables a nuestra *Dança general de la muerte*, debido a que no disponemos de ninguna información relativa a que en alguna ocasión se representara y, por supuesto, tampoco disponemos de datos que arrojen algo de luz sobre su puesta en escena. Sí los hay sobre la *danse macabre* francesa: “el duque de Borgoña la hizo representar el año 1449 en su Hôtel de Brujas” (Huizinga, 2015: 193), y de otra representación en la iglesia de San Juan de Besançon, en 1453 (Infantes, 1997: 38).

Frente a todos estos elementos que sugieren las posibilidades dramáticas de la *Dança general de la muerte*, Lázaro Carreter apunta también a que “en contra de su posible escenificación obran indicios como su rígida disposición, la inexistencia de diálogo propiamente dicho por carencia de réplicas y el número desmesurado de los personajes” (Lázaro Carreter, 1976: 86). No entraré a analizar en profundidad estas cuestiones, pero sí haré unas anotaciones al respecto. Efectivamente, la estructura de la obra en la alternancia de los turnos de palabra, como se ha visto a lo largo del análisis, permanece inmutable desde la copla XII a la LXXVII. Estando la Muerte siempre presente, va llamando a cada mortal representativo de su grupo social, escucha lo que tengan que decirle y, sin permitir que le rebatan sus acusaciones, llama al siguiente. Este patrón se repite de forma constante y sin variación hasta la convocatoria universal al resto de hombres de todos los estados. Por lo tanto, la rigidez estructural y la monotonía en las intervenciones son evidentes en gran parte del texto.

Del mismo modo, es cierto que no hay posibilidad de réplica por parte de los mortales a las palabras que la Muerte les dedica, pero pensemos en otras obras de la época, como los momos cortesanos o la *Representación del Nasçimiento de Nuestro Señor* de Gómez Manrique. En ellas no se establece propiamente un diálogo entre los distintos personajes: o bien se presentan, como en los *Momos al nacimiento de un sobrino suyo*, las diversas virtudes ante el recién nacido; o bien, como en el caso de la *Representación*, cada intervención de los personajes hace referencia a una situación diferente, además de las palabras que pronuncian los elementos que después desempeñarán un papel clave en la Pasión de Jesucristo.⁹⁸ Pese a la falta de réplicas entre los personajes, ambos textos se incluyen en la antología de *Teatro medieval* de Pérez Priego, lo que implica que ésta no es una condición que considere el autor de la

⁹⁸ El cáliz, la columna, la soga, los azotes, la corona, la cruz, los clavos y la lanza. Éstos, como las virtudes en los *Momos al nacimiento de un sobrino suyo*, no entablan diálogo con ningún otro actante, sino que van presentándose ante otro personaje.

antología imprescindible para poder atribuirle carácter teatral. Es más, añade que “parece que fue una obra por encargo, a instancias de su hermana María, que profesaba en el monasterio de clarisas de Calabazanos, para que fuera escenificada por las monjas de aquella comunidad con ocasión de las festividades navideñas, posiblemente de 1476” (Pérez Priego, 2009: 70). Todo esto apunta a que la ausencia de réplicas y de verdadero diálogo no es un impedimento para la puesta en escena de un texto.

Respecto a la cantidad de personajes que intervienen en la *Dança general de la muerte*, su número es efectivamente muy elevado, principal inconveniente para considerar una posible representación de la obra. Esto último nos llevaría de nuevo a considerar las técnicas de lectura ante un auditorio por parte de uno o varios individuos que permitieran, mediante la modulación de la voz, dar vida a los diferentes personajes con un número reducido de lectores, como sucedía en las comedias humanísticas en el siglo XV en Italia. Por cierto, si Lázaro Carreter señala este inconveniente en la *Dança general de la muerte* de El Escorial, con treinta y cinco personajes que adquieren voz en el texto, las posibles aplicaciones escénicas de la comentada *Danza de la muerte* de Sevilla, con un total de cincuenta y ocho voces diferentes, ve reducidas aún más sus posibilidades dramáticas.

A modo de conclusión, hay que destacar el interés que ha suscitado entre los críticos la presencia de elementos que parecen apuntar hacia el carácter teatral de la *Dança general de la muerte*. Sin embargo, las incógnitas que rodean las posibilidades dramáticas del texto siguen siendo muchas. Lo que parece evidente es que nuestra obra debió de trascender el nivel escrito para proyectarse en el plano de la oralidad, debido a que su contenido satírico, moral y doctrinal se prestaba a ser difundido entre la mayoría analfabeta por parte de las órdenes mendicantes. Aparte de la posible (y probable) lectura oral, las aplicaciones prácticas de una escenografía (que se verían reflejadas en la gestualidad o en los objetos, por ejemplo) resultan desconocidas y en este punto los críticos no pueden hacer otra cosa que formular conjeturas. En mi opinión, lo más probable es que los dominicos o franciscanos desarrollaran mediante la *Dança general de la muerte* el contenido de un sermón, tal vez con el soporte de una pintura mural desconocida, y que se encuentra, como gran parte de los elementos aquí señalados, en el ámbito de las hipótesis a falta de información rigurosa.

5. Conclusiones.

Llegados al final del trabajo, señalemos las conclusiones más relevantes. El contexto histórico y cultural que he procurado ofrecer en la primera parte del trabajo demuestra que la Danza de la Muerte como género nace íntimamente relacionada con el mundo que la rodea. Ya sea por la guerra, por el hambre o por las epidemias, la muerte es una realidad cotidiana para el hombre de la Baja Edad Media. La religión, las artes plásticas y la literatura se hacen eco de los sentimientos encontrados que genera el contacto cotidiano con la muerte: la más absoluta piedad de raíz cristiana, por una parte, y el regodeo en lo morboso y macabro, por la otra. Debemos destacar los numerosos géneros plásticos, fundamentalmente pictóricos, que se desarrollan y cultivan en los siglos que ocupan la Baja Edad Media europea: desde las representaciones piadosas de la Virgen y Jesucristo en la Cruz hasta los *Encuentros de los tres vivos y los tres muertos*, pasando por los *Triunfos de la muerte* y los *Artes moriendi*. También la cultura de la Muerte, como hemos visto, se materializa en el amplio abanico de tópicos literarios de que hacen uso los escritores: *Tempus irreparabile fugit*, *Ubi sunt?*, el ascético *Contemptu mundi*, el *Homo viator* de San Agustín, *De putredine cadaverum* y, por encima de todo, el *Memento mori* recordando que nadie puede escapar de la muerte. Ambas tradiciones, tanto plásticas como literarias, convergen en el género de las Danzas de la Muerte y lo enriquecen.

Centrándonos en la *Dança general*, la Muerte personificada convoca a un baile a mortales representativos de los diferentes grupos sociales para ejemplificar mediante la danza su poder universal e igualador sobre todos los hombres, desde el niño hasta el anciano y desde el más pobre al Papa y al Emperador. La conclusión que se extrae después de desentrañar la obra es que nadie puede escapar de la Muerte porque el paso por esta vida en la tierra es temporal. Como consecuencia, el mensaje que difunden las obras que consideramos Danzas de la muerte defiende el rechazo de los bienes terrenales y, por el contrario, la realización de las buenas obras de acuerdo con la posición que se ocupa en la sociedad medieval y el menosprecio a todo aquello que pueda suponer un obstáculo en el ejercicio espiritual. En las Danzas se insiste en los beneficios eternos que supone desprenderse de lo material y caduco de esta vida porque hay otra, la vida en la Gloria, a la que se accede tras el juicio de las almas. En éste, como ejemplifican las Danzas, no se juzga lo que se ha conseguido a lo largo de la existencia terrenal, sino cómo se ha obrado en vida. Los que escuchan a los

predicadores de las órdenes mendicantes y actúan de acuerdo con el contenido doctrinal y moral de sus sermones sirven de modelo en estas obras para el resto de mortales, pues son los que más posibilidades tienen de salvarse en el juicio de las almas.

Los benedictinos, dominicos o franciscanos desempeñan un papel fundamental en la reforma de la vida espiritual en la Europa tardomedieval. Son muchos los indicios que apuntan a su participación en la difusión e incluso cultivo del género de las Danzas, precisamente por su insistencia en las buenas obras y en el menosprecio de los bienes terrenales a través de sus sermones. En la *Dança general de la muerte* castellana, como se ha ido señalando a lo largo del trabajo, son muchas las referencias que hacen a este respecto la Muerte, el Predicador o los treinta y tres mortales que participan en la Danza. El mensaje consigue calar así en un receptor colectivo, ayudándose probablemente, apunta la crítica, de toda una serie de mecanismos de dramatización y teatralización.

La *Dança general de la muerte* sigue siendo un misterio en muchos aspectos, aunque la crítica haya intentado formular varias teorías en torno a su autoría, procedencia y fecha de composición, ninguna de las cuales ha podido todavía validarse tajantemente. De hecho, el “Prólogo en la traslación” suscitó en su momento un intenso debate que no ha llegado a cerrarse completamente en la actualidad: ¿se trata de la copia manuscrita de un texto original hispánico o, por el contrario, es una traducción de una Danza en otra lengua todavía no identificada? Por el momento, la hipótesis más plausible es la que afirma que el manuscrito tiene un origen catalanoaragonés; concretamente, que es obra de un monje benedictino de San Juan de la Peña. Esto último no quiere decir, como se ha ido explicando, que la *Dança general de la muerte* sea una creación original; la versión manuscrita localizada en El Escorial y documentada como b.IV.21 parece ser sólo uno más de los eslabones que conforman una cadena textual que, al margen de arriesgadas propuestas, resulta todavía una cuestión sin resolver por parte de la crítica. Como conclusión al trabajo es obligado señalar los múltiples interrogantes que ha despertado por sí mismo el manuscrito: ¿original o copia?, ¿copia o traducción?, ¿qué texto sirvió como base?, ¿qué lugar ocupa el documento escurialense en relación a la cadena de transmisión de la *Dança general de la muerte*? Por si estas dudas no resultaran ya lo suficientemente complejas, la *Dança de la muerte* de Sevilla y el reciente hallazgo de la *Dança de la muerte* de Parma acaban dibujando un universo textual sobre el que todavía queda mucho que estudiar y acerca del que he pretendido ofrecer una aproximación considerando sus distintos contextos.

De los treinta y tres mortales que a lo largo del texto son llamados por la Muerte a su danza sólo tres de ellos parecen lograr la salvación del alma o, por lo menos, la posibilidad de defenderla ante el Juicio en mayúsculas, superior al que preside la Muerte y en el que la decisión depende de Dios. Estos tres personajes son el Labrador, el Monje y el Ermitaño, caracterizados por no ambicionar bienes terrenales, por dedicarse plenamente a la vida que les corresponde en cuanto a la posición social que ocupan y, especialmente en el caso de los dos últimos, por preocuparse por cultivar su espíritu pensando en que hay una vida tras la muerte en la que se recompensa a los que han obrado en el plano terrenal de acuerdo con el mensaje ascético-cristiano de los sermones. De este modo, ante un auditorio colectivo, estos tres personajes se ofrecen como modelos a seguir por lo que respecta a la moral adecuada a la *Vita Christi*.

Respecto a si la *Dança general de la muerte* pudo representarse con alguna suerte de soporte teatral, volvemos a encontrarnos con la misma disparidad de opiniones que a la hora de acercarnos a las circunstancias que conciernen al manuscrito. He insistido en la posibilidad de una lectura pública, valiéndose de algunos objetos que aparecen referidos en el texto y de la modulación de la voz, porque la considero una hipótesis válida, máxime si atendemos al contexto y a los mecanismos que se utilizaban a la hora de presentar una obra teatral ante un público.

Como conclusión, la *Dança general de la muerte* sigue a día de hoy rodeada de un halo de misterio desde cualquier perspectiva desde la que se desee realizar una aproximación. No debemos entenderla como un caso excepcional en la Península en cuanto al tratamiento de la muerte, puesto que el arte y la literatura revelan que la temática mortuoria afecta a la cultura ibérica del mismo modo que en los territorios circundantes. Razón aparte es si otras Danzas de la muerte medievales no han corrido la misma suerte que el único manuscrito de El Escorial.

Anexo de imágenes.

Imagen 1. Octavo grabado de la edición de Pablo Hurus del *Ars moriendi* (entre 1479 y 1484).

Imagen 2. *Triunfo de la muerte* de Clusone. Anónimo (c. 1484).

Imagen 3. *Encuentro de los tres vivos y los tres muertos*. Manuscrito de Baudouin de Condé (finales del siglo XIII).

Imagen 4. *El soldado y la muerte*. Alberto Durero (1510).

Imagen 5. “El abad”, Grabado XIV de la serie *La Danza de la Muerte*. Hans Holbein el Joven (entre 1523 y 1526).

Imagen 6. *La muerte*. Gil de Ronza (c. 1522).

Imagen 7. Detalle del Osario de la Capela dos Ossos de Évora (segunda mitad del siglo XV).

Imagen 8. Detalle de un grabado de la *Danza de la muerte*. Guyot Marchant (1485).

Imagen 9. Detalle de la *Danza de la muerte* de Lübeck. Bernt Notke (1476).

Imagen 10. Detalle de la *Danza de la muerte* de Tallín. Bernt Notke (finales del XV).

Imagen 11. Detalle de la *Danza de la muerte* de La Chaise-Dieu. Anónima (1460-1470).

Imagen 12. Detalle de la *Danza de la muerte* de Hrastovlje, Eslovenia. Anónima (finales el XV).

Imagen 13. Detalle de la *Danza de la muerte* de Morella, Castellón. Anónima (primer cuarto del XV).

Imagen 14. *Danza de la muerte* de la Iglesia Saint-Germain de La Ferté-Loupière, Francia. Anónima (finales del XV-principios del XVI).

Imagen 1. Uno de los grabados incluidos en la edición impresa del *Ars moriendi* de Pablo Hurus en Zaragoza (realizada entre 1479-1484), que en este caso representa la octava de las once fases de que consta el manual del Bien Morir: la “inspiración contra la vanagloria”, como la denomina Gago Jover (1991: 51). Hay tres ángeles: uno arrodillado a los pies de la cama del moribundo y uno a cada lado de la cama. El que se encuentra a su derecha señala la boca del Infierno, representada como un monstruo en cuyas fauces dos individuos están a punto de ser devorados. Con báculo, como señala Gago Jover, se encuentra “San Antonio, el ermitaño, modelo de humildad, con su báculo y una campana” (*ibídem*). A su lado se ve una nube, sobre la que está el Espíritu Santo (la paloma), Jesucristo, Dios y la Virgen María. Derrotado por la inspiración cristiana, un diablillo se retuerce junto a la cama, en la parte inferior del grabado. El mensaje que se transmite es que el moribundo es capaz, en su lecho de muerte, de vencer a la tentación y encomendar su alma al mundo celestial.

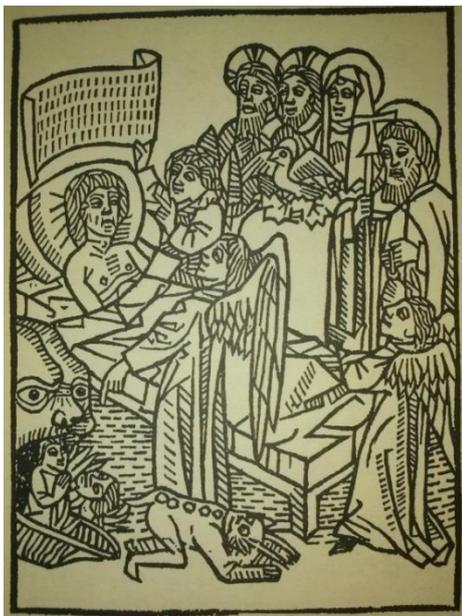


Imagen 2. Detalle del fresco exterior de Clusone (Bérgamo, Italia), que se ha datado alrededor de 1484. Se distinguen dos partes muy claras: en la superior hay un Triunfo de la Muerte, en pie, coronada como reina del mundo y adorada por los mortales, suplicantes. En el ataúd sobre el que se yergue la Muerte “se entrevén apenas los cadáveres de un Papa y de un Emperador en descomposición” (Gennero, 1974: 182). A la izquierda del mural se aprecia el encuentro entre los tres vivos y los tres muertos. En la parte inferior puede verse una Danza de la Muerte en apariencia más serena que

otras del norte europeo: los mortales no muestran una oposición tan clara hacia el baile al que les convocan los esqueletos, haciendo también una cadena que corre hacia la derecha. Se trata de una composición conceptual e iconográficamente dominada por la Muerte, en la que ésta adquiere una relevancia que la convierte, de forma mucho más evidente que en otras composiciones, en una suerte de divinidad pagana todopoderosa.



Imagen 3. Ilustración del *Encuentro de los tres vivos y los tres muertos* del manuscrito de Baudouin de Condé, de finales del siglo XIII. Éste se encuentra actualmente en la Bibliothèque Nationale de France, París. Los tres vivos, a la izquierda y sobre un cálido fondo rojo, van ricamente vestidos, y el de la derecha porta un halcón en su mano, ave de cetrería por excelencia y atributo de la nobleza, en tanto que la caza es una de las actividades típicas que desempeñan los individuos del estamento más alto de la sociedad feudal. A la derecha, en un ambiente azulado y frío, están los tres muertos como esqueletos y dos de ellos cubriendo sus calaveras con harapos.



Imagen 4. Grabado de Alberto Durero (datado en 1510) de *El soldado y la muerte*, en el que puede apreciarse la apariencia repugnante y decadente de una muerte personificada que recuerda, con el reloj de arena en la mano, la fugacidad de la vida y el inexorable paso del tiempo. En la actualidad se encuentra en la Biblioteca Nacional de España, Madrid.



Imagen 5: Grabado XIV de *La danza de la Muerte* de Hans Holbein el Joven (entre 1523 y 1526). “El grueso abad, viva imagen de la carne, muestra y agita en alto su breviario mientras la Muerte, tocada con su mitra y apoyando su báculo en el hombro, lo va arrastrando pese a su resistencia. Entre las ramas del árbol que hay al fondo, sobre la cabeza del abad, vemos de nuevo el reloj de arena” (Barja/Calatrava, 2008: 62).



Imagen 6. La escultura de *La muerte*, de Gil de Ronza, se ha fechado alrededor de 1522, y aunque cronológicamente se distancia sensiblemente de nuestra *Dança general de la muerte*, resulta interesante observar cómo en un momento en el que el Renacimiento artístico ha comenzado a penetrar en España pervive esta línea aún medieval en la que la Muerte aparece representada como un cadáver en descomposición, a medio camino entre el esqueleto y el cuerpo corrupto del que nacen verdes gusanos. Viste un sudario blanco y porta en la mano la trompeta que anuncia el Juicio Final. Demuestra la pervivencia de una Muerte aterradora en el siglo XVI, invitando siniestramente, con una espeluznante sonrisa desdentada en el rostro, a todos los mortales a acudir al Juicio. En la actualidad se localiza en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid.



Imagen 7. Esta fotografía representa sólo un detalle de un osario localizado en la Capela dos Ossos de Évora, Portugal. Construida entre 1460 y 1510, la iglesia de San Francisco acoge uno de los conjuntos más impresionantes de arte elaborado con huesos humanos. Unos cinco mil cadáveres debieron de ser necesarios para elaborar esta capilla subterránea y sumida en la oscuridad. Sobre el arco que da entrada al espacio se lee, en portugués, “Nos ossos que aqui estamos pelos vossos esperamos”, claro ejemplo del *Memento mori* que recuerda al que ve tan macabra elaboración que su final es el mismo que el de las calaveras que lo observan. Junto a los huesos, en la capilla se conservan las momias de un hombre y un niño colgando de la pared.



Imagen 8. El grabado hecho sobre la *Danse macabre* del Cementerio de los Santos Inocentes de París, cuyos frescos se destruyen en el siglo XVII. Representa al Papa y al Emperador siendo llamados por la muerte a su baile. Los frescos databan de alrededor de 1425, mientras que los grabados, que se cree que se basan en la Danza de París, se los debemos a Guyot Marchant (de 1485). De forma aislada, la Muerte anima a los diferentes personajes representativos de la sociedad medieval a entrar en su danza. En su conjunto no se representa específicamente el baile con los cuerpos en descomposición, sino que los grabados plasman escenas concretas, enmarcadas por una arquitectura de columnas corintias que sirve para ambientar, junto con la sencillez del prado florido, a una Muerte personificada como esqueletos llamando a los mortales a su danza. Obsérvese cómo la Muerte aparece con uno de sus atributos más característicos en la imagen de la derecha: la guadaña, con la que siega las vidas de los hombres.



Imagen 9. A diferencia de la mayoría de Danzas de la Muerte, la de Lübeck no está pintada en fresco directamente sobre la pared, sino sobre madera. Data de 1476 y fue pintada por Bernt Notke. En 1942 la iglesia de Santa María de Lübeck fue bombardeada y el incendio acabó con la pintura que hoy en día conocemos gracias a los grabados y las fotografías que se tomaron de ella. En esta imagen se observa con detalle la misma escena del grabado anterior: el Papa y el Emperador arrastrados por esqueletos a la danza de la muerte. A los pies de cada personaje puede leerse el diálogo que intercambian los humanos con la Muerte y que sigue el mismo esquema presentado por *La Dança general de la muerte*. A la izquierda puede verse a la Muerte tocando la flauta y ataviada con un ancho sombrero. Llama de esta forma a los mortales y marca el ritmo de su baile. Frente al hieratismo de los humanos, caracterizados por sus atributos arquetípicos, la muerte adopta posturas que claramente remiten al motivo de la danza. La ausencia de arquitectura que encasille cada escena (entendiendo como tal el diálogo que la Muerte entabla con cada mortal) contribuye a sensación de unidad de la Danza en su conjunto, más todavía si se tiene en cuenta que las pinturas de la Danza en Lübeck conformaban la decoración de siete paredes que podían observarse dando la vuelta a la capilla.



Imagen 10. Detalle de la *Danza de la muerte* que pintó a finales del siglo XV para la iglesia de San Nicolás en Tallín (Estonia) Bernt Notke, el mismo autor de la

desaparecida Danza de Lübeck antes explicada. Se observan de forma casi exacta las posturas de los personajes (especialmente la muerte que carga el ataúd a sus espaldas), lo que sugeriría la utilización del mismo modelo. Sin embargo, el músico no es flautista, sino un gaitero, aunque sigue siendo el que dirige la danza. En el extremo izquierdo aparece desde el púlpito el predicador, un elemento que, como se ha señalado en el trabajo, desempeña un papel clave en muchas de las Danzas de la Muerte.



Imagen 11. En la abadía de Saint-Robert de La Chaise-Dieu (Francia) se encuentra una danza macabra inacabada, pintada entre 1460 y 1470. Sobre el fondo rojo destaca una sucesión de figuras blancas, en las que van alternándose, como es habitual en las Danzas de la muerte, figuras de humanos de diferentes estamentos sociales y esqueletos en clara actitud de baile. Se proporciona a continuación un detalle de estos frescos, en el que puede observarse, por ejemplo, a un cortesano pisando lo que parece ser un laúd (cuarta figura desde la izquierda) y a un monje (sexta figura).



Imagen 12. Detalle de la *Danza de la muerte*, un fresco de finales del siglo XV que se encuentra en la iglesia de la Santa Trinidad en Hrastovlje, Eslovenia. En este caso, la imagen se centra no en los primeros de la jerarquía social, sino en los últimos: un niño que se encuentra en su cuna, un mendigo lisiado, un caballero y un comerciante. Siguiendo la sucesión de muertos como en otras de las representaciones que se han ido mostrando (la de Lübeck, la de Tallín, y la de Le Chaise-Dieu), el fin de todos ellos es la muerte, como se observa en la segunda imagen. El Papa y el Rey (no lleva el cetro del Emperador, por lo que entiendo que es el Rey) abren de nuevo la comitiva de mortales de todos los estados que se dirigen hacia la Muerte. Ésta se representa como un esqueleto sentado en su trono y ante el que se encuentra un ataúd abierto hacia el que se señala a los hombres y a las mujeres para que desciendan. La pala y la azada que están junto al altar remiten al entierro de los muertos. En el extremo de la izquierda, la Danza reproduce una cuna; en el extremo de la derecha se encuentra la sepultura, representación de lo que supone la existencia humana: nacer para morir. Se trata de un evidente *Memento mori*.

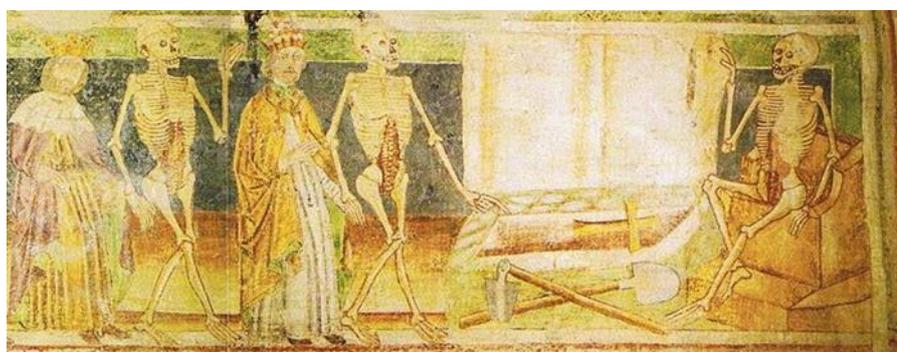
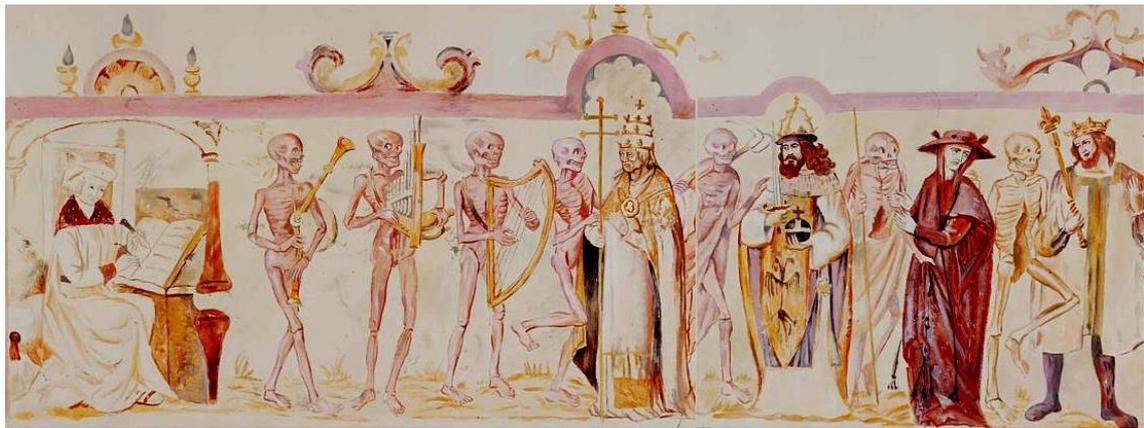


Imagen 13. *Danza de la muerte* en Morella (Castellón), “una pintura al fresco realizada en el primer cuarto del siglo XV, perdida casi por completo y restaurada recientemente con escaso acierto” (Mínguez Cornelles, 2012: 150). Es un ejemplo excepcional de las Danzas en la Península Ibérica, puesto que es la única manifestación plástica que se ha conservado en España, aunque saltan a la vista las diferencias con respecto al resto de Danzas contenidas en este anexo: la Muerte no entabla un diálogo particular con cada uno de los mortales, puesto que se representada como un esqueleto yacente en lo que parece ser un ataúd en el centro de un corro formado tanto por hombres como por mujeres, y tanto clérigos como legos toman parte de la danza. En la imagen inferior puede verse detalladamente al Papa, al Rey y a la Reina, junto a otras personalidades cortesanas (un noble con una pluma en el sombrero) y religiosas (lo que parece ser algún tipo de clérigo, junto el Papa). Es de los casos en los que, de forma más evidente, el baile se concibe como un círculo cerrado por las manos de todos los participantes, el “corro” al que se refieren en ocasiones en la *Dança general de la muerte*. La Muerte ocupa el centro de la composición y los mortales danzan a su alrededor; asisten a las tenebrosas palabras que pronuncia la Muerte y que actúan a modo de *Memento mori* (“Fui quot estis.../ eritis q<uo>d sum”). Todo esto muestra hasta qué punto también en la Península Ibérica tiene el tema de lo macabro cabida en las artes plásticas de la Baja Edad Media.





Imagen 14. En esta *Danza de la muerte*, que se encuentra en la iglesia de Saint-Germain de La Ferté-Loupière, podemos señalar una serie de cuestiones que alejan estos frescos, de finales del siglo XV o principios del XVI, del esquema tradicional de las Danzas. Por una parte, no es la Muerte la que encabeza la procesión de mortales, sino el autor que, sentado, aparece escribiendo en un pergamino (tal vez el texto que le inspirara la visión de danza ante sus ojos). Otro elemento que hay que destacar, como se ve en la imagen, es la presencia de tres esqueletos que con una gaita, algún tipo de instrumento de viento metálico y un arpa actúan como los músicos que dan ritmo a la danza (en la Danza de Lübeck un esqueleto toca la flauta; en la Danza de Tallín toca la gaita). Están claramente inspirados en “l’orchestre des morts” de la *Danse macabre* de Guyot Marchant (de hecho parecen una copia, como otros fragmentos) (Vid. Saugnieux, 1972: 225). Finalmente, hay una tercera cuestión a señalar respecto a la singularidad de esta pintura: los humanos no alternan de forma regular entre religiosos y laicos, aunque en esta imagen no se pueda observar. Los esqueletos llevan atributos que ya he mencionado al hablar de la caracterización de la Muerte: en concreto, en la imagen vemos que el esqueleto que está entre el Papa y el Emperador lleva una guadaña a sus hombros, como hace también otro que no aparece en el detalle aquí suministrado. Un total de tres esqueletos portan una gran flecha en las manos. De nuevo, se observa la predisposición de los diferentes muertos a bailar (obsérvense sus posturas), mientras que los vivos aparecen pintados en actitud hierática.



La plática muestra ser pura verdad 25
aquesto que digo, sin otra fallencia.
la Santa Escripura, con çertenidad,
da sobre todo su firme sentençia
a todos diciendo: «fazed penitençia,
que morir avedes non sabedes cuándo»; 30
si non, ved el Fraire que está pedricando,
mirad lo que dize de su grand sabiençia.

Dize el pedricador.

V
Sennores honrrados, la Santa Escripura
demuestra e dize que todo omne nasçido
gostará la muerte, maguer sea dura, 35
ca traxo al mundo un solo bocado;
ca papa o rey o obispo sagrado,
cardenal o duque, e conde exçelente,
el enperador con toda su gente
que son en el mundo, de morir han forçado. 40

Bueno e sano consejo.

VI
Sennores, punad en fazer buenas obras,
non vos fiedes en altos estados,
que non vos valdrán tesoros nin doblas
a la muerte que tiene sus lazos parados.
Gemid vuestras culpas, dezid los pecados 45
en quanto podades, con satisfaçión,
si aver queredes conplido perdón
de Aquél que perdona los yerros pasados.

VII
Fazed lo que digo, non vos detardedes
que ya la muerte encomiença a hordenar 50
una dança esquiva, de que non podedes
por cosa ninguna que sea escapar;
a la cual dize que quiere levar
a todos nosotros, lançando sus redes.
Abrid las orejas, que agora oiredes 55
de su charanbela un triste cantar.

Dize la muerte.

VIII
A la dança mortal venit los nasçidos

que en el mundo soes de qualquiera estado;
el que non quisiere, a fuerça e amidos
fazer le he venir muy toste priado. 60
Pues que ya el fraire vos ha pedricado
que todos vayaes a fazer penintença,
el que non quisiere poner diligençia
[por mí] non puede ser más esperado.

Primeramente llama a su dança a dos doncellas.

IX

[A] esta mi dança traxe de presente 65
estas dos donzellas que vedes fermosas;
ellas vinieron de muy mala mente
oir mis cançiones, que son dolorosas.
Mas non les valdrán flores e rosas
nin las composturas que poner solían. 70
De mí, si pudiesen, partir se querrían;
mas non puede ser, que son mis esposas.

X

A éstas e a todos por las aposturas
daré fealdad, la vida partida,
e desnudedad por las vestidura; 75
por sienpre jamás, muy triste aborrida,
e por los palaçios daré, por medida,
sepulcros escuros de dentro fedientes,
e por los manjares, gusanos royentes
que coman de dentro su carne podrida. 80

XI

E porque el Santo Padre es muy alto sennor,
e en todo el mundo non ay su par,
desta mi dança será guiador;
desnude su capa, comiençe a sotar.
Non es ya tienpo de perdones dar 85
nin de celebrar en grande aparato,
[e] yo le daré en breve mal rato.
¡Dançad, Padre Santo, sin más detardar!

Dize el Padre Santo.

XII

¡Ay de mí triste, qué cosa tan fuerte
a [mí] que tractava tan grand perlazía! 90
¡aver de pasar agora la muerte

e non me valer lo que dar solía!
Benefiços e honrras e grand sennoría
tove en el mundo pensando vevir;
pues de ti, muerte, non puedo fuir, 95
¡Valme Jhesu Cristo, e tú, Virgen María!

Dize la muerte.

XIII

Non vos enojedes, sennor Padre Santo,
de andar en mi dança que tengo ordenada.
Non vos valdrá el bermejo manto:
de lo que feziste abredes soldada. 100
Non vos aprovecha echar la cruzada,
proveer de obispados nin dar beneficios;
aquí moriredes sin fer más bolliços.
¡Dançad, inperante, con cara pagada!

Dize el enperador.

XIV

¿Qué cosa es ésta que atán sin pavor 105
me lleva a su dança, a fuerça, sin grado?
Creo que es la muerte, que non ha dolor
de omne que sea, grande o cuitado.
¿Non ay ningund rey nin duque esforçado
que della me pueda agora defender? 110
¡Acorredme todos! Mas non puede ser,
que ya tengo della todo el seso turbado.

Dize la muerte.

XV

Enperador muy grande, en el mundo potente,
non vos cuitedes, ca non es tienpo tal
que librar vos pueda inperio nin gente, 115
oro nin plata, nin otro metal.
Aquí perderedes el vuestro cabdal
que athesoraste con grand tiranía
faziendo batallas de noche e de día.
Morid, non curedes. ¡Venga el cardenal! 120

Dize el cardenal.

XVI

¡Ay, Madre de Dios, nunca pensé ver
tal dança, como ésta a que me fazen ir!
Querría, si pudiese, la muerte estorçer;

non sé dónde vaya; comienço a thremer.
Siempre trabajé noctar y escrevir 125
por dar benefiços a los mis criados;
agora mis mienbros son todos torvados,
que pierdo la vista e non puedo oir.

Dize la muerte.

XVII

Reverendo padre, bien vos avisé
que aquí abríades por fuerça a llegar, 130
en esta mi dança, en que vos faré
agora aína un poco sudar.
Pensastes el mundo por vos trastornar,
por llegar a papa e ser soberano;
mas non lo seredes aqueste verano. 135
Vos, rey poderoso, venit a dançar.

Dize el rey.

XVIII

¡Valía, valía, los mis cavalleros!
yo no querría ir a tan baxa dança;
llegad vos con los vallesteros,
hanparadme todos por fuerça de lança. 140
Mas ¿qué es aquesto, que veo en balança
acortarse mi vida e perder los sentidos?
El coraçon se me quexa con grandes gemidos.
Adiós, mis vasallos, que muerte me trança.

Dize la muerte.

XIX

Rey fuerte, tirano, que siempre robastes 145
todo vuestro reyno e fenchistes el arca;
de fazer justicia muy poco curastes,
segunt es notorio por vuestra comarca.
Venit para mí, que yo so monarca
que prenderé a vos, e a otro más alto; 150
llegat a la dança, cortés, en un salto.
En pos de vos venga luego el patriarca.

Dize el patriarca.

XX

Yo nunca pensé venir a tal punto,
nin estar en dança tan sin piadad;
ya me van privando, segunt que barrunto, 155

de beneficios e de dignidad.
¡O, hombre mesquino, que en grado de ceguera
anduve en el mundo, no parando mientes
cómo la muerte, con sus duros dientes,
roba a todo hombre de cualquier edad. 160

Dize la muerte.

XXI

Señor patriarca, yo nunca robé
en alguna parte cosa que no deva;
de matar a todos costumbre lo he,
de escapar alguno de mí no se atreva.
Esto vos ganó vuestra madre Eva 165
por querer gustar fruta devedada.
Poned en recabdo vuestra cruz dorada.
Sígase con vos el duque, antes que más beva.

Dize el duque.

XXII

¡O qué malas nuevas son éstas, sin falla,
que agora me traen, que vaya a tal juego! 170
Yo tenía pensado de hacer batalla;
¡espérame un poco, muerte, yo te ruego!
Si no te detienes, miedo he que luego
me prendas o me mates. Avré de dexar
todos mis deleites, ca no puedo estar 175
que mi alma escape de aquel duro fuego.

Dize la muerte.

XXIII

Duque poderoso, ardit e valiente,
no es ya tiempo de dar dilaciones;
andad en la danza con buen continente,
dexad a los otros vuestras guarniciones. 180
Ya más no podredes cebar losalcones,
hordenar las justas nin hacer torneos;
aquí avrán fin los vuestros deseos.
Venit, arzobispo, dexat los sermones.

Dize el arzobispo.

XXIV

¡Ay, muerte cruel! ¿qué te merecí,
o por qué me llevas tan arrebatado? 185
Viviendo en deleites nunca te temí;

fiando en la vida quedé engannado.
Mas si yo bien rijera mi arçobispado,
de ti non oviera tan fuerte temor, 190
mas sienpre del mundo fui amator:
bien sé que el infierno tengo aparejado.

Dize la muerte.

XXV

Sennor arçobispo, pues tan mal registes
vuestros súbditos e clerezía,
gostad amargura por lo que comiste, 195
manjares diversos con grand golosía.
Estar no podredes en Santa María
con pal[i]o romano en pontifical;
venit a mi dança, pues soes mortal.
Pase el condestable por otra tal vía. 200

Dize el condestable.

XXVI

Yo vi muchas danças de lindas donzellas,
de duennas fermosas de alto linaje;
mas, segunt me paresçe, no es ésta dellas,
ca el thannedor trahe feo visaje.
Venid, camarero, dezid a mi paje 205
que traiga el cavallo, que quiero fuir,
que ésta es la dança que dizen morir;
si della escapo, thener me he por saje.

Dize la muerte.

XXVII

Fuir non conviene al que ha de estar quedo;
estad, condestable, dexat el cavallo; 210
andad en la dança alegre, muy ledó,
sin fazer rüido, ca yo bien me callo.
Mas verdad vos digo que, al cantar el gallo,
seredes tornado de otra figura:
allí perderedes vuestra fermosura. 215
Venit vos, obispo, a ser mi vasallo.

Dize el obispo.

XXVIII

Mis manos aprieto, de mis ojos lloro,
¿por qué soi venido a tanta tristura?
Yo era abastado de plata y de oro,

de nobles palacios e mucha folgura; 220
agora la muerte, con su mano dura,
tráHEME en su danza medrosa sobejo.
Parientes, amigos, ponedme consejo
que pueda salir de tal angostura.

Dize la muerte.

XXIX

Obispo sagrado, que fuerdes pastor 225
de ánimas muchas, por vuestro pecado
a juicio iredes ante el Redemptor,
e daredes cuenta de vuestro obispado.
Sienpre anduvistes de gentes cargado,
en corte de rey e fuera de iglesia; 230
mas yo sorzirá la vuestra pelleja.
Venit, caballero, que estades armado.

Dize el cavallero.

XXX

A mí non paresçe ser cosa guisada
que dexe mis armas e vaya dançar
a tal danza negra, de llanto poblada, 235
que contra los vivos quesiste hordenar.
Segunt estas nuevas conviene dexar
merçedes e tierras que gané del rey;
pero, a la fin, sin dubda non sey
cuál es la carrera que avré de levar. 240

Dize la muerte.

XXXI

Cavallero noble, ardit e ligero,
fazed buen senblante en vuestra persona.
Non es aquí tienpo de contar dinero;
oid mi canción por qué modo ca[n]tona.
Aquí vos faré correr la athaona, 245
e después veredes cómo ponen freno
a los de la vanda que roban lo ageno.
¡Dançad, abad gordo, con vuestra corona!

Dize el abad.

XXXII

Maguer provechoso so a los relijiosos,
de tal danza, amigos, yo non me contento; 250
en mi çelda avía manjares sabrosos,

de ir non curava comer a convento.
Dar me hedes signado como non consiento
de andar en ella, ca he grand resçelo,
e si tengo tienpo, provoco e apelo; 255
mas non puede ser, que ya desatiento.

Dize la muerte.

XXXIII

Don abad benedicto, folgado, viçioso,
que poco curastes de vestir çeliçio,
abraçadme agora: seredes mi esposo,
pues que deseastes plazer e vicios. 260
Ca yo so bien presta a vuestro serviçio,
avedme por vuestra, quitad de vos sanna,
ca mucho me plaze [con] vuestra conpanna.
E vos, escudero, venit al ofiçio.

Dize el escudero.

XXXIV

Duennas e donzellas, aved de mi duelo: 265
fázenme por fuerça dexar los amores;
echóme la muerte su sutil anzuelo,
fázenme dançar dança de dolores.
Non trahen, por cierto, firmalles nin flores
los que en ella dançan, mas grand fealdad. 270
¡Ay de mí, cuitado, que en gran vanidad
andove en el mundo sirviendo sennores!

Dize la muerte.

XXXV

Escudero polido, de amor sirviente,
dexad los amores de toda persona;
venit, ved mi dança e cómo se adona, 275
e a los que dançan aconpannaredes.
Mirad su figura: tal vos tornaredes
que vuestras amadas non vos querrán ver.
Aved buen conorte, que así ha de ser.
Venit vos, deán, non vos corroçedes. 280

Dize el deán.

XXXVI

¿Qués aquesto que [o]yo? De mi seso salgo.
Pensé de fuir e non fallo carrera.
Grand renta tenía e buen deanazgo,

e mucho trigo en la mi panera;
allende de aquesto estava en espera 285
de ser proveído de algund obispado;
agora la muerte enbióme mandado,
mala sennal veo, pues fazen la cera.

Dize la muerte.

XXXVII

Don rico avariento, deán muy hufano,
que vuestros dineros trocastes en oro, 290
a pobres e a biudas çerrastes la mano,
e mal despendistes el vuestro thesoro.
Non quiero que estedes ya más en el coro,
salid luego fuera sin otra pereza;
yo vos mostraré venir a pobreza. 295
Venit, mercadero, a la Dança del lloro.

Dize el mercadero.

XXXVIII

¿A quien dexaré todas mis riquezas
e mercaderías que traigo en el mar?
Con muchos trasposos e más sotilezas
gané lo que tengo en cada lugar. 300
Agora la muerte vínome llamar.
¿Qué será de mí? Non sé qué me faga.
¡O muerte, tu sierra a mí es grand plaga!
Adiós, mercaderos, que voyme a finar.

Dize la muerte.

XXXIX

De oy más non curedes de pasar en Flandes; 305
estad aquí quedo e iredes ver
la tienda que traigo de buvas y landres:
de gracia las do, non las quiero vender.
Una sola dellas vos fará caer
de palmas en tierra, dentro de mi botica, 310
e en ella entraredes maguer sea chica.
E vos, arçediano, venid al tanner.

Dize el arçediano.

XL

¡O mundo vil, malo e fallesçedero,
cómo me engañaste con tu promisión!
Prometísteme vida; de ti non la espero; 315

siempre mentiste en toda sazón.
Faga quien quisiere la vesitación
de mi arçedianazgo por que trabajé.
¡Ay de mí, cuitado, grand cargo tomé!
Agora lo siento, que fasta aquí non. 320

Dize la muerte.

XLI

Arçediano amigo, quitad el bonete,
venit a la dança suave e onesto,
ca quien en el mundo sus amores mete,
él mesmo le faze venir a todo esto. 325
Vuestra dignidad, segunt dize el testo,
es cura de ánimas, e daredes cuenta:
si mal las registes, avredes afruenta.
Dançad, abogado, dexad el Dijesto.

Dize el abogado.

XLII

¿Qué fue ora, mesquino, de quanto aprendí,
de mi saber todo e mi libelar? 330
Quando estar pensé, entonçe caí:
çegome la muerte, non puedo estudiar.
Resçelo he grande de ir al lugar
do non me valdrá libelo nin fuero;
peor es, amigos, que sin lengua muero: 335
abarcóme la muerte, non puedo hablar.

Dize la muerte.

XLIII

Don falso abogado prevalicador,
que de amas las partes levastes salario,
venga se vos miente cómo sin temor
bolvistes la foja por otro contrario. 340
El Chino, el Bártolo e el Coletario
non vos librarán de mi poder mero;
aquí pagaredes como buen romero.
E vos, canónigo, dexad el breviarío.

Dize el canónigo.

XLIV

Vete agora, muerte, non quiero ir contigo, 345
déxame ir al coro ganar la raçión.
Non quiero tu dança nin ser tu amigo,

en folgura bivo, non he turbaçión;
aún este otro día ove provisión
desta calongía que me dio el perlado; 350
desto que tengo soy bien pagado,
vaya quien quisiere a tu vocaçión.

Dize la muerte.

XLV

Canónigo amigo, non es el camino
ese que pensades; dad acá la mano.
El sobrepeliz delgado de lino 355
quitadlo devos e irés más liviano.
Darvos he un consejo que vos será sano:
tornadvos a Dios e fazed penitencia,
ca sobre vos çierto es dada sentençia.
Llegad acá, físico, que estades ufano. 360

Dize el físico.

XLVI

Mintióme sin dubda el Fin de Aviçena
que me prometió muy luengo bevir
rigiéndome bien a yantar y cena,
dexando el beber después del dormir.
Con esta esperançã pensé conquerir 365
dineros e plata, enfermos curando;
mas agora veo que me va llevando
la muerte consigue: conviene sufrir.

Dize la muerte.

XLVII

¡Pensastes vos, físico, que por Galeno
o don Ypocrás con sus inforismos 370
seríades librado de comer del feno
que otros gostaron de más sologismos?
Non vos valdrá fazer gargarismos,
conponer xaropes nin tener diecta;
non sé si lo oistes: yo so la que aprieta. 375
Venid vos, don cura, dexad los bautismos.

Dize el cura.

XLVIII

Non quiero exebçiones nin conjugaciones,
con mis perrochanos quiero ir folgar;
ellos me dan pollos e lechones

e muchas obladadas con el pie de altar. 380
Locura sería mis diezmos dexar
e ir a tu dança de que non se parte;
pero, a la fin, non sé por quál arte
desta tu dança pudiese escapar.

Dize la muerte.

XLIX

Ya non es tienpo de yazer al sol 385
con los perrochanos beviendo del vino;
yo vos mostré un re mi fa sol
que agora conpuse de canto muy fino.
Tal como a vos quero aver por vezino,
que muchas ánimas tovistes en gremio; 390
segunt las registes, avredes el premio.
Dançe el labrador que viene del molino.

Dize el labrador.

L

¿Cómo conviene dançar al villano
que nunca la mano sacó de la reja?
Busca, si te plaze, quien dançe liviano; 395
déxame, muerte, con otro trebeja,
ca yo como toçino e a veçes oveja,
e es mi oficio trabajo e afán
arando las tierras para senbrar pan;
por ende non curo de oir tu conseja. 400

Dize la muerte.

LI

Si buestro trabajo fue sienpre sin arte,
non faziendo surco en la tierra agena,
en la gloria eternal avredes grand parte,
e por el contrario sufriredes pena.
Pero, con todo eso, poned la melena, 405
allegadvos a mí: yo vos uniré;
lo que a otros fize, a vos lo faré.
E vos, monje negro, tomad buen estrena.

Dize el monje.

LII

Loo e alabança sea para sienpre
al alto Sennor que, con piedad, me lieva (sic) 410
a su santo reino, adonde contenple

por sienpre jamás la su magestad.
De cárcel escuta vengo a claridad
donde avré alegría sin otra tristura;
por poco trabajo abré grand folgura. 415
Muerte, non me espanto de tu fealdad.

Dize la muerte.

LIII

Si la regla santa del monje benedicto
guardastes del todo sin otro deseo,
sin dubda tened que soes escripto
en libro de vida, segunt que yo creo. 420
Pero si fezistes lo que fazer veo
a otros que handan fuera de la regla,
vida vos darán que sea más negra.
Dançad, usurero, dexad el correo.

Dize el usurero.

LIV

Non quiero tu dança nin tu canto negro, 425
más quiero, prestando, doblar mi moneda;
con pocos dineros que me dio mi suegro,
otras obras fago que non fizo Beda.
Cada anno los doblo; demás está queda
la prenda en mi casa, que está por el todo. 430
Allego riquezas hyaziendo de cobdo;
por ende tu dança a mí non es leda.

Dize la muerte.

LV

Traidor usurario de mala conçeñcia,
agora veredes lo que fazer suelo:
en fuego infernal, sin más detenencia, 435
porné la vuestra alma cubierta de duelo;
allá estaredes do está vuestro ahuelo,
que quiso ser segund vos usastes;
por poca ganancia mal siglo ganastes.
E vos, Fraire menor, venit a sennuello. 440

Dize el fraire.

LVI

Dançar non conviene a maestro famoso,
segunt que yo so, en la religión;
maguer mendigante, bivo viçioso,

e muchos desean oír mi sermón.
Dezísdesme agora que vaya a tal son; 445
dançar non querría, si me das vagar.
¡Ay de mí, cuitado, que avré a dexar
las honrras e grado, que quiera o que non!

Dize la muerte.

LVII

Maestro famoso, sutil e capaz,
que en todas las artes fuestes sabidor, 450
non vos acuitedes, limpiad vuestra faz,
que a pasar avredes por este dolor.
Yo vos levaré ante un Sabidor
que sabe las artes sin ningún defecto;
sabredes leer por otro decreto. 455
Portero de maça, venid al tenor.

Dize el portero.

LVIII

¡Ay del rey, varones, acorredme agora!
Llévame sin grado esta muerte brava;
non me guardé della, tomóme a dessora,
a puerta del rey guardando estava, 460
Oy, en este día, al conde esperava
que me diese algo por que le dí la puerta.
Guarde quien quisiere o fínquese abierta,
que ya la mi guarda non vale una fava.

Dize la muerte.

LIX

Dexad esas bozes, llegadvos corriendo, 465
que non es ya tienpo de estar en la vela;
las vuestras varatas yo bien las entiendo,
e vuestra cobdiçia por qué modo suena.
Çerrades la puerta demás quando yela
al omne mesquino que vien a librar; 470
lo que dél levastes avrés a pagar.
E vos, hermitanno, salid de la çelda.

Dize el hermitanno.

LX

La muerte reçelo, maguer que so viejo.
¡Sennor Ihesu Christo, a ti me encomiendo!
De los que te sirven tú eres espejo, 475

pues yo te serví, la tu gloria atiendo.
Sabes que sufrí lazería viviendo
en este desierto en contemplançión,
de noche e de día faziendo oraçión,
e, por más abstinencia, las yervas comiendo. 480

Dize la muerte.

LXI

Fazes grand cordura. Llamarte ha el Sennor
que con diligencia pugnastes servir;
si bien le servistes, avredes honor
en su santo reino do avés de venir.
Pero, con todo esto, avredes a ir 485
en esta mi dança con vuestra barvaça;
de matar a todos aquésta es mi caça.
Dançad, contador, después de dormir.

Dize el contador.

LXII

¿Quién podría pensar que, tan sin disanto,
avía a dexar mi contaduría? 490
Llegué a la muerte e vi desbarato
que fazía en los omnes con gran osadía.
Allí perderé toda mi valía,
averes y joyas y mi grand poder.
Faga libramientos de oy más quien quisier, 495
ca çercan dolores el ánima mía.

Dize la muerte.

LXIII

Contador amigo, si bien vos catades
cómo por favor, e a vezes por don,
librastes las c[art]as, rzón es que ayades
dolor e quebranto por tal ocasión. 500
Cuento de algarismo nin su división
non vos ternán pro, e iredes comigo;
andad acá luego, así vos lo digo.
E vos, diácono, venid a lección.

Dize el diácono.

LXIV

Non veo que tienes gesto de lector, 505
tú que me conbidas que vaya a leer;
non vi en Salamanca maestro nin doctor

que tal gesto tenga, nin tal paresçer.
Bien sé que con arte me quieres fazer
que vaya a tu dança para me matar; 510
si esto así es, venga administrar
otro por mí, que yo vome a caer.

Dize la muerte.

LXV

Maravíllome mucho de vos, clerizón,
pues que bien sabedes que es mi doctrina
matar a todos por justa razón, 515
e vos esquivades oír mi bozina.

Yo vos vestiré almática fina,
labrada de pino, en que ministredes:
fasta que vos llamen, en ella iredes.
Venga el que recabda, e dançe aína. 520

Dize el recabdaor.

LXVI

Asaz he que faga en recabdar
lo que por el rey me fue encomendado;
por ende, non puedo nin devo dançar
en esta tu dança, que non he acostumbrado.
Quiero ir agora apriessa priado 525
por unos dineros que me han prometido,
ca he esperado e el plazo es venido;
mas veo el camino del todo çerrado.

Dize la muerte.

LXVII

Andad acá luego sin más detardar,
pagad los cohechos que avés levado, 530
pues que vuestra vida fue en trabajar
cómo robaríedes al omne cuitado.

Dar vos he un poyo en que estéis asentado,
e fagades las rentas, que tenga dos pasos;
allí darés cuenta de vuestros traspasos. 535
Venid, subdiácono, alegre e pagado.

Dize el subdiácono.

LXVIII

Non he menester de ir a trotar
como fazen esos que traes a tu mando;
antes de evangelio me quiero tornar

estas cuatro ténporas que se van llegando. 540
En lugar de canto veo que llorando
andan todos esos; non fallan abrigo.
Non quiero tu dança: así te lo digo;
más quiero pasar el salterio rezando.

Dize la muerte.

LXIX

Mucho es superfluo el vuestro alegrar; 545
por ende, dexad aquessos sermones.
Non tenés manera de andar a dançar,
nin comer obladas cerca los tizones;
non iredes más en las proçisiones
do dávades bozes muy altas, en grito, 550
como por enero fazía el cabrito.
Venit, sacristán, dexad las razones.

Dize el sacristán.

LXX

Muerte, yo te ruego que ayas piedad
de mí que so moço de pocos días;
non conosçi a Dios con mi moçedad, 555
nin quise tomar nin seguir sus vías.
Fía de mí, amiga, como de otros fías,
porque satisfaga del mal que he fecho;
a ti non se pierde jamás tu derecho,
ca yo iré, si tú por mí envías. 560

Dize la muerte.

LXXI

Con sacristanejo de mala picanna,
ya non tenés tienpo de saltar paredes,
nin de anda de noche con los de la canna,
faziendo las obras que vos bien sabedes.
Andar a rondar vos ya non podredes, 565
nin presentar joyas a vuestra sennora:
si bien vos quiere, quítevos agora.
Venit vos, rabí: acá meldaredes.

Dize el rabí.

LXXII

¡O Elohim e Dios de Habrahán,
que prometiste la redenpçión! 570
non sé qué me faga con tan grand afán:

e como a las vezes pollos e perdices.
Sé tomar al tiempo bien las codornizes, 605
e tengo en mi huerto assás de repollos.
Vete, que non quiero tu gato con pollos.
A Dios me encomiendo y a sennor San Helizes.

Dize la muerte.

LXXVII

Non vos vale nada vuestro reçelar;
andad acá luego, vos, don taleguero, 610
que non quesistes la hermita adobar,
fezistes alcuza de vuestro guargüero.
Non vesitaredes la bota de cuero
con que a menudo solíades beber;
çurrón nin talegua non podrés traer, 615
nin pedir gallofas como de primero.

Lo que dize la muerte a los que non nonbró.

LXXVIII

A todos lo que aquí non he nonbrado
de qualquier ley e estado o condición
les mando que vengan muy toste priado
a entrar en mi dança sin escusaçión. 620
Non resçibiré jamás exebçión
nin otro libelo nin declinatoria;
los que bien fizieron avrán sienpre gloria,
los quel contrario avrán danpnaçión.

Dizen los que han de pasar por la muerte.

LXXIX

Pues que así es que a morir avemos, 625
de nesçesidad, sin otro remedio,
con pura conçiencia todos trabajemos
en servir a Dios sin otro comedio.
Ca Él es prinçipe, fin e el medio,
por do, si le plaze, avremos folgura, 630
aunque la muerte, con dança muy dura,
nos meta en su corro en qualquier comedio.

Bibliografía.

Ediciones de la *Dança general de la muerte*:

Álvarez Pellitero, Ana María (ed.). 1990. *Dança de la muerte*. En *Teatro medieval*. Espasa-Calpe, Madrid: 293-319.

Asís de Icaza, Francisco y de los Ríos, Amador (eds.). 1981. *La Danza de la muerte*. Colección El Árbol, Madrid.

Barja, Juan y Calatrava, Juan (eds.). 2008. *La danza de la Muerte*. Abad Editores, Madrid: 139-165.

Infantes, Víctor (ed.). 1982. *La Dança de la muerte*. Colección Visor de Poesía, Madrid.

Lázaro Carreter, Fernando (ed.). 1976. *Danza general de la muerte*. En *Teatro medieval*. Castalia, Odres Nuevos, Madrid: 227-248.

Morreale, Margherita (ed.). 1991. *Dança general de la muerte*. En *Revista de literatura medieval*, III: 28-48.

Rincón, Eduardo (ed.). 1968. *La danza de la muerte*. En *Coplas satíricas y dramáticas de la Edad Media*. Alianza Editorial, Madrid: 94-117.

Rodríguez Puértolas, Julio (ed.). 1981. *Dança general de la muerte*. En *Poesía crítica y satírica del siglo XV*. Clásicos Castalia, Madrid: 43-70.

Saugnieux, Joël (ed.). 1972. *Danza general*. En *Les Danses Macabres de France et d'Espagne et leurs prolongements littéraires*. Société d'Édition "Les Belles Lettres", París: 165-182.

Obras literarias complementarias:

Abel Reches, Rubén (trad.). François Villon. *Poesías*. [En red]. <<http://www.elortiba.org/pdf/francois-villon-poemas.pdf>> [consulta: 13/02/2016].

Alda Tesán, Jesús-Manuel (ed.). 2012. Jorge Manrique. *Poesía*. Cátedra, Madrid.

Baños, Fernando (ed.). 2002. Gonzalo de Berceo. *Milagros de Nuestra Señora*. Editorial Crítica, Barcelona.

Blecua, Alberto (ed.). 2012. Juan Ruiz. *Libro de buen amor*. Cátedra, Madrid.

Blecua, José Manuel (ed.). 1990. Francisco de Quevedo. *Poesía original completa*. Clásicos Universales Planeta, Barcelona.

Fernández-Galiano, Manuel y Cristóbal, Vicente (eds.). 1990. Horacio. *Odas y Epodos*. Cátedra (Letras Universales), Madrid.

- Frutos Cortés, Eugenio (ed.). 2014. Pedro Calderón de la Barca. *El gran teatro del mundo. El gran mercado del mundo*. Cátedra, Madrid.
- Kerkhof, Maximilian (ed.). 1988. López de Mendoza, Íñigo. *Obras completas*. Planeta. Barcelona.
- _____. 1997. Juan de Mena. *Laberinto de Fortuna*. Clásicos Castalia, Madrid.
- Massot i Muntaner, Josep (ed.). 1983. *Representació de la mort*. En *Teatre medieval i del Renaixement*. Edicions 62, Barcelona.
- Orduna, Germán (ed.). 1987. Pero López de Ayala. *Rimado de palacio*. Clásicos Castalia, Madrid.
- Ramoneda, Arturo M. (ed.). 1980. Gonzalo de Berceo. *Signos que aparecerán antes del Juicio Final. Duelo de la Virgen. Martirio de san Lorenzo*. Clásicos Castalia, Madrid.
- Resina Rodrigues, Maria Idalina (ed.). 1988. Gil Vicente. *Auto da alma*. En *Auto da alma de Gil Vicente*. Editorial Comunicação, Lisboa.
- Rico, Francisco (ed.). 2004. Miguel de Cervantes. *Don Quijote de la Mancha*. Alfaguara (edición del IV Centenario), Madrid.
- Velázquez, Jaime (ed.). 1994. Virgilio. *Geórgicas*. Cátedra (Letras Universales), Madrid.

Estudios:

- Adeva Martín, Ildefonso. 1992. «Cómo se preparaban para la muerte los españoles a finales del siglo XV». *Anuario Histórico de la Iglesia*, 1: 113-138. [en red]. <<file:///C:/Users/Andr%C3%A9s/Downloads/Dialnet-ComoSePreparabanParaLaMuerteLosEspa%C3%B1olesAFinalesDe-1204296.pdf>> [consulta: 06/03/2016].
- Alonso García de Rivera, Helena. 2014. «Estructuras sociales en la Baja Edad Media española según el anónimo *Dança General de la Muerte*». *Revista de Folklore*, nº 388: 26-43. [en red]. <<http://media.cervantesvirtual.com/jdiaz/rf388.pdf>> [consulta: 31/03/2016].
- Alvar, Carlos, Gómez Moreno, Angel y Gómez Redondo, Fernando. 1991. *La prosa y el teatro en la Edad Media*. Taurus, Madrid.
- Amasuno Sárraga, Marcelino. 1990. «Referencias literarias castellanas a una peste del siglo XV» en *Revista de literatura medieval*, II: 115-129.
- Ariès, Philippe. 1988. *La muerte en occidente*. Argos Vergara, Barcelona.

- _____. 1983. *El hombre ante la muerte*. Taurus. Madrid.
- Bayona Aznar, Bernardo y Rodrigues de Souza, José Antônio de Camargo (eds.). 2013. *Doctrinas y relaciones de poder en el Cisma de Occidente y en la época conciliar (1378-1449)*. Prensa de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza.
- Cantera, Margarita/ Cantera, Santiago. 1998. *Las Órdenes Religiosas en la Iglesia Medieval*. Arco Libros, Madrid.
- Deyermond, Alan David. 1968. "El ambiente social e intelectual de la danza de la muerte". *AIH*, III, 267-276. [en red]. <http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/03/aih_03_1_031.pdf> [consulta: 15/02/2016].
- Fagan, Brian. 2008. *La pequeña edad de hielo*. Gedisa Editorial, Barcelona.
- Flores Juanpere, Montserrat. «Les danses de la mort: una visió iconogràfica» [en red]. <<http://www.festes.org/arxiu/mortvisioeconografica.pdf>> [consulta: 18/02/2016].
- Franco Mata, Ángela. 2002. «Encuentro de los tres vivos y los tres muertos y las Danzas de la muerte bajomedievales en España». *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, tomo 20, nº 1-2: 173-214. [en red]: <<http://www.man.es/man/dms/man/estudio/publicaciones/boletin-man/MAN-Bol-2002/MAN-Bol-2002-Franco-Mata.pdf>> [consulta: 15/03/2016].
- Gago Jover, Francisco (ed.). 1999. *Arte de bien morir y Breve confesionario*. Medio Maravedí, Barcelona.
- Garroso Resina, Antonio. 1987. *Magia y superstición en la literatura castellana medieval*. Biblioteca de Castilla y León, Valladolid.
- Genicot, Léopold. 1990. *El espíritu de la Edad Media*. Noguer, Barcelona.
- Gennero, Mario. 1974. «Elementos franciscanos en las Danzas de la Muerte». *Thesaurus*, vol. XXXIX, nº 1: 181-185. [en red]. <http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/29/TH_29_001_181_0.pdf> [consulta: 17/02/2016].
- Gómez Moreno, Angel. 1991. *El teatro medieval castellano en su marco románico*. Taurus, Madrid.
- González Zymla, Herbert. 2011. «El encuentro de los tres vivos y los tres muertos». *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. III, nº 6: 51-82. [en red]. <<https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-21-7.%20Encuentro%20de%20los%20tres%20vivos%20y%20los%20tres%20muertos.pdf>> [consulta: 13/02/2016].

- _____. 2014. «La danza macabra». *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. VI, n° 11: 23-51. [en red]. <<https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2014-06-11-Danza%20macabra.pdf>> [consulta: 13/02/2016].
- Haindl Ugarte, Ana Luisa. 2013. «*Ars bene moriendi*: el Arte de la Buena Muerte». *Revista Chilena de Estudios Medievales*, n° 3: 89-108. [en red]. <<http://www.ugm.cl/ugm/wp-content/uploads/2012/10/Ana-Luisa-Haindl-Ugarte.pdf>> [consulta: 06/03/2016].
- _____. «La Peste Negra». [en red]. <<http://edadmedia.cl/wordpress/wp-content/uploads/2011/04/LaPesteNegra.pdf>> [consulta: 24/04/2016].
- Huete Fudio, Mario. 1998. «Las actitudes ante la muerte en tiempos de la Peste Negra. La Península Ibérica, 1348-1500». *Cuadernos de Historia Medieval*, I: 21-58. [en red]. <<https://www.uam.es/departamentos/filoyletras/hmedieval/especifica/cuadernos/miscelan/1998-1/02.pdf>> [consulta: 30/03/2016].
- Huizinga, Johan. 2015. *El otoño de la Edad Media*. Alianza Editorial, Madrid.
- Infantes, Víctor. 1997. *Las danzas de la muerte: génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII-XVII)*. Ediciones Universidad Salamanca, Salamanca.
- Kerkhof, Maxim. 1995. «Notas sobre las danzas de la muerte». *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica*, n° 13: 175-200. [en red]. <<https://revistas.ucm.es/index.php/DICE/article/viewFile/DICE9595110175A/13029>> [consulta: 06/03/2016].
- Krause, Anna. 1960. «Jorge Manrique y el culto de la Muerte en el cuatrocientos». *Anales de la Universidad de Chile*, CXVIII: 7-60. [en red]. <<http://www.anales.uchile.cl/index.php/ANUC/article/viewFile/19031/20161>> [consulta: 14/03/2016].
- Lapesa, Rafael. 1965. «El tema de la muerte en el *Libro de buen amor*». *AIH*, Actas II: 73-91. [en red]. <http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/02/aih_02_1_007.pdf> [consulta: 05/04/2016].
- López Estrada, Francisco; López García-Berdoy, María Teresa. 1991. *Poesía castellana de la Edad Media*. Taurus, Madrid.
- Marcotegui Barber, Beatriz. 2005. «Ad eruditionem simplicium: la transmisión del mensaje evangélico a la sociedad medieval». *Medievalismo: Boletín de la Sociedad Española de Estudios Medievales*, n° 15: 9-38. [en red].

<<https://digitum.um.es/xmlui/bitstream/10201/35619/1/51061-217871-1-PB.pdf>>

[consulta: 18/03/2016].

Martínez Gil, Fernando. 1996. *La muerte vivida. Muerte y Sociedad en Castilla durante la Baja Edad Media*. Diputación provincial de Toledo, Madrid.

McKendrick, Geraldine. 1970. «Sevilla y la “dança de la muerte” (1520)». *Historia. Instituciones. Documentos*, nº 6: 187-196. [en red].

<[file:///C:/Users/Andr%C3%A9s/Downloads/Dialnet-SevillaYLaDancaDeLaMuerte1520-669670%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Andr%C3%A9s/Downloads/Dialnet-SevillaYLaDancaDeLaMuerte1520-669670%20(1).pdf)> [consulta: 10/03/2016].

Meiss, Millard. 1988. *Pintura en Florencia y Siena después de la peste negra*. Alianza Editorial, Madrid.

Mínguez Cornelles, Víctor. 2012. «La muerte arquera cruza el Atlántico». *SEMATA, Ciencias Sociales e Humanidades*, vol. 24: 149-179. [en red].

<www.usc.es/revistas/index.php/semata/article/download/1088/1012> [consulta: 02/03/2016].

Morel d'Arleux, Antonia. 1990. «Los tratados de preparación a la muerte: aproximación metodológica», *AISO*, II: 719-734. [en red].

<http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/02/aiso_2_2_025.pdf> [consulta: 12/02/2016].

Morrás, María y Hamilton, Michelle. 2000. «Un nuevo testimonio de la «Danza de la muerte»: hacia la versión primitiva». *AHLM*. VIII: 1340-1352. [en red].

<<http://www.ahlm.es/IndicesActas/ActasPdf/Actas8.2/32.pdf>> [consulta: 04/05/2016].

Morreale, Margherita. 1975. «Apuntes para el estudio de la trayectoria que desde el *¿Ubi sunt?* lleva hasta el “¿Qué le fueron sino...?” de Jorge Manrique»,

Thesaurus. XXX, nº 3: 472-519. [en red].

<http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/30/TH_30_003_079_0.pdf>

[consulta: 26/03/2016].

_____. 1996. «La dança general de la muerte (II)». *Revista de Literatura Medieval*, nº 8. 111-178. [en red].

<<http://dspace.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/5246/La%20Dan%C3%A7a%20General%20de%20la%20Muerte%20%28II%29.pdf?sequence=1&isAllowed=y>> [consulta: 29/02/2016].

_____. 1974. «Un tema no documentado en España: el “Encuentro de los tres vivos y los tres muertos”». *Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*, nº

35: 257-263. [en red].
<<http://www.raco.cat/index.php/BoletinRABL/article/view/195847/269982>>

[consulta: 05/03/2016].

Mullett, Michael. 1987. *La cultura popular en la Baja Edad Media*. Editorial Crítica, Barcelona.

Ortega-Sierra, Sara. 2012. «Discursos pre-sociológicos: Sobre algunas clasificaciones femeninas en la Edad Media». *Lemir*, nº 16: 301-328. [en red].
<http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista16/06_Ortega_Sara.pdf> [consulta: 17/03/2016].

Patch, Howard. 1983. *El otro mundo en la literatura medieval*. Fondo de Cultura Económica, Madrid.

Pérez Priego, Miguel Ángel. 2004. *Estudios sobre la poesía del siglo XV*. Cuadernos de la UNED, Madrid.

_____. 2009. “Introducción” en *Teatro medieval*. Cátedra, Madrid.

Rodríguez Puértolas, Julio (coord.). 1979. *Historia social de la Literatura española*, tomo I. Editorial Castalia, Madrid.

Russell, Peter E. (ed.). 2001. “Introducción bibliográfica y crítica” en *La Celestina. Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea*. Clásicos Castalia, Madrid.

Salinas, Pedro. 1974. *Jorge Manrique o tradición y originalidad*. Seix Barral, Barcelona.

Sanchis Llopis, Jordi. 2011. «El mundo clásico en obras satíricas de la literatura en castellano del siglo XV». *Studia Philologica Valentina*, vol. 13: 369-384. [en red].
<http://www.uv.es/sphv/13/22_sanchis13.pdf> [consulta: 18/02/2016].

Sola Antequera, Domingo (Coord.). 2005. *Imágenes de la muerte. Estudios sobre arte, arqueología y religión*. Servicio de Publicaciones Universidad de la Laguna, Santa Cruz de Tenerife.

Soto Rábano, José María. 2006. «Visión y tratamiento del pecado en los manuales de confesión de la Baja Edad Media». *Hispania Sacra*, vol. 58, nº 118: 411-447. [en red].
<<http://hispaniasacra.revistas.csic.es/index.php/hispaniasacra/article/view/12/12>>
[consulta: 29/03/2016].

Viña Liste, José María. 1991. *Cronología de la Literatura Española*. Vol. 1. Cátedra, Madrid.

Otros recursos:

Domínguez Caparrós, José. 2013. *Diccionario de métrica española*. Alianza Editorial, Madrid.

Navarro Tomás, Tomás. 1983. *Métrica española*. Editorial Labor, Barcelona.

Quilis, Antonio. 1993. *Métrica española*. Ariel, Madrid.

Varela Merino, Elena, Moíno Sánchez, Pablo y Jauralde Pou, Pablo. 2005. *Manual de métrica española*. Castalia Universidad, Madrid.

Otros recursos para páginas web:

<http://bibliaparalela.com/>.

<http://consentidoscomunes.blogspot.com.es/2014/10/la-danza-de-la-muerte-2-der-totentanz.html>.

<http://derecoquinaria-sagunt.blogspot.com.es/2013/06/modioli-de-boscoreale-copa-de-esqueletos.html>.

<https://diogeneschilds.wordpress.com/tag/convento-de-san-pablo-de-penafiel/>.

<http://www.elblogdeviajes.com/europa/reino-unido/escocia/las-ocho-tallas-mas-importantes-de-la-capilla-de-rosslyn/>.

<http://www.elortiba.org/pdf/francois-villon-poemas.pdf>.

<https://www.flickr.com/photos/olaechea/4195290277/in/gallery-moody531-72157622978862537/>.

<http://www.lamortdanslart.com/main.htm>.

<http://viajesenlamochila.blogspot.com.es/2013/03/36-la-capilla-de-los-huesos-de-la.html>.

<http://www.villierssurtholon.fr/DetailElement.aspx?numStructure=81704&numElement=158112>.

<https://www.youtube.com/watch?v=By-pQCdxtyw>.