



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Buenos Aires

A

# La Danza Macabra

Autor:

Ofelia A. Funes de Bello

Revista:

Estudios e investigaciones

1994, 5, 17-34



Artículo



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL  
Repositorio Institucional de la Facultad  
de Filosofía y Letras, UBA

# LA DANZA MACABRA \*

OFELIA A. FUNES DE BELLO

## Introducción

La intención de este trabajo es llegar a una síntesis iconológica a través del análisis iconográfico respecto de la Danza de la Muerte, perteneciente a pinturas murales y grabados de comienzos del siglo XV. Dicha síntesis estaría referida a la existencia de una dialéctica entre la doctrina hegemónica tradicional de la Iglesia Católica, y el pensamiento de raíz popular de fines de la Edad Media, manifestada en la expresión de las actitudes vitales y en la presentación misma de la muerte. Desde esta perspectiva estas pinturas resultarían reveladoras de la comprensión que tuvieron de la muerte los hombres del medioevo, tanto desde su inteligencia como desde su sensibilidad.

En el marco teórico, se han tomado en cuenta, formulaciones de la Escuela Historiográfica de las Mentalidades en las cuales la iconografía aparece como fuente privilegiada por ser reveladora de situaciones que no pueden ser abordadas desde el discurso oral o escrito, permitiendo al historiador acceder a las mentalidades de la época que le interesa, pertenecientes éstas al inconsciente colectivo. La muerte presentada en estas danzas, aparece así, como reveladora de profundos significados.

## La muerte desde una perspectiva histórica

### *1. La aparición de "un nuevo sentimiento".*

A partir del siglo XV la imagen de la muerte se difunde por toda Europa de una manera inusual. Aparece reiteradamente como tema en la literatura y en las artes.

\* Trabajo presentado en el Seminario "El Testimonio Plástico en la Relación Hombre-Espacio" (1989). Cátedra de Historia de las Artes Plásticas II. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires.

---

Junto a este fenómeno, se muestra un nuevo elemento respecto de la imagen tradicional de la muerte: un realismo hasta entonces desconocido. En general los autores que tratan este tema hablan de un “nuevo sentimiento”, el sentimiento de lo macabro. A partir de una toma de conciencia de la caducidad de la materia, la muerte ya no es, según el pensamiento tradicional cristiano, un espacio intermedio que simplemente relaciona el paso del hombre con su destino final. Ahora ocupa un lugar de privilegio. Así lo demuestran los testimonios literarios y plásticos desde donde ésta se muestra con un total impudor.

¿Qué arraigo espacio-temporal define a este “nuevo sentimiento” que expresa una fractura en el desarrollo histórico de una mentalidad?

## *II. Crisis de la sociedad feudal.*

Se ha considerado la aparición de este “nuevo sentimiento” como una de las expresiones de la crisis de la sociedad feudal. El concepto de “crisis”, desde una perspectiva histórica, ha sido definido por Manzi- Bedoya como un proceso de cambios axiológicos donde nuevos valores sustituyen a los anteriores como respuesta a las alteraciones que se producen en los modos de relación existentes en la estructura de una sociedad.<sup>1</sup>

Durante la Edad Media las condiciones sanitarias eran muy deficientes. En el siglo XIII, junto a un desarrollo floreciente de la economía y la casi ausencia de carestías y epidemias, coexistieron serias dificultades respecto al aprovisionamiento de agua en las ciudades, las cuales albergaban gran cantidad de leprosarios.

En la primera década del siglo XIV, sobreviene una carestía general en toda Europa. Su población mal alimentada no ofrece mayor resistencia a las enfermedades. Esto trae como consecuencia la disminución de la mano de obra que, a su vez, produce un aumento de las posibilidades de nuevas carestías. El problema toma tal magnitud que, el nivel de la población a comienzos del siglo XIV no es alcanzado sino hasta principio del siglo XVI.

En 1348 se desencadena en Europa la Peste Negra, seguida por rebrotes en los años 1360 y 1371, aumentando considerablemente los vacíos de población ya existentes.

Es de entender que, ante esta situación, el sentimiento de incertidumbre y de provisoriedad en la población haya sido tremendo: se produce una importante desorganización económico-social en toda Europa. Se comienza a cuestionar valores establecidos, como la justicia y el amor de Dios. Se buscan culpables de todos los males. Se organizan los tristemente famosos *progroms* y se exacerbaban los odios de clases.

Es necesario considerar también el quiebre producido, durante este período, en el orden de las ideas.

En el centro del pensamiento medieval se encuentra como ideal la realización

---

de la unidad universal. Santo Tomás de Aquino, muerto en el año 1274 y canonizado por el Papa Juan XXII en Aviñón en el año 1323, sistematiza el pensamiento escolástico incorporando a la doctrina de la Iglesia todas las adquisiciones del espíritu humano a fin de alcanzar una armonía total entre la Iglesia y el Estado, entre la Ciencia y la Teología.

A principios del siglo XIV, algunos filósofos, entre los cuales surge la figura de Guillermo de Ocam, cuestionan el hecho de considerar a la Teología como una ciencia. La fe, según ellos, escapa a toda razón. Las verdades de orden sobrenatural no pueden ser objeto del conocimiento científico. Por lo tanto entre la ciencia y la fe no existe vínculo alguno. No niegan los dogmas ni la autoridad de la Iglesia, no plantean una contradicción, sino una diferencia. De esta manera queda cuestionada la concepción del mundo homogénea y cerrada y se abre una brecha de escepticismo. Si la ciencia es independiente de la fe, aquella tiene derecho a encontrar su propio fundamento.

### *III. La predicación al pueblo.*

En el siglo XIII se fundan las órdenes Mendicantes. Estas, sobre todo la de los franciscanos, dan lugar a otro fenómeno importante a considerar: la predicación a las clases populares. Estas órdenes, en un esfuerzo por volver a las fuentes, tratan de hacer del cristianismo una religión popular. Se convierten así en educadores del pueblo a través de la predicación, utilizando en sus sermones imágenes sensibles más que conceptualizaciones, ya sea a través de narraciones impactantes o de representaciones teatrales, en búsqueda de una mayor comprensión del mensaje.

### *IV. La aparición de lo macabro.*

En las primeras décadas del siglo XV según testimonios literarios y plásticos, se incrementa el tema de lo macabro. Philippe Ariés, explica este fenómeno como la toma de conciencia de la presencia universal de la corrupción. Una corrupción que reside en la misma naturaleza, que no le es impuesta, sino que es generada por ella misma. En esta toma de conciencia, no hay una modificación en profundidad con respecto al pensamiento tradicional, sino que se comienza a disipar la idea del “yacente dormido” (el que espera la resurrección) y el cuerpo es percibido como el elemento corrupto en oposición al alma individual e inmortal.<sup>2</sup> Según este autor, lo macabro constituiría un centro hacia el cual convergerían todas las clases sociales. La caducidad establecería una igualdad aquí en la tierra y no en el más allá, como ocurría en el pensamiento tradicional.<sup>3</sup>

Lo macabro inspira a las artes y se infiltra en todos los estratos de la sociedad. En medio de esta vorágine aterradora aparecen, a comienzos del siglo XV, las pinturas murales sobre el tema de la Danza Macabra.

---

## V. La Danza de los Muertos.

La Danza Macabra, Danza de los Muertos, Danza de la Muerte o Danza General nos ofrece un nuevo elemento respecto de las otras formas de expresión de este nuevo sentimiento: es absolutamente cruel e impiadosa.

En la Leyenda de los Tres Vivos y de los Tres Muertos, que tiene su origen en la literatura del siglo XIII, así como en los cadáveres esculpidos, se encuentra una prédica moralizante: tener en cuenta las cosas del espíritu, pues la materia perece. El *Ars Moriendi*, grabados referidos al juicio individual en el momento de la muerte, en definitiva es el arte del buen morir. ¿Pero, cuál es el discurso de las danzas macabras? ¿Cuál es la significación de esas sensuales y terroríficas figuras entrelazadas en una danza fascinante que llena de asombro al hombre de hoy y que a fines del medioevo se diseminan por toda Europa?

A través de las imágenes que sobre el tema se conservan hasta hoy día es posible observar el desarrollo de una danza en forma lineal, en la cual aparecen extrañas parejas formadas por un personaje claramente identificado por su ropaje y atributos con un acompañante a quien diversos autores reconocen de diversas maneras: una personificación de la Muerte, o una personificación de la propia muerte del personaje representado. En esta danza lineal, los vivos tienen una actitud pasiva, resignada, como detenida en el tiempo, mientras que sus compañeros, por el contrario, se contornean aferrándose a su víctima, tratando de persuadirla para que los acompañe en la danza, con firmeza pero sin violencia. La seducen atrápándola, mostrando un sexo que no tiene, haciendo una graciosa reverencia o un gesto de advertencia. El desarrollo de esta danza sigue un estricto orden jerárquico según la estructura social medieval, comenzando por el Papa y acabando por los seres más menesterosos. En algunos casos van precedidos por un monje predicando e imágenes bíblicas. Debajo de cada pareja está inscripto un diálogo entre ambos personajes en forma de verso. Diálogos crueles, irónicos, profundamente egoístas, donde sólo se tiene en cuenta lo material sin alusión a ningún tipo de esperanza o de Amor a Dios, salvo algunas débiles ternuras que se pierden en el significado total de la Danza.

Según Emile Mâle, el germen de la danza macabra está contenido desde el siglo XII (1193-1197) en los "Versos de la Muerte", poema escrito en francés por el monje Hélimand de Froimont, donde la muerte, "*la main que tout agrape*" va a Roma a prender a un Cardenal, a Reims a un Arzobispo, a Beauvais a un Obispo, etc. También se lleva al Rey, al usurero, al pobre, al joven y a un niño... En el siglo XIII también se han encontrado escritos inspirados en el pensamiento de la muerte, todos muy tristes e impactantes. Pero ninguno puede compararse con la danza macabra. Ninguno, dice Mâle, modifica el carácter de su tiempo; siempre está presente en ellos un sentimiento pudoroso y sereno que no existe en los textos que acompañan a las danzas.<sup>4</sup>

---

La hipótesis de Mâle es que la aparición de estas pinturas macabras se debe a los predicadores franciscanos y dominicos. Durante los siglos XIII y XIV, las órdenes mendicantes utilizaron muchas veces imágenes terroríficas para la transmisión del mensaje evangélico.

Es posible afirmar que Mâle llega a esta conclusión unicausal en base únicamente a un análisis arqueológico e iconográfico, sin tener en cuenta una problemática histórica más compleja.

#### *VI. Una mentalidad.*

Casi todos los historiadores que se encuentran en la línea de la Escuela Historiográfica de las Mentalidades, definen este nuevo sentimiento de lo macabro como una manifestación de las distintas tensiones que se gestan en el seno de las sociedades conflictuadas por los cambios que se producen en sus estructuras fundamentales.

Vovelle, por ejemplo, desde una óptica del pensamiento marxista, ve el origen de esta nueva sensibilidad en las condiciones objetivas de la vida de los hombres, pero agrega un elemento que permite una apertura a ese pensamiento: las estructuras mentales de larga duración. Mentalidades colectivas pertenecientes a las clases populares, formas de sentir, de ver, actuar consciente o inconscientemente, que están en relación dialéctica con el discurso hegemónico de las clases gobernantes. Este discurso consciente y explícito, de tiempos cortos, es llamado Ideología. Los elementos de "larga duración" son dinámicos e históricos pero permanecen en la memoria de los pueblos durante períodos mucho más largos que los de las ideologías, quizás como reservorio atesorado de su identidad.<sup>5</sup>

Ciertamente, este reservorio de identidad, su origen, es el punto débil de la propuesta de Vovelle, de cualquier manera, lo interesante de este planteo es que las mentalidades y las ideologías se interrelacionan de manera tal, que se llegan a infiltrar, a deslizar unas dentro de las otras hasta constituir nuevas mentalidades o dar lugar a nuevas ideologías.

#### *VII. ¿Por qué la danza?*

Según el *Diccionario Oxford de la Música*:

el impulso de expresar los propios sentimientos o recrearse en la danza es instintivo y universal [...] puede expresar desde el sentimiento religioso más solemne hasta lo obscuro o un impulso cruel [...] puede ser sobrio [...] o puede llegar a la histeria [...]<sup>6</sup>

---

Este impulso vital es parte del ser del hombre y aparece a lo largo de toda su historia.

### *VIII. La Danza en las Iglesias.*

La Iglesia Católica, nunca se opuso a la danza como tal; de hecho es parte de su primitivo ritual.

En el Antiguo Testamento, por ejemplo, se menciona a David frente al Arca: “saltaba con todas fuerzas delante de Jehová”.<sup>7</sup> Los Obispos romanos recibían el nombre de *Proesuls* debido a que durante algunas fiestas dirigían una danza alrededor del altar. Estas danzas no son otra cosa que lo que hoy conocemos como procesiones.

En algunas catedrales de la Edad Media, bajo la puerta que mira hacia occidente, había un lugar que se denominaba *ballatoria* o *choraria* que estaba reservado para la danza.

La danza religiosa popular va muy unida al teatro litúrgico. En el drama litúrgico, el principal personaje suele ser el diablo. Aparecen así las danzas “espantosas” relacionadas con las danzas mágicas de los pueblos primitivos. En estos dramas sólo bailaban los diablos y los ángeles, estos en ronda y el diablo solo. Era un personaje grotesco y sus gestos desarticulados se asemejaban a los de un esqueleto. Este diablo, progresivamente va a confundirse con la misma muerte. Las formas epileptoides de esta danza, recuerdan a las etapas finales de las fiestas dionisiacas griegas.

Cabría considerar aquí que el diablo es asociado a las fuerzas indomables de la naturaleza y que la Iglesia toma esta herencia pagana y la transmuta en la noción del pecado.

### *IX. Las Danzas Fúnebres.*

En las culturas primitivas la preservación de la vida es preocupación permanente, por eso los cultos funerarios adquieren un carácter erótico, razón por la cual, el movimiento adquiere mayor importancia que el canto.

Con el advenimiento del cristianismo, estas danzas aunque se repliegan, persisten. Los conjuros de fecundidad siguen ocupando un lugar central; por ejemplo, en las fiestas nupciales y en las ceremonias fúnebres.

Si bien la Iglesia nunca prohibió la danza como tal, es muy probable que se opusiera a ella no sólo por los abusos, sino también por encontrarse ésta relacionada con el cuerpo y la sensualidad. Diversas versiones cuentan que en el siglo XI y XII, con motivo de la muerte de una persona, durante las ceremonias cristianas, la gente comenzaba irresistiblemente a bailar y a cantar en el atrio de la Iglesia interrumpiendo la ejecución del servicio.

Según una antigua tradición y pese a las prohibiciones, estas danzas se

---

realizaban en los cementerios. A éstas se las podría considerar literalmente danzas macabras.

Jurgis Baltrusaitis ve en las danzas macabras de occidente una gran afinidad con temas del Asia Central y Oriental, fundamentalmente con concepciones búdicas, según la observación de datos iconográficos.<sup>8</sup> Lo esencial sobre este tema en el pensamiento budista es que los muertos pertenecen a los lindes del reino diabólico y se alzan ante el hombre como espíritus disfrazados de cadáveres.

La idea del infierno se superpone a la degradación natural de la materia y permite al cadáver entrar en el mundo sobrenatural. Según este autor ésta sería la idea central en el desarrollo de las danzas macabras occidentales.

Esta hipótesis apoyaría la idea de Emile Mâle, sobre la responsabilidad de los franciscanos respecto de la causa de la aparición de estos temas en la Europa occidental, ya que, estos monjes introducen sus primeras misiones en Pekín durante el siglo XIII, llevándose a cabo, como es lógico, un intercambio cultural.

#### *X. La Danza en el siglo XV.*

Durante la Edad Media, la evolución interna de la danza sufrió una ruptura. En las culturas precedentes era objeto de sacralización o de rituales, sin embargo, y pese a su resistencia a lo largo de los siglos, no queda incorporada a la liturgia católica. Durante la Alta Edad Media se llegaron a danzar hasta los cantos corrientes gregorianos. Esta ruptura hace que la danza evolucione sólo como divertimento.

En el siglo XV ocurren dos acontecimientos importantes en esta área: aparece la teoría de la danza y los maestros de música. Se editan libros de texto sobre la danza y resultan imprescindibles los maestros de música que suplen a los hasta entonces danzarines profesionales, mimos y juglares. Se los consideraba personajes muy importantes en esa época y eran figuras centrales en fiestas y ceremonias, resultando muchas veces compañeros y consejeros de los príncipes.

Estas innovaciones traen como consecuencia el divorcio definitivo de las danzas populares y las danzas cortesanas o cultas. Pese a esta separación ambas continúan influyéndose mutuamente, enriqueciéndose en los aportes recíprocos, aunque tengan finalidades y estilos diferentes.

En Europa, tanto en el norte como en el sur, imperaba la cultura cortesana y la danza más conocida era la *basse danse*, un baile libre de pasos no determinados, muy variable en los movimientos donde se combinaban formas nuevas. Todos estos elementos eran determinados por el maestro de ceremonial, quien normalmente era el maestro de música. Se las llamaba también danzas de "deslizamiento", en las cuales los pies no debían levantarse mucho del suelo y pertenecían al ceremonial de la corte. En este tipo de danzas también cambiaba el ritmo, y era allí donde resultaban auxiliadas por las danzas populares influyéndose mutuamente. Por ejemplo se la combinaba con



---

el *saltarello* o danza alta, vivaz, ligera y expansiva aunque pocas veces asumía el carácter de danza de salto, ya que en el siglo XV los movimientos habían sido restringidos y estos quedaban reservados para los danzarines profesionales. El *saltarello* pertenecía a las danzas populares.

Estas danzas eran libres, expresaban sentimientos y recuperaban ritos olvidados. La más conocida era la *carola* y sus derivados. Sus formas pueden ser encontradas en las cerámicas antiguas o en las pinturas medievales o renacentistas. Era danza de tiempos y pasos libres: deslizados, corridos o saltados. Podía ser en círculo cerrado, abierto o en línea extendida y, contrariamente a las danzas cultas, los participantes iban tomados de la mano o del brazo. Esto recuerda a las danzas griegas y es muy probable que su nombre derive de la palabra *chorea*.

Aquí se estaría ya en condiciones de afirmar que la danza es una de las manifestaciones vitales del hombre, la cual, en ciertos estadios de una cultura se la ordena, se la normatiza pasando a ser parte de la ideología de una clase social determinada. Pero parecería que algunas formas persisten en el tiempo como expresión de una identidad preservada en el inconsciente de los pueblos, ya que por momentos se recuperan, a veces escondiéndose, disfrazándose o simplemente acompañando otras formas.

## Testimonios

### *1. La Danza Macabra del Cementerio de los Inocentes de París.*

Las pinturas de la danza macabra del Cementerio de los Inocentes de París son las más antiguas que se conocen sobre este tema y se estima que han sido realizadas en los años 1424-1425. Según la tesis de Emile Mâle, ésta fue la inspiradora de todas las danzas macabras de la Europa occidental, que se diseminan a lo largo del siglo XV.<sup>9</sup>

Fue el cementerio correspondiente a veinte parroquias y como resultaba muy solicitado, no sólo por las parroquias correspondientes, sino también por las otras, debido al carácter de santidad que se le atribuía, el tiempo de permanencia en tierra de los cuerpos era muy reducido, debiendo estos ser exhumados y trasladadas las osamentas a un osario común, para poder ser revendidas las lápidas sepulcrales.

El Cementerio de París fue un lugar de convergencia social, allí se enterraban ricos y pobres, todos iban al osario común y en ese enterrar y desenterrar, éste llegó a constituir un lugar de paseo, de encuentro social, donde se realizaban desde ceremonias religiosas hasta fiestas de desborde de los jóvenes, donde estos se disfrazaban y parodiaban los vicios y las virtudes del muerto. También se constituían pequeñas carpas junto a los osarios y era habitual la presencia de mujeres de la vida bajo las arcadas del peristilo que rodeaba el cementerio. Esta concentración era aprovechada por los comerciantes que vendían toda clase de objetos. Estaba rodeado en sus tres lados por

---

galerías construidas en piedra. Dichas galerías se abrían al cementerio en arcadas apuntadas y sólo se destacaban en ellas los contrafuertes exteriores. Sobre éstas se encontraba, como una especie de reducto, el osario común. A partir del siglo XVIII, se elevaron sobre el osario cinco pisos de habitaciones. Con el tiempo esto se convirtió en refugio de gente de mal vivir y fue suprimido el 10 de junio de 1786.<sup>10</sup>

Las pinturas de la Danza Macabra se encontraban sobre el muro de la galería situado bajo el osario, construída a lo largo de la calle de la Ferronnerie. El osario compartía veinticinco arcadas y once decoradas con pinturas.

Según algunos documentos, este cementerio fue también escenario de representaciones teatrales, donde se ejecutaban danzas macabras. Estas danzas ilustraban los sermones, que según Mâle, precedieron y dieron origen a las pinturas sobre el mismo tema.

En la *Historia del Teatro Francés* de los hermanos Paroict, se citan las danzas macabras realizadas dentro de los cementerios. Por otra parte, M. de Barante, en su "Historia del Duque de Bourgogne", comenta las fiestas que se realizaron en honor al Duque Philippe-le Bon, a su arribo a París en el año 1424.

Había divertimentos para los señores solamente y el pueblo hacía las suyas también. Durante 6 meses, desde el mes de agosto hasta la Cuaresma, se presentaba en el Cementerio de los Inocentes, la Danza de los Muertos, también llamada Danza Macabra [...] eran escenas donde aparecían personajes de todos los estados y profesión, con una gran enseñanza moral, donde la muerte hacía el personaje principal.<sup>11</sup>

Estas mismas notas aparecen en el *Journal d'un Bourgeois de Paris*: "El año 1424 fue hecha la Danza Macabra de los Inocentes y fue comenzada cerca del mes de mayo y acabada en la cuaresma siguiente"<sup>12</sup>. Según Maurice Louis,<sup>13</sup> no queda muy claro en este último documento, si se trata de pinturas o de representaciones en vivo. De cualquier manera, se fortalecería la tesis de Mâle, en la que afirma que las representaciones precedieron a las pinturas.

Lamentablemente no queda nada de éstas. Algunos autores como Louis y Mâle proponen su reconstrucción a partir de dos manuscritos encontrados en la Biblioteca Nacional de París, conocidos como los manuscritos de Saint Victor, donde aparecen versos en lengua francesa en los que dialogan vivos y muertos. Según Louis, en la tabla de Materias de estos volúmenes, se lee, junto al número de página: "Los versos de la Danza Macabra, tal como están en el Cementerio de los Inocentes". Estos documentos serían de la primera mitad del siglo XV.<sup>14</sup>

Por otra parte, las descripciones de estos versos sobre los personajes, coinciden con los datos iconográficos que se observan, a su vez, en los grabados en madera realizados por el parisino Guyot Marchant en el año 1485.

---

## II. La Danza Macabra de Guyot Marchant.

A partir de estas referencias se podría arriesgar la hipótesis sobre la necesidad de un análisis iconográfico de los grabados de Guyot Marchant para poder acceder, en parte, a la Danza Macabra del Cementerio de los Inocentes de París. De cualquier manera, cabría señalar aquí que la percepción de la riqueza gestual de los personajes de estas pinturas difícilmente podría ser recuperada por el discurso escrito.

Estos grabados en madera son considerados la primera obra impresa conocida de la danza macabra. La primera edición es publicada en París en el año 1485 y ha permanecido hasta llegar al siglo XIX, con algunas modificaciones producidas por los distintos editores. En 1870 se hizo una reedición de la última publicación antigua que es de 1491.

El libro original de G. Marchant contiene diecisiete grabados en madera de cuadros de dos personajes acompañados, cada uno de ellos, por un cadáver en estado de descomposición. Cada pareja está enmarcada bajo una arcada bífora. Debajo de cada cuadro está inscripto un texto en versos en el que se establece un diálogo entre el cadáver y su víctima, estructurado en cuatro estrofas de ocho versos cada una.

Se observa que los cuatro personajes correspondientes a cada cuadro están entrelazados por iniciativa de los macabros compañeros que son los que ejercen los pasos de danza y los movimientos en general, mientras que los personajes vivos están en actitudes más bien estáticas, expresando desconcierto y temor.

Partiendo de la hipótesis planteada anteriormente respecto de la posible imitación realizada por Guyot Marchant de los murales de los Inocentes, habría que señalar algunas diferencias. Los vestidos, por ejemplo, parecen haber sido actualizados: los zapatos de punta cuadrada, pintados por Marchant, no se utilizaban en el año 1424, sino los de punta aguda, llamados *á la poulaine*, perteneciendo aquellos a su época. Estas contradicciones debilitarían las posibilidades de certeza respecto al conocimiento de las pinturas de los Inocentes. También señala Mâle que hay figuras que no coinciden con el texto de los manuscritos de San Victor: en los grabados de Marchant, el sargento de armas es arrastrado por un solo muerto, mientras que en los manuscritos, cuando este personaje habla, dice: "*Je suis pris de ça et de la*".

Una de las hipótesis de trabajo propuesta por Mâle en la obra citada, resulta muy interesante pues abre una línea de investigación mítica y está referida a la identidad de este macabro personaje.

En los manuscritos de San Victor, se lo llama "el muerto". Por lo tanto no se trataría de una personificación de la muerte, sino del "doble" del vivo, una prefiguración de lo que será. La idea del doble, del espejo, no es extraña al hombre del medioevo. Cuenta Mâle, que según una creencia de esa época, si alguien escribía con su sangre sobre un pergamino una fórmula determinada mirándose seguidamente en un espejo, se vería tal como sería después de su muerte. Es interesante señalar que G. Marchant

---

había titulado a su obra "*Le Mirroir Salulaire*". En el cuadro donde aparece el Emperador, éste dice: "*Armer me faut de piè, de pelle et d'un linceul. Ce m'est grand peine*". El muerto que lo toma de la mano aparece envuelto en una mortaja y lleva sobre la espalda un pico y una pala, satirizando quizás al manto regio y a los símbolos de poder que el emperador tiene en sus manos. Se trataría del mismo ser desdoblado en su propia tragedia. Esta concepción no va más allá del siglo XV. En el siglo XVI, el pensamiento al respecto era más simple: a nadie le interesa mucho indagar sobre este siniestro personaje y se habla de él directamente como de "la muerte".

Al respecto es interesante señalar la riqueza y la vitalidad del hombre del siglo XV tanto en el pensamiento como en la expresión, pudiéndose confirmar como en períodos de crisis profundas, los hombres suelen plantearse problemáticas que hacen a su mismo ser. Paradójicamente, en la Danza de la Muerte del siglo XV, la respuesta a su caducidad material es de vida y no de muerte.

Esta respuesta se infiere no de los textos, sino de las mismas imágenes, a través de cuya observación se puede establecer un sistema de gestos significativos. Quizás aquí convendría citar a B. Malinowsky<sup>15</sup> cuando habla de épocas primitivas en las que el hombre tenía la creencia de que al morir y penetrar en la tierra, al solo contacto con ésta, se rejuvenecía y volvía a nacer, estableciendo una relación mitológica entre el pasado primitivo del hombre y su inmediato destino.

Según G. Kastner: "Las rondas fúnebres reciben el nombre de danzas por tener una coreografía propia danzada al son de instrumentos de música, por lo cual, más que lecciones de moral, constituyen un verdadero ballet".<sup>16</sup>

Observando las imágenes, se puede afirmar que nos encontramos ante la libre interpretación de una corola. Pero en esta corola medieval, aparece un nuevo elemento: el carácter admonitorio, el mensaje moral, y sobre todo, la despedida de la vida. Nos encontramos dentro de los marcos de una danza coral, con la caducidad de la materia y la igualdad ante la muerte.

Lamentablemente no es posible acceder a la obra completa de Guyot Marchant, contando sólo con algunas de las imágenes. De cualquier modo, según la bibliografía consultada todas las danzas de la muerte se desarrollan en un estricto orden jerárquico, según la estructura social medieval.

Uno de los primeros datos que surgen de la observación estas imágenes es la reunión en pareja, perfectamente delimitada por las arcadas bíforas.

Si bien las danzas en pareja se distinguen de las corales, en las que toda la fila va unida por manos y brazos, en este caso, en algunos de los cuadros, el segundo cadáver toma con su mano derecha al vivo de la primer pareja. El ir tomados de derecha a izquierda, es una de las características de la corola. Por otra parte, la danza de pareja, de dos o tres personas, pertenece a las danzas cultas, mientras que la corola pertenece a las danzas de origen popular. Este tipo de convergencias son típicas del siglo XV.

La danza en pareja aparece en el neolítico, cuando ésta alcanza una expresión

---

simbólica y es destinada al rito de la fertilidad. El sentido de esta danza es transmitido a lo largo de los siglos, y en el medioevo consiste en las danzas galantes, donde existe la provocación, la retirada esquivada, la amenaza picaresca y la rendición final. Si se observa detenidamente a las siniestras parejas se verá que los gestos galantes activos son llevados a cabo por el muerto, quien trata por todos los medios de seducir a su pareja.

Los distintos pasos a seguir en el galanteo, eran denominados “la cortezia” y dentro de la danza se expresaba con tímidos y tiernos apretones de mano y pasos rítmicos y deslizados.

Es obvio que las pinturas de la danza de la muerte no reflejan con fidelidad los rasgos de las danzas que se ejecutaban en esa época, pero sí se pueden encontrar 3 elementos para caracterizarlas. En el primer cuadro nos encontramos con el Papa, el Emperador y sus correspondientes parejas. El iniciador de la danza, compañero del Papa, parece ejecutar un paso del *saltarello*, propio de las danzas altas. Sin embargo lo acostumbrado era que el *saltarello* apareciese al final de la carola y no al principio. El segundo “muerto” está invitando al Emperador a comenzar la danza con gesto firme y sonrisa seductora. Ambos “vivos”, con gestos que los caracterizan, se resisten aferrándose a los símbolos de su poder.

A partir de esta observación, se podría inferir que cada pareja está bailando su propia danza, o sea, enfrentándose a su propio dilema. Esto explica la disimilitud de los tiempos en la danza. La espontaneidad en los movimientos del muerto, que es una de las características por lo cual se la asocia a la carola.

En la segunda imagen se ven el Cardenal y el Rey. Aquí las figuras se invierten: el Cardenal es invitado con un gesto sensual, mientras se “resiste” y el Rey es excitado con un *saltarello*. En este cuadro, las figuras se vinculan a través de la mano derecha del segundo muerto. Una de las formas de la carola es lineal y los participantes son guiados por alguien hacia un destino, tomados de la mano.

En la figura siguiente aparecen el médico y el joven enamorado. La inscripción correspondiente a la primera pareja, según un texto modernizado, dice así:

El Muerto:  
Médico con vuestra orina  
Que Ud. cuida de mirar  
Es necesario dejar la medicina  
Y venir conmigo sin tardar.  
Mírame para vos comandado  
Ni tus razones, ni tus remedios,  
Pueden cuidarte de mí  
Es necesario partir sin intermedios.  
El Médico:  
Con todo mi arte de física

---

Donde mi bien y mi tiempo he puesto,  
Mi teoría y mi práctica  
Mi gran renombre y mis amigos,  
Mis secretos de hierbas y de raíces  
Y mis remedios supremos  
Pese a toda mi medicina  
La muerte me tiene entre sus manos.<sup>17</sup>

El muerto insinúa una reverencia mientras invita al médico a seguirlo. Las danzas bajas siempre comienzan con una reverencia. En este caso la posición es forzada debido al cumplimiento de las leyes del espectáculo teatral, según las cuales, la posición de los artistas con respecto al público debía ser siempre frontal. Esto apoyaría la tesis respecto del origen de estas pinturas.

4 Quizás la más sugestiva de todas las figuras sea la del muerto que acompaña al joven enamorado. Está realizando un clásico paso de ballet mientras gira graciosamente hacia su pareja. Le habla al gentil amante de buena apariencia, de gran valor y noble origen diciéndole que ha de morir con dolor y el enamorado, con una flor en la mano, se resigna.

Estas imágenes fueron vulgarizadas en varias ediciones por Guyot Marchant. Un tiempo después, graba la "Danza de las Mujeres", obra de Martill d'Auvergne.

En las pinturas originales sobre este tema la mujer no figura. Quizás sea porque estas danzas, en realidad, significan una aguda crítica a la sociedad de su época y es precisamente dentro de esa sociedad donde los roles que desempeña la mujer no son considerados relevantes. En la "Danza de las Mujeres" de G. Marchant, los roles de éstas están ligados a su condición de mujer: esposa, madre, doncella, etc. y pocos a la vida política y religiosa: princesa, emperatriz, abadesa. Recién a fines del siglo XV o principios del XVI se escriben los versos de la "Danza General" española registrada en el *Códice del Escorial*, que se inicia con la danza de dos doncellas y dentro de los cuales aparecen la abadesa, la emperatriz y la monja.<sup>18</sup>

De cualquier manera la "Danza de las Mujeres" de G. Marchant no tiene la misma sugestión de sus primeros grabados. Sólo aportaría, según observación de Mâle, un dato que confirmaría su hipótesis sobre el carácter de "doble" del muerto, ya que las cabezas lucen ridículos pelos largos.

### *III. La Danza Macabra de la iglesia de Chaise-Dieu.*

Estas pinturas pertenecen a la Iglesia abacial Saint Robert de Chaise-Dieu en Haute Loire, fundada en el año 1064 y es una de las más completas y mejores conservadas de Francia. Junto a ella también subsisten las de Kermarie-en-Isquit en la Côte du Nord de Kernascleden de Morbihan; las de Meslay-le Grenet en Eure-et Loir;

---

la de la Fert-Loupière en L'Yonne; de Briany en Côte-d'Or y la de Bar, en los Alpes Marítimos.

Estos frescos han sido realizados sobre un muro del coro de la Iglesia. No están acompañados por ninguna inscripción ni existe documento alguno que permita datarlas con precisión. Están constituidos por tres paneles con un desarrollo total de 26 metros, separados por pilares sobre los cuales también se han aplicado pinturas.

Los personajes, que van acompañados por "un muerto", (de los veinticuatro que debería haber sólo restan veintitres) miden un metro de alto y están a dos metros del suelo, y pueden ser identificados por sus vestiduras y atributos. Estos pertenecen a todas las clases sociales y están ordenados jerárquicamente. Algunos de los detalles de los vestidos ayudan a establecer una fecha aproximada de la realización de estas pinturas: las mangas largas, las fajas ajustadas y los zapatos a *la poulaine* pertenecen a la moda del siglo XIV que perdura hasta el año 1480, en el que Luis XI la prohíbe.

Las parejas están presentadas linealmente formando una cadena. El macabro acompañante, que es un cadáver en estado de descomposición, es el que establece los ritmos y proporciona la mayor cantidad de datos espaciales determinando el movimiento virtual dentro de la composición. Paradójicamente, es el que presenta una vitalidad desconocida en las imágenes plásticas de esa época.

El efecto contrario lo producen los personajes vivos. Son los que ordenan y contienen con su verticalidad los escorzos y diagonales que producen sus compañeros. Quizás hasta se pueda hablar de un equilibrio, más que de friso, axial, ya que en el centro de los tres paneles se puede observar con claridad una figura que por su posición y enmarcamiento agitado que le proporcionan dos cadáveres, determinan un punto a partir del cual parecería desarrollarse el movimiento hacia ambos lados. En el primer panel es un Patriarca, en el segundo un rico mercader y en el tercero un labrador que vuelve del campo.

Los gestos de los personajes "muertos" son vivos, irónicos, graciosos y también grotescos. Los de los "vivos" son en cambio, más bien estáticos, soberbios, resignados y muestran un claro sentimiento de impotencia.

Si se parte del dato de que se trata de una danza, a las figuras de los muertos se las podría asociar a los bailes populares, libres en expresividad, que en la cultura occidental tienen sus raíces en las danzas dionisiacas a través de las cuales se rendía culto a la naturaleza, a las fuerzas de la vida. Estos personajes tratan a su vez, de arrastrar a sus compañeros, quienes se resisten o dan pequeños pasos de deslizamiento como en las danzas bajas de la corte.

En el primer panel encontramos al Papa, quien encabeza el fresco. La muerte le está pisando el manto en un gesto de cínica humildad para que no avance mientras que "distraídamente" toma de la mano al emperador que se resiste en un gesto de soberbia. Luego en un alegre paso de *saltarello* abraza graciosamente a un Cardenal mientras le pone su mano sobre el Pectoral. Seguidamente realiza una pequeña y

---

respetuosa reverencia ante el Rey de Francia, mientras con una mano sostiene su mortaja y con la otra trata de arrastrarlo; el Rey se resiste apoyándose sobre la pierna izquierda. Desde esta pareja comienzan los ritmos más agitados. Este aceleramiento a partir de la figura central se da también en los demás paneles.

Este cambio de ritmo en la danza está expresado en una contraposición, resuelta en armoniosa compensación, de vacíos y de llenos en la composición de la pintura de cada panel (los vacíos a la izquierda y los llenos a la derecha de cada personaje central). Es evidente que esta contraposición es utilizada como recurso para mostrar visualmente un crescendo musical. Este desarrollo temporal de la danza recuerda a las bacanales griegas donde los jóvenes finalizaban sus bailes en forma individual y con movimientos epileptoides, habiendo comenzado en tranquilas rondas de conjunto. No es necesario seguir describiendo el resto de los paneles. Sólo habría que fijar la atención en las parejas que siguen a la figura central del tercer panel: la danza ha alcanzado tal sugestión, los muertos se contorsionan de tal manera, que se podría aquí citar nuevamente a Sachs cuando habla del éxtasis como necesidad irresistible de bailar y como abandono del mundo y del yo.<sup>19</sup>

6 Las figuras que aparecen sobre los pilares, han sido motivo de controversia entre algunos autores. En el primer pilar aparecen Adán y Eva. Entre ambos hay una serpiente cuya cabeza fue reemplazada por la de la muerte en una clara alusión al pecado como causa de la finitud del hombre. Junto a ellos hay un personaje sentado en actitud de prédica y otro, a sus pies, prestando atención: también aparece un cadáver de pie. En el resto de los pilares se suceden una serie de personajes “vivos” intercalados con “muertos” en paso de danza o simplemente de pie. Es interesante observar que, a diferencia de las figuras de los paneles, las correspondientes a los pilares se encuentran en total desconexión, siendo también evidente la diferencia en la realización de las mismas, pudiéndose llegar fácilmente a la conclusión de que el pintor que las ejecutó no tenía ninguna relación con el artista de las danzas de los paneles. Si las pinturas de los pilares fuesen suprimidas, no se afectaría en absoluto la interpretación de las danzas de los frescos del muro, de una gran unidad y riqueza expresiva. Si por el contrario se suprimiesen ésta últimas, le sería muy difícil al espectador interpretar a las imágenes de los pilares, por su desconexión y pobreza expresiva, salvo que éste tuviera un conocimiento previo sobre las danzas macabras de la época. De cualquier manera, no recibiría el mismo impacto emocional.

El hecho de considerar a las pinturas de los pilares como parte integrante de todo el conjunto, apoyaría la tesis de E. Mâle que supone el origen de las danzas macabras en los sermones de las órdenes mendicantes. Si se las considera aisladamente, sin negar el aporte de estas órdenes, se abriría el espectro interpretativo.

Según la opinión de Aimé Brunereau, los personajes de los pilares no forman parte de la obra primitiva. Su fundamento más interesante está referido a la técnica pictórica utilizada en cada caso.<sup>20</sup>



---

Los estudios efectuados sobre las pinturas del muro determinan que éstas fueron realizadas según la técnica del fresco, o sea, la incorporación al muro de los colores triturados en agua a través del enlucido fresco.

El dibujo se hizo a mano alzada y no por jornadas sino sobre andamio. Esta sería la razón de los *pentimenti* sucesivos (dibujo sobre dibujo), producto del apresuramiento del artista que debía actuar antes del endurecimiento del enlucido. Estas inseguridades son las que le dieron el carácter de esbozo para algunos autores como Emile Mâle. Por otra parte, los colores que se utilizan para evitar la acción cáustica de la cal del enlucido son preferentemente los de origen mineral, que producen en general los rojos, ocre y negros. En este caso sobre un fondo neutro rojo, las figuras de los muertos están pintadas uniformemente de un gris sucio y los personajes vivos con colores muy simples. En esta técnica, al producirse la fragua, los colores se apagan no pudiéndose lograr nunca la saturación de los mismos.

Las pinturas de los pilares, en cambio, no sólo no tienen arrepentimientos, sino que sus colores son mucho más vivos. Esto se debe a que las mismas fueron aplicadas al aceite y no incorporadas al muro. Esta es la razón por la cual los colores pese a su saturación, en algunas zonas se están evanesciendo.

Si se acepta este planteo, la pregunta que surge es: ¿Los personajes de los pilares, fueron realizados antes o después de las pinturas del muro?

Pueden ser consideradas posteriores, ya que aparentemente se trata de un agregado.

## Conclusión

El movimiento virtual expresado en la figura de los “muertos” plantea la adecuación de un lenguaje plástico en el logro de nuevas significaciones.

Lenguaje y significado pertenecen al orden de las mentalidades, no al de las ideas. Una mentalidad traduce las ideas, las metaboliza, establece una relación dialéctica entre las condiciones objetivas de la vida de una sociedad y la manera en que los hombres la viven y la expresan. Y es en esta traducción donde se encuentran elementos que persisten en el tiempo. El instrumento de expresión de estos elementos, que deben ser considerados, no sólo como “resistencias culturales” sino también como una demostración de la integralidad del hombre, su inteligencia y su sensibilidad, es la danza. La danza como fuerza vital, como conjuro y la muerte como encrucijada a partir de la cual se plantean posibilidades de vida, pueden ser interpretadas como recuperaciones simbólicas.<sup>21</sup>

Desde esta perspectiva, las danzas macabras pueden ser consideradas como una afloración del pensamiento y de la sensibilidad populares donde los tiempos tienen una dimensión propia que subsiste paralelamente a la dimensión histórica.

---

La Institución Eclesiástica, representante del pensamiento hegemónico medieval, había resistido durante siglos la intervención de las costumbres, consideradas paganas dentro de la sociedad. Pero, así como su pensamiento se filtró poco a poco en esa dimensión histórica mencionada, también ella toma de las mentalidades populares los elementos que considera necesarios para la propagación de su doctrina.

Es a partir de esta consideración, que podrían ser interpretadas las diferencias de tiempos en la realización de las pinturas de Chaise Dieu o la impiedad de los versos de los Santos Inocentes o la convergencia y crítica social del tema en general, donde la muerte actúa como niveladora aquí en la tierra y donde a pesar de que aún se respeta el orden jerárquico medieval, los versos son mucho más crueles con los poderosos que con los humildes; dice al labrador: “Labrador que con pena habéis vivido, se acaba tu tiempo. De la muerte debes estar contento, ya que de las grandes penas te libera”. Mientras que, por ejemplo, al Abad le dice: “El será ahora comido por los gusanos[...] recomienda la abadesa a Dios, que ella os ha hecho gordo y grasoso[...]”<sup>22</sup>

Si se considera a las imágenes bíblicas y a la del predicador como parte constitutiva de las danzas macabras, no es difícil llegar a la conclusión sobre la incompatibilidad del mensaje evangélico con los versos de la muerte y los cadáveres descompuestos. Sin embargo, tanto la danza como los versos macabros son utilizados para adoctrinar a los hombres según ese mensaje.

Desde esta perspectiva, se abriría un campo de investigación vastísimo, pero en este trabajo sólo se quiere rescatar la confluencia de ideologías y mentalidades y la búsqueda de nuevas significaciones a partir de la observación de un sistema de gestos que expresan las sensibilidades colectivas a través de la imagen. Interpretando la concepción de la muerte en términos de crisis de una sociedad, sería interesante hacer un estudio contemporáneo sobre la sensibilidad colectiva respecto de la muerte, sobre esa imagen tabú que hoy se tiene de ella, para poder llegar a una mejor comprensión de los males que nos afectan.

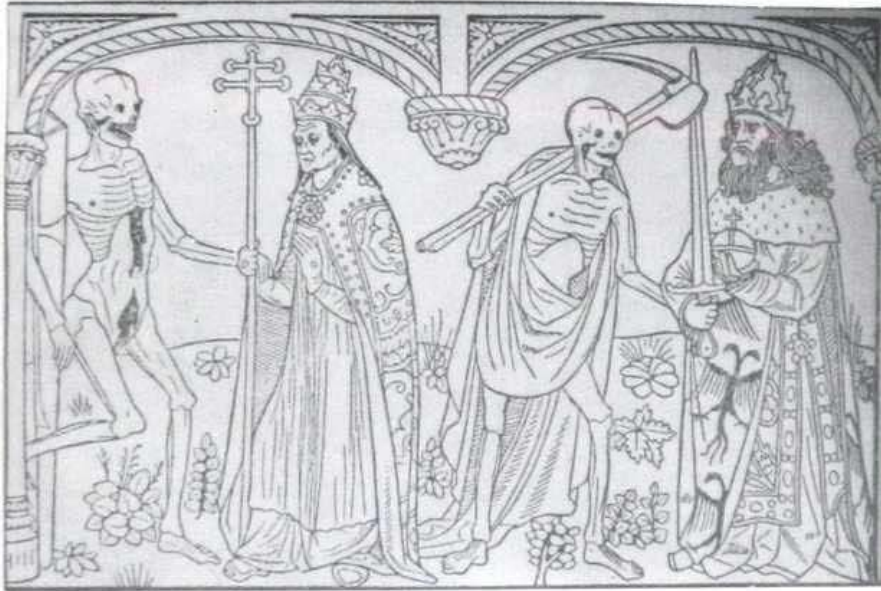
## NOTAS

- <sup>1</sup> Manzi, Ofelia y Jorge Bedoya, , *El tema de la muerte como expresión de la crisis tardo medieval*, Buenos Aires, UBA, Fac. Filosofía y Letras, 1987, p.3.
- <sup>2</sup> Aries, Philippe, *La muerte en occidente*, Barcelona, Argo Vergara, 1982, ver cap. II.
- <sup>3</sup> Aries, Philippe, *L'homme devant la mort*, París. Seuil, 1977, ver cap. II.
- <sup>4</sup> Mâle, Emile, *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France*, París, Colin. 1922. ver cap. II, parte III.
- <sup>5</sup> Vovelle, Michel, *Ideologías y mentalidades*, Barcelona, Ariel, 1985, *passim*.

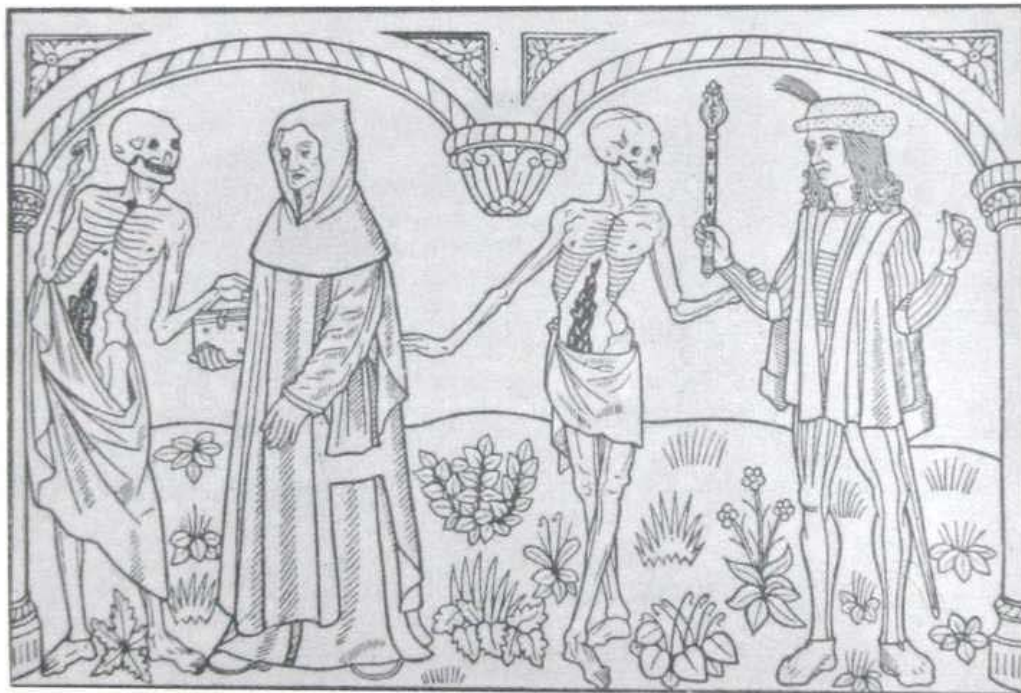
- 
- <sup>6</sup> Scholes, P.A., *Diccionario Oxford de la Música*, Boston, Sudamericana, 1964, "Danza", p. 393.
- <sup>7</sup> Samuel 6-9. Traslado del Arca a Jerusalén.
- <sup>8</sup> Baltrusaitis, Jurgi, *La Edad Media fantástica*, Madrid, Cátedra, 1983, p. 236.
- <sup>9</sup> Mâle, E., *op. cit.*, idem.
- <sup>10</sup> Louis, Maurice, "Les danses macabres en France et en Italie", *Extrait des Cahiers Ligures de Préhistoire et D'Archéologie*, París, Sections Françaises de l'Institut International d'Etudes Ligures, 1956. Las descripciones fueron realizadas por Rabelais, Villon, Sauval, Laboef y por el abad Dufour, p. 135.
- <sup>11</sup> Barante, M. de, "Historia del duque de Bourgogne", en: Louis, M., *op. cit.*, p. 190.
- <sup>12</sup> Mâle, E., *op. cit.*, p. 363.
- <sup>13</sup> Louis, M., *op. cit.*, p. 189.
- <sup>14</sup> *Ibidem*, *op. cit.*, p. 123.
- <sup>15</sup> Malinkowsky, Bronislaw, "Myths of death of the recurrent cycle of life", en: *Myths in primitive psychology*, London, Kegan Paul, 1926, p. 80.
- <sup>16</sup> Louis, M., *op. cit.*, p. 122.
- <sup>17</sup> *Ibidem.*, *op. cit.*, p. 175.
- <sup>18</sup> *La Danza de la Muerte, Códice del Escorial*; Ilustrado con grabados de Holbein, Barcelona, Adiax, 1981.
- <sup>19</sup> Sachs, Curt, *Historia universal de la danza*, Buenos Aires, Centurión, 1944, p. 263.
- <sup>20</sup> Louis, M., *op. cit.*, p. 138.
- <sup>21</sup> Le Goff, Jaques, *Lo maravilloso y lo cotidiano en el occidente medieval*, Barcelona, Gedisa, 1985, p. 160.
- <sup>22</sup> Mâle, E., *op. cit.*, p. 366.

---

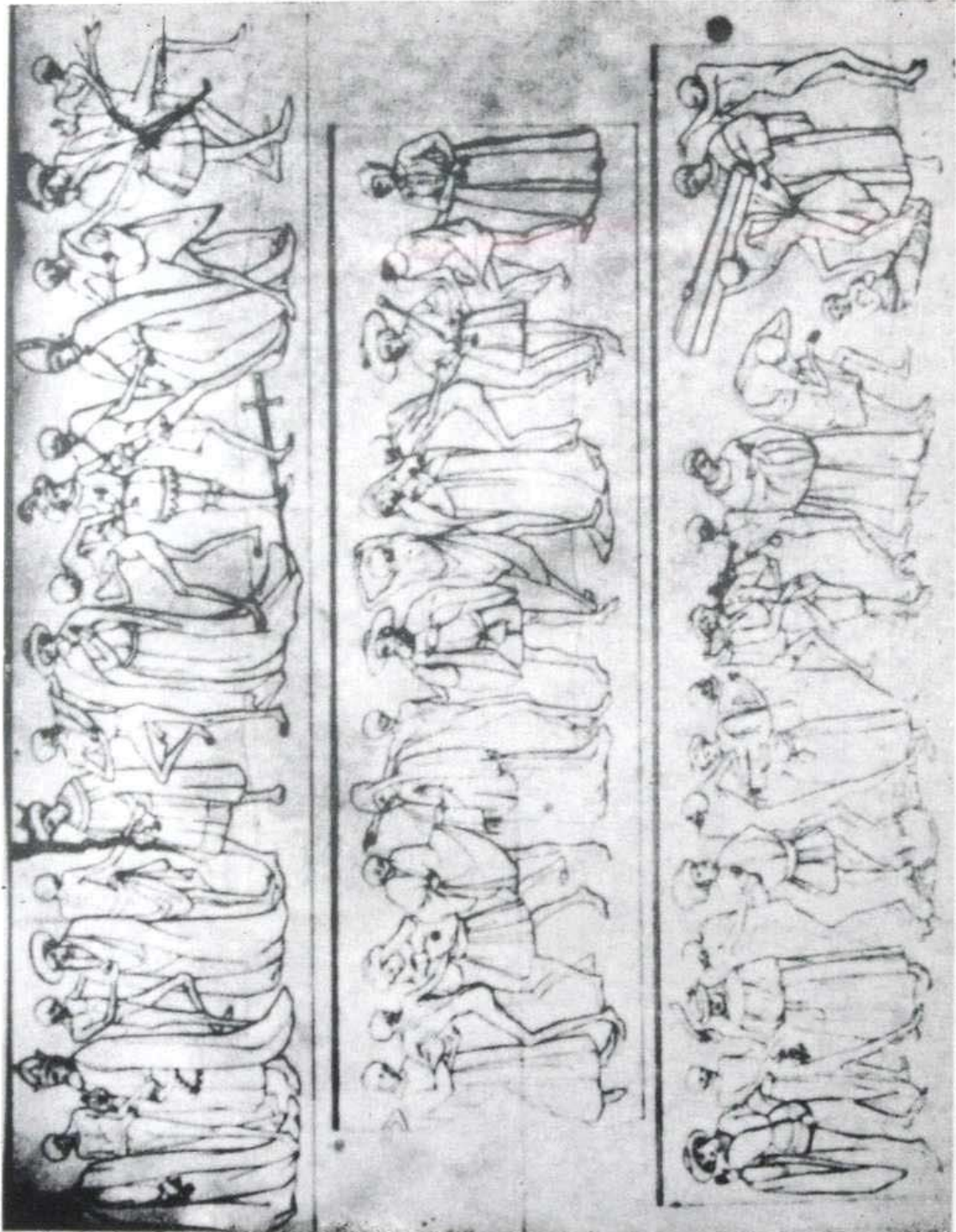
**3. La danza macabra de Guyot Marchant,  
El Papa y el Emperador**



**4. La danza macabra de Guyot Marchant,  
El monje y el joven enamorado**



5. La danza macabra de Chasie-Dieu, ensamble de los tres paneles



---

**6. La danza macabra de Chasie-Dieu, figuras del primer pilar**



**7. Proyecto para la Villa Madama, plano U273A**

