



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

A

Sobre la danza macabra de Guyot Marchant

Autor:

Nilda Guglielmi

Revista:

Anales de Historia Antigua y Medieval

1977 - 1979, 20, pag. 189 a 230



Artículo



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

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

SOBRE LA DANZA MACABRA DE GUYOT MARCHANT

por

Nilda Guglielmi

CONICET

1. *El variable sentimiento de la muerte.*
2. *Antecedente: Le dit des trois morts et des trois vifs.*
 - 2.1. La muerte amarga, imprevista e inexorable.
 - 2.2. El breve tiempo de la vida terrena.
 - 2.3. El cuerpo, desdeñable y precario.
 - 2.4. La Fama. Memoria y Olvido.
 - 2.5. El mundo, *vanitas vanitatis*.
 - 2.6. El aspecto escatológico.
 - 2.7. Consideraciones sociales.
 - 2.8. Otras características.
3. *La danza macabra.*
 - 3.1. Estructura y sentido.
 - 3.2. Constantes.
 - 3.2.1. La muerte amarga, imprevista e inexorable.
El tiempo humano.
 - 3.2.2. La igualdad de todos los hombres ante la Muerte.
 - 3.2.3. La vanidad de la pompa mundana. Sentido escatológico.
 - 3.2.4. El sentido irónico y demoníaco. Orígenes.
 - 3.3. La dimensión teatral.
 - 3.4. Sentido de la composición.
 - 3.5. Exito y difusión de la *Danza*

1. *El variable sentimiento de la muerte.*

El análisis de las danzas macabras es empeño arduo. Porque a pesar de conci-

tar ideas similares las composiciones que reciben este nombre presentan matices determinados por tiempo y lugar. Si bien toda Edad Media europea en sus postrimerías —sobre todo a partir del siglo XV— siente de particular manera la decadencia y el tránsito, cada ámbito lo expresa en forma particular.

Por ello hemos elegido el análisis del texto y de las ilustraciones de la segunda edición de la *danza de la muerte* (1486) de Guyot Marchant el impresor que la ofreció al público en 1485, dos años después de sus comienzos en el oficio¹

Texto e ilustraciones ofrecen el mayor interés. Desconocemos el nombre del grabador, sin duda artista de calidad. Algunos han supuesto que podría ser Pierre le Rouge, autor de la *Mer des histoires*, “uno de los más bellos libros ilustrados de esta época”²

Emile Mâle considera a las ilustraciones como “une imitation, mais une imitation un peu libre, de la fresque des Innocents”³.

El texto se supone que era el que acompañaba las escenas que aparecían en el cementerio de los Inocentes de París realizadas en 1424 y destruidas en el siglo XVII. El *Journal d'un bourgeois de Paris* dice: “L’an 1421 fut faite la danse macabre aux Innocents, et fut commencée environ le mois d’août et achevée au carême ensuivant”⁴

Según dice Emile Mâle: “Guyot Marchant avait donc tout simplement copié les inscriptions du cimetière des Innocents”⁵.

El análisis de la edición de la danza macabra de Guyot Marchant supone problemas particularizados del texto y de las ilustraciones y otros que exceden a ambos pues se refieren a ideas y sentimientos de un tiempo. De manera evidente no podemos dejar de considerar la posición de una época respecto de la muerte. No dejaremos por ello de lado las obras similares que actuarán como punto de referencia.

Es oportuno recordar el nacimiento o aparición de formas actitudinales nuevas en diversos momentos históricos.

Lewis habla en su libro *La alegoría del amor*⁶ de la aparición del sentimiento amoroso dirigido a la mujer como actitud novedosa en el siglo XII.

Ciertamente es singular asistir a tales orígenes pues a veces lo que consideramos actitudes novedosas son sólo recurrentes.

Ya dijimos que hacia fines de la Edad Media aparece una peculiar manera de experimentar el sentimiento de la muerte, una peculiar forma de enfrentarla. Esta afirmación implica variaciones en ese sentimiento.

No hemos de considerar la idea de la muerte como forma a-crónica, sin tiempo o fuera del tiempo, permanente y constante. Aun cuando quisiéramos hacerlo los libros de Philippe Ariès⁷ hablan al respecto con suficiente amplitud: de la actitud que cada época y cada sociedad tienen de la muerte, de los matices psicológicos que tiempo y lugar determinan ante la presunción, la llegada, la realidad de la muerte, de los hechos sociales que derivan de su inminencia o su efectiva presencia, de su recuerdo: exaltación, parsimonia, participación social o retracción del grupo, duelos manifiestos u ocultos. . . del individuo y de los círculos concéntricos que lo comprenden (familia, sociedad) movidos de mil maneras diversas según *locus* y *tempus*.

Hacia fines de la Edad Media se intensifica el pensamiento de la muerte, o más

bien podemos decir, de una cierta muerte.

Es la época de los *plantos*, de las danzas macabras, de los *artes moriendi* en literatura que comportan la iconografía correspondiente.

Es la época de las tumbas que presentan la efigie cadavérica del personaje por ellas honrado.

Podría argüirse que hay diferencia entre los *plantos*, los *artes moriendi* y las danzas macabras.

No examinaremos aquí los *artes moriendi* puesto que han sido tema exhaustivamente tratado por Alberto Tenenti⁸. Resumamos algunas de sus afirmaciones. Los *artes moriendi* implican un juicio individual⁹. "La iconografía de los *artes moriendi* reúne pues en la misma escena la seguridad del rito colectivo y la inquietud de una interrogación personal"¹⁰. En una palabra cada vez más los problemas de la muerte se relacionan con la biografía de cada individuo. Los *artes* presentan el drama de cada uno centrado en el momento de su *transi*, en el instante en que las fuerzas del bien y del mal se disputan el alma del moribundo y llega para éste la decisión; en un momento la balanza puede inclinarse hacia un lado o hacia otro, ha de alejar de sí la última tentación. El episodio insiste pues en una puntualidad absoluta y definitiva, con mayor fuerza que otras composiciones macabras. En las demás la muerte puede ser inmediata o cercana pero en los *artes moriendi* asistimos al momento preciso del tránsito.

En los *plantos* se traza el ensalzamiento de un personaje, el canto de su gloria, la perduración de su fama. Sería la *laus* fúnebre personalizada que difiere del amargo canto desesperanzado y tipológico.

Pensemos como ejemplo de *planto* en las *Endechas a la muerte de Guillén Peraza*¹¹.

Llorad las damas, si Dios os vale,
Guillén Peraza quedó en la Palma
la flor marchita de la su cara

.....

Guillén Peraza, Guillén Peraza,
¿dó está tu escudo, dó está tu lanza?
Todo lo acaba la maladanza.

El *planto* es un género de larga data aunque en él se insista al final de la Edad Media. Bertrand de Born se duele de la muerte de Enrique Court-Mantel ocurrida el 11 de junio de 1183:

"Si todos los duelos, todas las lágrimas, todas las tristezas, todos los dolores, todos los males y todas las miserias de que puede ser víctima el hombre en este triste mundo se reunieran, todo esto parecería ligado al lado de la muerte del joven rey inglés. Mérito y Juventud quedan afligidos, el mundo se ensombrece, aparece obscuro y tenebroso, lleno de duelo y de dolor"¹².

En el *planto* aparece la nominación y con ella la enumeración de virtudes y calidades de ese alto señor que se llora.

Según canta Johan Agraz:

En casa del Rey d'Espanya
do la victoria Dios otorga
a su muy noble companya
por el conde de Mayorga¹³

Reiteradamente aparecen las cualidades del noble:

O mancebos cortesanos,
non fiedes de ese mundo,
en el centro muy profundo
mi cuerpo comen gusanos,
mocedat e valentía
no me pudo dar valía
a la muerte fuerça ni manos.

Por deudo ni por criança
Con todo su gran poder
¿qué me pudo el Rey valer
a mi triste malandança?

Dice luego:

Non tengades confiança
en esfuerço ni en saber
en linajes, en poder,
en ser diestros en la lança¹⁴

Era ayer mi presumir
en las armas de muy fuerte
sin algun temor de muerte
buscaba do combatir¹⁵.

¿Qué me valió la riqueza
de tal padre ni hermanos
e parientes tan cercanos
en quien es tanta grandeça?

En las justas e arreos
era mucho mi pensar,
non cuydando me hallar
tan en breve con los reos.

El *planto* busca altas y nobles palabras para recordar heroicas hazañas, elevado linaje, virtudes excelsas. El duelo es desgarrado pero aun así es noble.

Con deseo plañirán
mis hermanos en su lloro¹⁶

Se trata de una muerte dolida pero alejada, como velada por el elegante porte y la merusada manera.

Con Philippe Ariès digamos que se trata de la “mort de toi”, la *muerte del otro*¹⁷.

Parafraseándolo ¿podríamos decir que la danza de la muerte es “la mort de nous”, de todos y cada uno, por ello mucho más cercana, acechante y temida?

Para dar una respuesta cierta hemos de acercarnos al texto.

2. Antecedente: *Le dit des trois morts et des trois vifs*.

Se supone que *Le dit des trois morts et des trois vifs* constituyó el antecedente de las danzas macabras¹⁸

Recordemos el contenido. Tres jóvenes caballeros —hijos del rey y nobles ya que llevan coronas calzadas en sus sombreros— encuentran, yendo de caza, a tres muertos, que, de pie y con actitudes de diálogo, se dirigen a ellos. En los muertos, el aspecto cadavérico aparece acentuado sobre todo en su cráneo y pecho, el vientre de ordinario abierto.

La escena se completa por lo general con la presencia de un ermitaño que, en la hornacina de su caverna, asiste a la escena.

En el contenido del mensaje pueden señalarse varios aspectos. Es una reflexión sobre la precariedad de la vida pero también sobre la fugacidad de los bienes y pompas mundanos.

El discurso de cada uno de los muertos recoge esos elementos aunque matizados, en unos es mayor la severidad, en otros, la conmisericordia.

Las ideas fundamentales son:

- 2.1. La Muerte, amarga, imprevista e inexorable.
- 2.2. El breve tiempo de la vida terrena.
- 2.3. El cuerpo, desdeñable y precario.
- 2.4. La Fama. Memoria y olvido.
- 2.5. El mundo, *vanitas vanitatis*.
- 2.6. El aspecto escatológico.
- 2.7. Consideraciones sociales.
- 2.8. Otras características.

Veamos cómo se dan las constantes señaladas en cada uno de los personajes:

2.1. *La Muerte amarga, imprevista e inexorable.*

“mi pobre corazón tiembla de temor”¹⁹

“El primero dijo: bien hay que acordarse
que debemos sufrir la muerte con gran angustia y gran dolor
Esto me hizo mudar de color”²⁰

“Debe bien saberse
que la muerte nos está espiando”²¹

“y que es necesario que así muramos
no hay hombre que pueda socorrernos
¡ay! corresponde que los jóvenes
lleguen a este fin tan horrible”²²

“Cuanto esos tres muertos nos han trasmitido
nos han hecho saber de la muerte y de la desgracia
que llegan para concluir nuestra alegría”²³

“Vosotros estáis en este mundo como una nave sobre el mar. Siempre en peligro, siempre temiendo zozobrar. Con vigilante ojo deberéis remar. Y no bebáis de la copa amarga de la muerte”²⁴

“Si os traemos noticias
a gusto o a disgusto
debéis aceptarlas con paciencia
pues no puede ser de otra manera”²⁵

“Os advertimos que habéis de saber
que os conviene recibir la muerte
una muerte. ¡ay! tan dolorosa,
tan amarga, tan angustiosa
que los muertos que se han librado de ella
no querrían jamás revivir
para morir otra vez tal muerte”²⁶

“pues ciertamente la muerte os espía”²⁷

“Y lo que es peor: seréis condenados
no escaparéis en manera alguna”²⁸

“pues la muerte vendrá pronto. . . con todo su horrible arte. . . como cosa invisible”²⁹

Estas palabras expresan un ahincado sentimiento del hombre medieval quien se consideraba, “un muerto disponible, el plazo era corto. . .”³⁰

2.2 *El breve tiempo de la vida terrena.*

“ ¡Ay! entre las diversas cosas
que atañen a nuestra fragilidad
de las cuales nos han dicho verdad. . .”³¹ .

“ ¡Ay! jamás: pensé
que este tiempo pudiera faltarnos
o que la muerte osara asaltarnos”³² .

“ . . .ciertamente la muerte os espía
para quitaros la vida del cuerpo
más pronto de lo que creéis. . .”³³ .

“Cuando yo veo tal gobierno
temo que Dios tome muy pronto venganza
[a tal punto] que no tengáis tiempo ni lugar
de gritar: piedad!”
“Pensáis siempre gobernar así
locos, malos, en mala hora nacidos
si permanecéis en esta posición
pronto, pronto, moriréis. . .”³⁴ .

“Más desdichada es tu afición
de lo que piensas: tienes el mayor deseo
de vivir en duda en esta corta vida
que lleva a los mundanos a la muerte de infierno”³⁵ .

Estas palabras encontrarán su cabal sentido en las consideraciones del párrafo siguiente.

2.3. *El cuerpo, desdeñable y precario.*

El cuerpo que los jóvenes caballeros cuidan, gozan y aman, puede convertirse de improviso en un elemento que engendre rechazo, desagradable y aterrador, al ser observado en los otros, al ser previsto en el propio destino.

“ ¡Oh, Santa Cruz!, por tu poder
cuya rememoración veo aquí
protege mi cuerpo y no consientas
que pierda yo el sentido
a causa de esta gente odiosa y muerta
que tales novedades nos trae
novedades duras y perversas
.....

mi pobre corazón tiembla de temor
cuando veo así juntos a tres muertos
desfigurados y repugnantes,
completamente podridos y comidos por los gusanos”³⁶.

“ ¡Ay! nuestras mezquinas personas.
Para qué pues Dios nos hizo nacer
en este mundo malo para ser
tan pronto librados a tal basura”³⁷.

“Pasaremos los desfiladeros de la muerte
y seremos semejantes a esos tres”³⁸.

“Y luego, cuando estéis muertos
tal como pobres vagabundos
seréis desagradables y hediondos”³⁹.

“Y no digo más aunque hay algo peor.
Es suficiente con que hable
[acerca] de la miseria de vuestros cuerpos
que no son de otra materia
que la de la que nosotros somos”⁴⁰.

“si queréis prevenir—
y realmente deberíais prevenir—
en nosotros vosotros podéis ver
qué os ocurrirá a vosotros
y qué albergue os proporcionará la muerte
puesto que llevará a la putrefacción a vuestros cuerpos,
que están llenos de basura.
Tal como vosotros, en un tiempo fuimos nosotros,
vosotros seréis tal como somos nosotros”⁴¹.

Como dice Ariès⁴² “la descomposición es el signo del fracaso del hombre. Y allí está sin duda el sentido profundo de lo macabro, que de hecho es un fenómeno nuevo y original”.

2.4. La Fama. Memoria y olvido.

En el discurso del tercer muerto hay un pasaje que se conecta con el pesoso sentimiento de la brevedad de la vida, afirma el horror que despierta el cuerpo muerto y la fragilidad de la memoria postrera.

“Haced el bien, no esperéis otra cosa

pues luego de vuestro tránsito
aquellos que os aman caramente
no querrán siquiera acercarse a vosotros,
a la tierra os llevarán
e inmediatamente después os olvidarán
y si tal hacen vuestros buenos amigos,
¡qué harán vuestros más grandes enemigos!⁴³

La brevedad del tiempo concedido al hombre afirma su necesidad de perduración. Se le plantean las dimensiones: memoria y olvido. Perduración de hechos, de gloria y fama. Y con ello tocamos uno de los grandes temas de fines de la Edad Media.

No lo desconocieron los siglos anteriores pero evidentemente hay una insistencia angustiada en los siglos XIV y XV.

Analicemos los posibles fundamentos de cada uno de esos componentes. Es evidente que las constantes guerras que asolaron toda Europa, en particular la de los Cien Años, aparejaron temores, ansias, reales peligros y amenazas, muertes violentas e inesperadas.

El siglo XIV había sido sacudido por otro trágico acontecimiento que había convencido a las gentes de la fragilidad de la vida humana, la Peste Negra. Hubo también terrores pero una vez pasado el flagelo, los que escaparon sintieron la necesidad de disfrutar de los días que se les habían concedido.

La Peste Negra en general subrayó violencia, egoísmo y un desenfrenado hedonismo.

Un cronista florentino contemporáneo de los acontecimientos revela en un pasaje de su obra cómo se daban a la vez el ansia gozadora y la muerte imprevista.

Dice que mientras la peste imperaba, “las gentes se reunían en grupos para lograr alguna confortación”. A veces los comensales que se habían congregado para cenar se citaban para compartir la mesa al día siguiente. Siempre disminuían quienes habían de reunirse “quando era fatta la cena per dieci, vi se ne trovava meno due o true” (“cuando se había preparado la cena para diez, se encontraban dos o tres menos”).⁴⁴

Las gentes huían de la ciudad de su residencia a lugares supuestamente más saludables y libres del azote de la peste. Dice el mismo cronista refiriéndose a la pestilencia de 1374: “Se habló entonces de la conveniencia de huir hacia allí adonde [la peste] había ya pasado, por lo que la mayor parte de las gentes salieron de Florencia con sus hijos y esposas y fueron a habitar en las *Terre*.

...Se dictaron entonces ordenanzas acerca de quienes huían, que si alguien abandonaba el cargo fuese condenado si dentro de los diez días no volvía a sus funciones e incurriese en la pena de quinientas liras y además le fueran vedados todos los demás cargos...”⁴⁵

Todos trataron de huir sin auxiliar a parientes o amigos. Agnolo di Tura del Grasso escribe en su crónica respecto de la peste de 1348: “Los padres abandonan a los hijos, la mujer al esposo, un hermano al otro, porque esta enfermedad

parecía contagiarse a través de la vista y la respiración. Y así mueren. Y no se podría encontrar a nadie que enterrara al muerto por dinero o amistad. Los miembros de una casa llevan a un muerto a un foso, lo mejor que pueden, sin sacerdote, sin oficios divinos. Las campanas no suenan a muerto. Y en muchos lugares de Siena hay grandes y profundas zanjas cavadas donde se apilan multitud de muertos...⁴⁶

Quienes pudieron escapar del flagelo quisieron vivir sus días de manera hedónica, olvidados los terrores pasados, olvidando la brevedad de esos días.

Agnolo di Tura del Grasso insiste en varios párrafos de su crónica acerca del sentimiento de sus conciudadanos que suponemos general en Europa.

Entre los acontecimientos del año 1348 anota: "La ciudad de Siena parecía deshabitada pues casi no se encontraba a nadie en ella. Y luego —pasada la peste— todos los que escaparon se dedicaban a gozar: frailes, sacerdotes, monjas, seculares y mujeres, todos gozaban y no se preocupaban sino en gastar y jugar y todos se creían ricos porque habían escapado y [les parecía] haber vuelto a ganar el mundo y nadie se decidía a hacer nada".⁴⁷

Al referirse al año 1349 dice: "Luego de la gran pestilencia del año pasado, cada uno vivía según su arbitrio; cada uno tendía a gozar comiendo, bebiendo, cazando, atrapando pájaros y jugando y todo el dinero había pasado a manos de gente nueva".⁴⁸

Son casi idénticas las palabras con que Matteo Villani alude al acontecimiento y a sus consecuencias espirituales. "De cómo los hombres fueron peores que antes. Se podría haber creído que los hombres —que Dios en su gracia había perdonado—, al haber visto su fin próximo y habiéndose informado que acontecimientos semejantes se habían producido en todos los países del mundo, se harían mejores, humildes, virtuosos y católicos, que se guardarían de las iniquidades y del pecado y que se mostrarían llenos de amor y de caridad unos hacia los otros. Pero ahora que la peste ha cesado, se ha producido exactamente lo contrario, pues los hombres, muy disminuidos en número y enriquecidos en bienes terrestres merced a las herencias y a las sucesiones, olvidando los acontecimientos pasados como si no se hubieran producido, llevan una vida aún más escandalosa y desordenada que antes. De tal manera, abandonándose a la pereza y a la disolución, pecaron por glotonería, buscando los festines, las tabernas y las delicias de alimentos delicados lo mismo que los juegos, dejándose deslizar, sin freno, hacia el libertinaje buscando formas extrañas e inhabituales de vestirse y maneras deshonestas, introduciendo novedades en el corte de todas las vestimentas. Y las gentes humildes, hombres y mujeres, en razón de la excesiva abundancia de cosas, no querían ya ejercer los oficios (menesteres) habituales, exigían los alimentos más caros y los más delicados para su mesa cotidiana y se permitía que los domésticos y las mujeres de baja condición se casaran revestidas con las bellas y ricas vestimentas de las nobles damas difuntas. Y sin ningún reparo, casi toda nuestra ciudad se abandonaba a una vida deshonesta y, de manera semejante —o aun peor— todas las ciudades y regiones del mundo".⁴⁹

Pestes y guerras reiteradas de los siglos XIV y XV trajeron pues consigo los más diversos y opuestos sentimientos. Pero el *carpe diem* demostró la desespe-

ración por los breves años. Y el tiempo, sobre todo el tiempo humano, preocupó al hombre.

El prolongado canto desesperado de los poetas y literatos del final de la Edad Media reiteró el dolor por el corto tiempo que se concedía al hombre en este mundo. Pero si bien las circunstancias de los siglos XIV y XV pudieron justificar plenamente desesperanza y horror nos preguntamos si tras todo ello no había también una larga meditación. Meditación que —dejados los claustros y el lenguaje filosófico— llegó al poeta culto y por él al hombre común. Una serie de palabras —tiempo, eternidad, *aevum*— sobre las que discutieron los doctores, tomaron mayor vigencia, se las examinó precisándolas. Y una por sobre todas: *tempus*. Se hizo un replanteo de las teorías agustinianas que habían delimitado tiempo y eternidad. El tiempo —creado, frágil, transitorio y perecedero— era símbolo de fugacidad, de lo inestable, de lo huidizo, opuesto a la Eternidad, un permanente presente atemporal.

El resurgimiento medieval del aristotelismo trastornó la aceptación de estas ideas. Los averroístas pensaron en un mundo increado, existente desde siempre, lo mismo que el Tiempo —que era por tanto eterno. Teoría que negaba la Creación, negaba con la misma fuerza el Último día. El hombre adquiriría, en este pensamiento, eternidad. No en sí mismo como individuo, pero sí como especie. Muerte y generación en una cadena, ininterrumpida, permitirían la perpetuación del hombre *ad infinitum*.

Ya el Tiempo no apareció “como el símbolo de la caducidad de la Muerte; el Tiempo para los averroístas se convirtió en un elemento vivificante, un símbolo de la duración eterna, de Vida”.⁵⁰

Este sentido de vital eternidad que logró el Tiempo planteó nuevas perspectivas al destino del hombre. No fue inmortal en sí, lo fue en los suyos. Este pensamiento —según Kantorowicz⁵¹— dio significación al deseo de perdurar en fama y gloria, el *perpetuandi nominis desiderium*. “La fama, después de todo, tenía sentido sólo si se creía que este mundo y la humanidad, de una manera u otra, eran permanentes e inmortales y si el Tiempo era Vida y no Muerte”.⁵²

El movimiento averroísta no triunfó sobre la ortodoxia pero obligó a replanteos que modificaron la fórmula agustiniana: Eternidad-Tiempo. “No se había inventado una nueva noción del Tiempo, pero se aceptó otro aspecto del Tiempo —su continuidad y práctica infinitud— fue enfatizado, cuando antes el énfasis se había puesto en la no-transitoriedad del Tiempo, era un cambio del sentido del hombre, de la naturaleza del Tiempo”.⁵³

Todas estas ideas llamaron a la meditación desde el siglo XIII pero su contenido se planteó a todos los hombres con urgida angustia en los últimos siglos medievales: “lo que había sido epidémico en el siglo XIII llegó a ser endémico en los siglos XIV y XV: no se aceptó la infinita continuidad de un “Mundo sin Fin” pero se aceptó una casi infinita continuidad, no se creyó en la no-creación del mundo y su perpetuidad, pero se comenzó a aceptar que era perpetuo...”.⁵⁴

Pensamos que estas ideas se dieron en el hombre medieval de manera contradictoria. Por un lado, el hombre que conocía su breve plazo no entendió el sentido vivificante del Tiempo al que sintió enemigo, camino hacia la muerte.

Recordemos las palabras del tercer vivo del *Dit*⁵⁵ :

“...jamás me preocupé por que este tiempo pudiera faltarnos...”

“...tienes un gran deseo / de vivir en duda en esta corta vida...”⁵⁶

Y como ese individuo no quiso que su muerte fuera el fin, cifró su esperanza en esa infinita perduración de la especie para dejar hechos hazañosos, proezas notables en la memoria de quienes lo prolongarían.

Aun los escritores que adoptan la cristiana posición esperanzada de vida ultraterrena, aceptan la fama, el nombre hazañoso como valor.

Como ejemplo analizaremos algunas de las frases de las *Coplas* de Jorge Manrique quien presenta una posición dicotómica ante la muerte y valora la fama aunque no como un absoluto.

Se pregunta:

12. “Los plazeres y dulçores
D’esta vida trabajada
Que tenemos,
¿Qué son sino corredores,
Y la muerte es la celada
en que caemos?”⁵⁷

La imagen de actitud artera se contrapone con la aseveración que antes ha hecho:

“Y llegamos
Al tiempo que fenecemos;
Así que quando morimos
Descansamos”⁵⁸

En el testimonio de su hijo el Maestre muere cristianamente:

“Y consiento en mi morir
Con voluntad plazentera”⁵⁹

La muerte que se abre a la vida eterna. Pero no sólo hallamos en las *Coplas* vida terrena, precaria y transitoria y vida eterna, que comienza con la muerte. Hay una tercera vida a la que reiteradamente se alude: la fama.

Dice la Muerte al Maestre:

35. “No se os haga tan amarga
La batalla temerosa
Que esperáys,
Pues otra vida más larga
De fama tan gloriosa
Aca dexáys.
Aunque esta vida de honor
Tampoco es eternal
Ni verdadera,

Mas con todo es muy mejor
Que la otra temporal
Perecedera".⁶⁰

El Maestro seguirá viviendo en el mundo, aunque esa memoria no sea eterna. Quedará en los suyos, tal vez en las generaciones venideras pero acabará, al fin, como todo lo humano.

A Jorge Manrique se le plantea el problema del olvido, como lo ha hecho el *Dit.*

15.
"Lo de aquel siglo pasado
Qué fue d'ello;
Vengamos a lo de ayer,
Que también es olvidado
Como aquello".⁶¹

Se opone a ese olvido que lo preocupa:
"Y aunque la vida murió
Nos dexó harto consuelo
Su memoria"⁶²

Hay pues en Manrique una manera de vida más alta que la de este mundo, menos importante que la de salvación, esa vida es la perduración en la fama. Tres vidas acompañan pues al hombre, en una gradación de importancia.

Dice la Muerte al Maestre:

"Partid con buena esperança
Que esta otra vida tercera
Ganaréis"⁶³

Fama y memoria fueron pues importantes. Importantes aunque no fundamentales cuando imperaba la ortodoxia. Esenciales cuando la fe perdía fervor según dice Kantorowicz⁶⁴. Tal vez podamos considerar la "fama inmortal" de este mundo como un equivalente o un sustituto secular de la inmortal beatitud del otro mundo... Recuerda los pasajes en que Dante recoge el ruego de las almas.

En el encuentro con Pier della Vigne escribe el poeta: "Si él hubiera podido creer antes, alma ofendida —respondió mi vate—, lo que ya había leído en mis versos, no habría tendido la mano hacia tí; pero el ser, increíble me llevó a inducirle a que obrase del modo que ahora me pesa. Pero dile quien fuiste, para que, a manera de compensación, renueve tu fama en el mundo, al que se le permite volver".⁶⁵

El rescate del olvido es lo que solicitan los condenados. A veces es una pequeña memoria como la que pide ese, para nosotros desconocido, Ciaccio a Dante en el canto VI.

“Pero cuando estés en la dulce vida, te ruego que me recuerdes a los demás”.⁶⁶

En el Paraíso el poeta pide a una de las Musas inspiración para poder hacer perdurar figuras y personajes:

“¡Oh divina Pegásea, que a los ingenios glorificas y haces longevos, y ellos a las ciudades y a los reinos! ¡Ilumíname para que ponga de relieve aquellas figuras como las vi y que se manifieste tu poder en estos breves versos!”⁶⁷

En Dante —como en todos los poetas que quieren afirmar su ortodoxia— la actitud ante la fama es dicotómica, teme a la vanagloria.

“¡Oh vanagloria de la grandeza humana! ¡Cuán poco dura tu verdor sobre la cumbre si no se sigue una época de decadencia!”⁶⁸

La gloria mundana que hoy corona a un artista mañana acompañará a otro. De tal manera Cimbaue fue suplantado por Giotto “de modo que la fama de aquél se ha obscurecido”.⁶⁹

En resumen, si la posición averroísta daba al Tiempo un sentido vivificador, tal posición podía ser optimista para el hombre si se lo consideraba como especie, no como individuo. Aun dentro de la posición no averroísta el individuo podía mirar esperanzado su destino, si guardaba su fe. Pero en él no encontramos optimismo sino desesperación y el afán de adherirse a algún bien que reemplace la perdida bienaventuranza, cuando su fe vacila y piensa no en el tiempo teológico sino en el tiempo humano.

La necesidad de gozar de fama póstuma por las hazañas terrestres se conjuga con el afán de asegurarse, amiga, la Fortuna.

El hombre de fines de la Edad Media se adhiere pues a esa humana, minúscula y mundana prosperidad que es su único bien.

Y teme y se adhiere a él, ya desconfiado de la felicidad ultraterrena. Desesperadamente se adhieren a ese bien que les da “su” tiempo, un tiempo humano y limitado, ese tiempo “que huye de nosotros con un paso tan aterciopelado...”⁷⁰

2.5. *El mundo, vanitas, vanitatis.*

El *Dit* insiste sobre la vanidad de la pompa mundana, sobre la inútil vanidad de ostentación, placeres, prestigio y estado.

“El hombre se excede lleno de presunción
en este falso mundo en donde no hay sino desplacer”⁷¹

“¡Ay! carroña que no vale nada,
tú amas más lo buenos caballos
las bellas vestimentas
y todas las cosas que se corrompen
para tu cuerpo malo y rebelde”⁷²

“Ahora veo claramente
que la gloria del mundo es breve”⁷³

“pues ciertamente la muerte os espía
para quitaros la vida del cuerpo
más pronto de lo que pensáis
[a vosotros], que estáis tan despreocupados
que por un poco de vana alegría,
por un poco de placer mundano
que es de tan corta duración
que tan pronto viene, que tan pronto se va
queréis perder la alegría última
del Paraíso que no termina nunca”⁷⁴

“cómo lográis tal placer
decid, vosotros, malos orgullosos
en ese mundo peligroso
en donde no hay sino divisiones,
diversas tribulaciones,
ya guerra, ya mortalidad.
Todos los días una nueva adversidad
llega, antes que la otra pase”⁷⁵

“Oh loca gente, mal advertida
que yo veo así disfrazada
con diversos vestimentas y trajes”⁷⁶

2.6. *El aspecto escatológico.*

El *Dit* tiene un claro sentido de admonición. Los muertos se presentan a los vivos como mensajeros que han de confirmarlos en su fe y en las posibilidades de la salvación.

La muerte aparece con caracteres tan aterradores que uno de los vivos llega a decir:

“A todos nos conviene atravesar ese paso
y debes creer que Dios no nos odia”.⁷⁷

El tránsito se presenta de manera tan angustiante que es necesario afirmar el amor y la misericordia divinas.

El mismo personaje dice más adelante:

“Dos caminos tenemos ante nuestros ojos
Nosotros, quienes vivimos, jóvenes y viejos.
Uno conduce a la alegría y al reposo,
el otro a tormento y pena”.⁷⁸

Refuerza sus palabras concluyendo:

“Bien... debe uno saber
que quien hace mal y no se arrepiente
tendrá pena y tormento”.⁷⁹

El segundo muerto advierte a los vivos que no dejen por un poco de placer mundano la gloria eterna:

“queréis perder la alegría última
del Paraíso, que no termina nunca.
Y lo que es peor: seréis condenados”.
“Encontraréis reposo en el paraíso
si queréis creer en las palabras
de los prudentes que aconsejan hacer
lo que es necesario
para buscarla y obtenerla
Nadie puede lograr nada mejor”⁸⁰

“¿Qué es lo que tú quieres, elegir vida o muerte?”⁸¹

“Es el camino que conduce seguramente
a la salvación al hombre después de la muerte
y quien se conduce de otra manera
se dirige a su condenación”.⁸²

2.7. Consideraciones sociales.

Ya hemos dicho que la composición habla del desdén que el cristiano ha de experimentar por el hermoso cuerpo, por la pompa mundana, por el alto nacimiento y la excedida riqueza.

“ ¡Ay! jamás me preocupé
por que este tiempo pudiera faltarnos
o que la muerte osara asaltarnos
Tan gentiles personas como somos
pero yo veo bien que los ricos hombres
son de tal manera, de ningún valor,
ni más ni menos que la gente modesta”⁸⁴

“Hermosos amigos, por sobre todo
cualquiera sea vuestra riqueza
poder, honor, fuerza y juventud
os advertimos que habéis de saber
que os conviene recibir la muerte
.....”⁸⁵

“Y luego, cuando estéis muertos
tal, como pobres desvalidos
seréis desagradables y hediondos”.⁸⁶

“Antes éramos hombres poderosos
ahora somos tal como nos veis”⁸⁷

En todos estos pasajes se subraya la inanidad del poder mundano, la igualdad esencial entre poderosos y desvalidos. Contra la muerte no valen pues gentileza, prestigio ni riqueza. Consideraciones todas que los textos de la época reptarán una y otra vez.

Pero estos trozos implican aseveraciones que llevan en sí consejo o advertencia. Los muertos —que ven reflejado su pasado en los jóvenes caballeros— previenen con palabras plenas de conmiseración y simpatía.

En el discurso del tercer muerto se quiebra ese tono. Y aparece la acusación a quienes oprimen a los humildes, sometidos a su poder y dominio.

“Los grandes excesos, los grandes ultrajes
hacia aquellos que hacen las labores
en los campos y que para tí trabajan
completamente desnudos, que de hambre gritan y bostezan,
cuando yo veo tal gobierno
temo que Dios tome venganza muy pronto
[a tal punto] que no tengáis tiempo ni lugar
más que de gritar: piedad
Pensáis siempre gobernar así
locos, malos, en mala hora nacidos
permanecéis en esa situación
pronto, pronto moriréis”⁸⁸

Asombra esta invectiva en medio de la exhortación general que hemos señalado. En esa exhortación, en esa admonición hay simpatía y piedad, vivos y muertos tratan de abrir el camino de la salvación para sus congéneres. Por ello decimos que este pasaje es singular.

2.8. Otras características.

Aparte de las ideas que hemos destacado y que veremos de qué manera se dan en la *Danza*, hemos de subrayar en esta composición:

1. Las características del diálogo que teatraliza la obra.
2. El hecho de que sean tres cadáveres, tres muertos, los que se presentan a los jóvenes caballeros y no la muerte abstracta.

La visión que se ofrece a los jóvenes está en relación con el encuentro de los cadáveres con que tropiezan por casualidad alegres comitivas de cabalgantes, co-

mo por ejemplo la que se ve en el Camposanto de Pisa, llamado el Triunfo de la Muerte. El grupo de jóvenes damas y señores acompañados por sus monteros se retrae ante el espectáculo que ofrecen a sus ojos los tres ataúdes en que aparecen tres cadáveres en diverso estado de descomposición.

El tema se expresó pictóricamente en Italia. Existen frescos sobre el tema en Santa Margarita, cerca de Melfi, en la catedral de Atri (c. 1260), hasta alcanzar las composiciones de Subiaco (1335), de Pisa (1350-1360), de Cremona (1419) y de Clusone (siglo XV).⁸⁹

En Francia podemos citar las pinturas murales de La Ferté-Loupière (a 18 kms. de Joigny, en el cantón de Charny).

En estas composiciones los cadáveres aparecen ya de pie, ya en sus ataúdes, mostrando su destrucción.

Según la opinión de Baltrusaitis⁹⁰ el encuentro con los cadáveres recoge una larga tradición búdica. Las imágenes que se corresponden con composiciones poéticas de un poeta chino del siglo IX y de varios poetas japoneses, se refieren a los *Nueve estados del cuerpo luego de la muerte*.

Primer estado: El rostro lívido. Su belleza se desvanece como la de una flor.

Segundo estado: El cuerpo hinchado. El cuerpo otrora tan bello aparece miserable.

Tercer estado: El cuerpo tumefacto. La vida es pasajera.

Cuarto estado: El cuerpo en putrefacción. Los esqueletos de la cabeza y del pecho se hacen aparentes. ¿Sufriremos también nosotros el destino de ese cuerpo?

Quinto estado: El cuerpo es presa de los animales. Su vientre se abre. Ninguna parte de nuestro cuerpo escapará a la destrucción.

Sexto estado: El cuerpo está podrido y se pone verde. El esqueleto todavía teñido en sangre se ve despojado de su carne. ¿Cómo no pensaremos que nuestros cuerpos serán devorados por los perros?

Séptimo estado: El cuerpo no es ya sino un esqueleto cuyos miembros todavía están reunidos. No es sino la carne lo que distingue al hombre de la mujer, sus esqueletos son iguales.

Octavo estado: Los huesos del esqueleto se ven quebrados y esparcidos. Todo aquello que amamos contemplar en mayor medida en un cuerpo se pudre y se desvanece en polvo.

Noveno estado: Una vieja cae en medio de la vegetación lujuriente. Cuando vamos a visitar una tumba sobre el monte Toribé. ¿vemos otra cosa que gotas de rocío sobre esa tumba?

El detalle con que son descriptos los grados de la descomposición en la tradición oriental desaparece en la representación de Occidente.

En ella sólo encontramos tres estados. Por ejemplo en el Camposanto de Pisa.

Pero es posible que la tradición oriental se haya mantenido en Occidente. Suponemos esto ante una estrofa del *Decir* de Fernán Sánchez de Talavera (siglos XIV-XV):

“Todos aquellos que aquí son nombrados,
los unos son fechos ceniza e nada,
los otros son huesos la carne quitada
e son derramados por los fonsados;
los otros están ya desconyuntados,
cabeças sin cuerpos, sin pies e sin manos,
los otros comiençan comer los gusanos,
los otros acaban de ser enterrados”⁹¹

En esta enumeración hay un acercamiento a la gradación oriental.

En Occidente, los cadáveres además de presentar la destrucción del cuerpo parecen corresponder —por restos de vestiduras, adornos u objetos simbólicos que los acompañan— a ciertas jerarquías especiales.

En Cremona y en el díptico atribuido a Bernardo Daddi (c. 1340, Florencia) los tres cadáveres se encuentran en una fosa común. En ambos casos además de la dramaticidad de la muerte se presentan diversas jerarquías: rey, prelado, caballero, etc. En Poggio Mirteto un rey coronado detiene su caballo ante tres cadáveres de reyes.⁹²

Es decir que hay que distinguir dos composiciones diferentes que pueden contaminarse, *Le dit des trois morts et des trois vifs* puede convertirse o mezclarse con *Le dit des états du monde*.

3. La danza macabra.

Hemos dicho que este diálogo es considerado antecedente de las danzas macabras.

Interesa ahora presentar las características de éstas a través del ejemplo que hemos elegido, la publicada por Guyot Marchant en 1486.

3.1. Estructura y sentido.

En el comienzo, un personaje religioso que el texto llama *el actor* se dirige a todo ser mortal: *oh criatura razonable*, llamándolo a bien terminar su vida. Es un ejemplo para “que cada uno aprenda a danzar” pues nadie está exento de ser apresado por la muerte. Esta primera reflexión sobre la caducidad de la vida se mezcla luego con una alusión a los estados del mundo que pronto aparecerán: “tú verás comenzar a los más grandes”. Vuelve luego al primer pensamiento sobre el general destino humano: “pero no hay nadie a quien la muerte no hiera”.⁹³

Aparece luego una singular orquesta. Cuatro muertos con alegre expresión ejecutan instrumentos musicales: una zampoña, un órgano portatil, un arpa, un tamboril y una flauta. Estos personajes están enmarcados en una estructura arquitectónica que presenta dos arcos limitados a los extremos por dos columnas, una especie de boca de escenario. Recordemos que hemos atribuido al *Dit* características teatrales.

A continuación, avanzando en el espacio del mismo cuadro, se ven cuatro per-

sonajes que se supone que aparecen sucesivamente de a dos. El desfile de los vivos se desarrolla de la siguiente manera: el Papa, el emperador, el cardenal, el rey, el legado papal, el duque, el patriarca, el condestable, el arzobispo, el caballero, el obispo, el escudero, el abad, el bailío, el astrólogo, el burgués, el canónigo, el mercader, el maestro de escuela, el hombre de armas, el cartujo, el sayón, el monje, el usurero, el pobre hombre, el médico, el enamorado, el abogado, el ministril, el cura, el labrador, el procurador, el carcelero, el peregrino, el pastor, el cordelero, el niño, el clérigo, el ermitaño, el alabardero, el tonto.

Señalemos que analizamos la segunda versión de la *Danza*. La primera fue publicada en 1485 y la segunda —ante el éxito obtenido— al año siguiente. En esta segunda edición se agregan personajes. Según dice la estrofa final:

“Aquí concluye la danza macabra historiada y aumentada con muchos nuevos personajes y hermosas palabras junto con [el decir de] los tres muertos y los tres vivos. Nuevamente compuesta e impresa por Guyot Marchant instalado en París en el gran hotel del Colegio de Navarra en Charles Gaillard. El año de gracia de 1486, el séptimo día de junio”.⁹⁴

Es posible que el mayor número de personajes haya influido para que el diálogo entre el muerto y el personaje correspondiente se reitere en muchos casos, sin que aparezcan en él rasgos que caractericen de manera neta al individuo aludido en la dimensión tipológica elegida.

Como conclusión aparece nuevamente *el actor* sentado en cátedra, reflexiona ante un cadáver que, extendido en tierra, muestra haber perdido su corona. En el ángulo superior izquierdo un ángel presenta una cartela admonitoria.

La enunciación de los personajes vivos habla de los estados del mundo salvo en un caso, el del enamorado que se refiere a la anterioridad, a un sentimiento que difiere de la ubicación en la sociedad que presentan los demás.

Es interesante pasar revista a esos personajes para ver si revelan la constitución de la sociedad de la época, si la reflejan realmente. Corvisier en su artículo sobre la representación de la sociedad en las danzas macabras entre los siglos XV a XVIII⁹⁵ considera que en estas composiciones hay una voluntad de adaptación a las realidades locales.

En la danza de Guy Marchant faltan —como en las demás francesas y en las italianas— personajes tipos que tal como el judío o el musulmán eran comunes en España, en cuyas danzas macabras aparecen.

La composición que nos ocupa parece ofrecernos la imagen de una sociedad feudo-burguesa. A través de la enumeración de los personajes hemos visto que las profesiones y actividades urbanas se han incorporado al cuadro social. Pero a pesar de ello no se han olvidado los viejos esquemas puesto que el primer muerto dice:

“Vosotros que por sentencia divina
vivís en estados diversos
Todos danzaréis esta danza”.⁹⁶

En estas palabras encontramos el sentido de los *ordines* tradicionales que conformaban la sociedad medieval. Se subraya la ubicación precisa y necesaria de cada individuo.

Pensamiento en el que insiste en otros pasajes. El derrumbado rey coronado que junto con el actor resume el sentido de la composición dice:

“Vosotros, que en esta pintura
veis danzar estados diversos...”⁹⁷

“todos los estados son entregados a los gusanos”⁹⁸

A pesar de ello se acepta o por lo menos se indica la posibilidad de ascenso social. El muerto que dialoga con el maestro de escuela dice:⁹⁹

“Muchos hombres son muy considerados
en el siglo y en religión
muchos de ellos vienen
de familias de baja condición”

Hay pues una posición dicotómica que posiblemente surja de pautas teóricas incorporadas desde mucho atrás por un lado y por el otro del reflejo de la realidad imperante.

En esta composición aparecen los elementos que he señalado en el *Dit*.

3.2.1. La Muerte amarga, imprevista e inexorable. El tiempo humano.

3.2.2. La igualdad de todos los hombres ante la Muerte.

3.2.3. La vanidad de la pompa mundana. Sentido escatológico.

Ejemplificaremos sólo con algunos pasajes pues de otra manera podrían reiterarse en exceso.

3.2.1. *La Muerte amarga, imprevista e inexorable.*

Dice el emperador:

“Esto me provoca dolor”¹⁰⁰

Palabras semejantes a las que pronuncia el patriarca ¹⁰¹: “Mis alegrías se han transformado en dolor”.

“Siento una gran desazón por causa de la muerte”, dice el arzobispo.¹⁰²

“Mi corazón no resiste las noticias que la Muerte me trae”, es la actitud del obispo.¹⁰³

El canónigo exclama: “Esto no me conforta”.¹⁰⁴

Comprueba el monje: “Los que danzan no están gozosos”.¹⁰⁵

“Voy a morir —dice el usurero¹⁰⁶— pero esto me disgusta enormemente”.

El actor en su corolario y amonestación resume: “No hay hombre que piense con gusto en ello”¹⁰⁷

La actitud de la Muerte siempre se presenta como un acecho, la Muerte da caza a sus víctimas.

Constantemente se alude al ataque, a la trampa, al asalto.

“...me veo acosado de tan cerca
La Muerte viene a asaltarme”¹⁰⁸

“y luego de todo esto el hombre es cazado por la muerte”¹⁰⁹

“Me veo asaltado por la Muerte
y no conozco astucia para defenderme”¹¹⁰

“A tan fuertes como Carlomagno
la muerte apresada, es cosa verdadera.
En este asalto nada vale
aspecto espantoso ni armas poderosas,
de un golpe abate al más seguro.
De nada valen las armas cuando asalta la Muerte”¹¹¹

“teméis que os hiera” dice el muerto que dialoga con el arzobispo.¹¹²

“Pero me siento asombrado ante este golpe”¹¹³

“Puesto que la Muerte me tiene en sus lazos”¹¹⁴

“¡Ay Dios!, he aquí una dura jornada
de este golpe no puedo salvarme”¹¹⁵

“He sido aprisionado por la Muerte, en desconcierto,...”¹¹⁶

“¿cómo osa golpearme la Muerte?
Yo cumplía ayer con mi oficio
y ella viene hoy a atraparme
No sé a qué lugar escaparme,
me siento aprisionado por acá y por allá,
a pesar de mí mismo me dejo apresar”¹¹⁷

“estáis aprisionado, la Muerte os agujonea”¹¹⁸

“Lo quiera o no, es necesario que me rinda
no hay hombre a quien muerte no asalte”¹¹⁹

“la Muerte me ha sorprendido en su emboscada”¹²⁰

“¿Pensáis que podéis escapar a la Muerte?”¹²¹

Asalto que, imprevisto e inexorable, pone fin a un tiempo siempre corto e impredecible.

“...os lo aseguro
moriréis hoy, os desafío”.¹²²

pues debo morir, cuándo, o cómo
ni en qué lugar, yo no lo sé.
Mi Dios es quien lo sabe, El solo.
La Muerte sigue al hombre paso tras paso”¹²³

“contra la Muerte no hay escapatoria”¹²⁴
“no podréis ser socorrido
no hay quien pueda huir de la Muerte”.¹²⁵

“a todos nos es necesario morir, no sabemos cuándo”¹²⁶

“Por toda retribución
os corresponde morir sin demora
ya no tendréis dilación,
la Muerte viene cuando menos la esperamos”¹²⁷

“La Muerte obliga a todo humano
Es necesario morir, no se sabe cómo”¹²⁸

“sois llamado por la Muerte,
quien se rebela queda decepcionado”¹²⁹

“¿Me cuadra morir tan pronto?”¹³⁰

“¡Ah! ¿ya no hay salvación
contra la Muerte? . . .”¹³¹

“contra la Muerte no hay plazo ni gracia”¹³²

“es cosa cierta que es necesario morir”¹³³

“Es necesario morir cuando a Dios place”¹³⁴

3.2.2. *La igualdad de todos los hombres ante la Muerte*

Constantemente los personajes aluden a la igualdad de los hombres ante la Muerte. Esta nivelación no es absoluta. Se quiebra ante consideraciones sociales pues con frecuencia se dice que los grandes y nobles del mundo serán llamados en primer término.

3.2.2.1. *Igualdad del destino humano*

“la Muerte no perdona ni a pequeño ni a grande”¹³⁵

“Todos danzareis esta danza”¹³⁶

“Es necesario que todos los hijos de Adán mueran”¹³⁷

“por toda compensación, es necesario que muera.
Esta es la mortal herencia”¹³⁸

“El más rico no tiene sino una mortaja”¹³⁹

“La Muerte destruye todo, es su costumbre
tan pronto al grande como al pequeño”¹⁴⁰

“la Muerte logra victoria sobre todo hombre”¹⁴¹

“luego viene la Muerte que a todos corre seguramente”¹⁴²

“a la danza serás llevado
como otro, puesto que Muerte tiene poder
sobre todos. . . .”¹⁴³

“no hay nadie que se vea
libre de la Muerte”¹⁴⁴

“a todo hombre conviene danzar”¹⁴⁵

“ahora son buenos amigos
y danzan aquí, acordes,
muchos que eran enemigos
cuando vivían y [estaban] en desacuerdo,
pero la Muerte los ha acordado
ella los hace estar unidos
sabios y tontos, cuando Dios lo dispone
todos los muertos se encuentran en un estado común”¹⁴⁶

3.2.2.2. *Desigualdad de los “ordines”*

“Tú ves comenzar a los más grandes”¹⁴⁷

“. . . Papa, vos comenzaréis
puesto que sois el más digno señor,

en este momento seréis honrado”¹⁴⁸

“Los grandes a menudo son los atrapados en primer término”¹⁴⁹

Estas frases destruyen el efecto de las anteriores afirmaciones, inclinan la balanza hacia la crítica social.

3.2.3. *La vanidad de la pompa mundana. Sentido escatológico.*

Conectado con el sentido escatológico de salvación se encuentra la afirmación de la pompa mundana.

“Ya no vestiré de verde ni de petit-gris
es necesario que deje [todo esto] con gran tristeza”.¹⁵⁰

“¡Ay! se puede ver y pensar
lo que vale el orgullo, la fuerza, el linaje;
la muerte destruye todo, es su costumbre”.¹⁵¹

“El alto estado no es el más seguro”¹⁵²

“Los perjudica montar tan alto”¹⁵³

“Vos, que entre los grandes barones
habéis tenido renombre, caballero,
olvidad trompetas, clarines
y seguidme sin hesitar”.¹⁵⁴

“También el mundo poco me conforta
pues al fin deshereda a todos
él retiene todo, nadie lleva nada”¹⁵⁵

“guardaos de abarcar demasiado,
vosotros, que todavía vivís”¹⁵⁶

“Me hace mucho mal dejar tan pronto
rentas, casas, censos, alimentos,
pero tú sabes, Muerte, doblegar
a pobres y a ricos, tal es tu naturaleza”.¹⁵⁷

“quién demasiado abarca, poco aprieta”¹⁵⁸

“¿Qué es vivir en este mundo?
ningún hombre tiene seguridad ni morada,
en él impera toda vanidad”.¹⁵⁹

“algunos piensan a menudo llegar muy alto
cuand ven de golpe envilecerse todo”¹⁶⁰

En este caso las palabras encierran el sentido de veleidad de la Fortuna, idea tan frecuente a fines de la Edad Media. La Fortuna, substitutivo pagano de las divinas personas.

La insistencia sobre la vanidad de las honras y bienes mundanos se conecta con el sentido escatológico que aparece repetidamente. Hay constantes exhortaciones a una vida piadosa, a un presente pensamiento de la muerte.

Este aspecto escatológico se puede subrayar sobre todo en los discursos del *actor* (los del comienzo y del final de la composición) y en las palabras de los cuatro muertos que aparecen en primer término.

Así por ejemplo dice el *actor*:

“Oh criatura razonable
que deseas vida eterna
aquí tienes doctrina notable
para terminar bien la vida mortal”¹⁶¹

“Decidnos por qué razones
vosotros no pensáis en morir”¹⁶²

“No hay hombre que piense en esto [en la muerte] con gusto.
Todo es viento, cosa transitoria,
cada uno lo ve por medio de esta danza.
Por ello vosotros, que véis esta historia,
retenedla bien en la memoria
puesto que ella amonesta a hombres y mujeres
para lograr la gloria del Paraíso”.¹⁶³

Podemos decir que este pensamiento escatológico está especialmente subrayado en el comienzo y en el final que adquiere otro tono y otra dimensión. En los diálogos de los muertos y sus correspondientes personajes se insiste sobre todo en la inexorabilidad y crueldad de la muerte, en la precariedad de la vida, en la vanidad de las pompas mundanas.

3.2.4. *El sentido irónico*

De tal manera se realiza el desfile de los cuarenta personajes que se presentan acompañados de un interlocutor muerto. Los valores que hemos destacado acercan la *Danza* con el *Dit*. Sin embargo en la *Danza* hay otros que le dan un tono diferente. Para captarlo hemos de fijarnos en el acompañante de cada uno de estos personajes vivos. Como hemos dicho, en todos los casos es un muerto, a veces togado, envuelto en paños o despojado, provisto a veces de la clásica gadaña, de flecha, de pala. . .

Tironean de los ropajes de sus interlocutores, les ponen la mano en el hombro con confianza y familiaridad, marchan del brazo con los vivos, siempre rientes, incitadores, despojados o imaginando mil maneras de cubrirse o casi diríamos adornarse con los lienzos que pensamos mortajas.

Importa subrayar no sólo las palabras que aparecen en boca de esos muertos sino también las actitudes que adoptan. Son actitudes vivaces y aprehensoras acompañadas por una expresión de sonriente ironía.

Destaquemos que se trata de muertos —más que esqueletos, cuerpos desecados— y no de la Muerte en abstracto. Según Joël Saugnieux¹⁶⁴: “A diferencia de lo que se produjo en Italia y en España, la muerte, en Francia, no fue concebida sino tardíamente como un ser dotado de una verdadera personalidad y caracterizado por ciertos atributos”.

Su condición de seres descarnados pero hasta ayer vivientes aparece claramente en las ilustraciones de danzas macabras impresas posteriormente.

Vemos en la editada por Nikolaus Manuel en Berna en 1515 que uno de los irreverentes muertos conserva todavía parte de su cabellera y que otro, barbado, tira de la barba de un monje¹⁶⁵.

La ironía de que hablamos es clara en el cuadro de la orquesta de muertos que ejecutarán la música a cuyo son han de danzar los vivos. En numerosas ilustraciones de la danza de la muerte, los muertos aparecen conduciendo a los vivos a su destino final mientras ejecutan diversos instrumentos. Así aparecen en *Der Doten Dantz* impresa en Heidelberg por Heinrich Knobloch en 1490¹⁶⁶, en la impresa en Mainz por Jacob Meydenbach en 1492¹⁶⁷, en la fechada en 1493 en Nüremberg, obra de Anton Koberger.

Hans Holbein el Joven ha utilizado esqueletos músicos en los grabados en madera que realizó para ilustrar la danza de la muerte en 1538¹⁶⁸.

Asombra el empleo de los instrumentos musicales así como la riente actitud de los muertos, actitud desprovista de solemnidad y en cambio plena de ironía e irreverencia.

Los muertos aparecen como burlones y demoníacos personajes que contraponen su actitud al temor de los vivos que se retraen ante el llamado.

Creo que la carga con que aparecen estos muertos es diferente de la que ostentan los del *Dit*. Sólo en las palabras de los primeros cuatro muertos cuyos monólogos siguen al discurso del *actor* encontramos similitud con las de los del *Dit*.

De manera evidente esto nos habla de una particular estructura de la *danza*. Se puede señalar en ella un comienzo y un final semejantes, los discursos del *actor*, los mensajes de los primeros cuatro muertos que se acercan a los del *Dit* y luego un cuerpo central que podríamos decir que es lo más característico de la *danza*, los diálogos entre los muertos y sus víctimas. El tono cambia, como decimos en los diferentes pasajes.

En las frases de los primeros cuatro muertos se puede entender un sentimiento piadoso de los muertos por los vivos y por sí mismos.

“todos danzaréis esta danza

una vez, tanto buenos como perversos,
y vuestros cuerpos serán comidos
por los gusanos, ¡ay! miradnos
muertos, podridos, hediondos, descarnados;
tal como somos, tal seréis vosotros”¹⁶⁹

dice el primer muerto de la *Danza*. Palabras que hacen recordar las del *Dit*.

“Y luego cuando estéis muertos
tal, como pobres desvalidos
seréis desagradables y hediondos
.....
Tal seréis vosotros como nosotros somos”¹⁷⁰

Dice el cuarto muerto de la *Danza*:

“Compañero mío, yo te digo
que poca gente se preocupa
de los muertos y de nuestras sentencias,
se olvida lo que les ha acontecido”¹⁷¹

El tercer vivo del *Dit* —de manera semejante— habla del mensaje:

“Queridos señores y queridos amigos:
Cuanto esos tres muertos nos han transmitido,
que nos han dado conocimiento
de la muerte y de la desgracia,
llegan para concluir con nuestra alegría”¹⁷²

En cambio los muertos que dialogan con los vivos en la danza macabra no se identifican con los vivos, no son su contrapartida, no es un *miroir*, porque el vivo no puede reflejar su futuro en ese desecado cuerpo gesticulador y burlón.

Aventuro esta interpretación a pesar del título que le adjudicó Guyot Marchant: *Le Miroir salutaire* y a pesar de las opiniones de algunos críticos. Así dice Joël Saugnieux: “Vemos desfilar ante nosotros parejas formadas cada una por un vivo y un muerto. Este es el doble de aquel, es la imagen de lo que será pronto el viviente. El hombre se conforta de tal manera con su figura póstuma, cumple un viejísimo sueño, el de poder contemplarse luego de su propia muerte”¹⁷³

Emile Mâle¹⁷⁴ sostiene que la presencia de la muerte en el *Dit* “est pleine de clémence”. Mientras que en la *danza* “toute idée de pitié disparaît”. En general coincido con estas palabras aunque respecto del *Dit* podamos indicar la excepción que introduce la acusación del tercer muerto.¹⁷⁵

Dice el muerto al Papa que esboza un gesto de retracción y asombro:

“Condenado Papa, vos comenzaréis

como [que sois] el más digno señor.
En este momento seréis honrado
a los grandes señores se debe honor”¹⁷⁶

Palabras evidentemente irónicas que ofrecen un honor no requerido y que el Papa lamenta:

“¡Ay! es necesario que yo dance
en primer término, [yo] que soy Dios en la tierra”.¹⁷⁷

El muerto que habla con el cardenal no es menos irónico:

“Parece que vos, cardenal, os hacéis el distraído”.

A lo que contestó el prelado:

“Tengo buena razón para hacerme el distraído
Puesto que me veo acosado tan de cerca
La muerte viene a asaltarme
Ya no vestiré de verde ni de petit-gris
ni sombrero rojo ni capa de precio”.¹⁷⁸

Un parlamente subsiguiente enfrenta a otro muerto con el patriarca:

“Patriarca [aunque pongáis] mala cara
no os libraréis;
vuestra doble cruz que os es tan querida
otro la tendrá, es equitativo”¹⁷⁹

El muerto acosa al arzobispo diciéndole:

“Aunque vos echéis la cabeza hacia atrás
arzobispo, acercaos”¹⁸⁰

El condenado se duele:

“¡Ay! no sé hacia donde mirar
a tal punto estoy en gran desazón a causa de la muerte
o adonde huir para salvarme,
Ya no reposaré en cámara pintada”.¹⁸¹

El muerto se dirige al abad:

“Abad, venid pronto, vos huis
no hagáis gesto distraído

Conviene que sigáis a la muerte.
Lo mucho que habéis tenido
entregad a Dios, la abadía
que os ha nutrido, grande y gordo.
Pronto os pudriréis, de aquí en más,
el más gordo es quien se pudre primero”¹⁸²

El sayón es así convocado:

“Sayón que lleváis esta maza
parece que os rebeláis.
Inutilmente hacéis muecas
pues os pesa que así se os llame”¹⁸³

El que recibe el llamado se defiende anteponiendo una mundana importancia:

“A mí, que soy oficial real,
¿cómo osa golpearme la muerte?”¹⁸⁴

El muerto que dialoga con el usurero dice:

“Usurero, desarruga el ceño,
venid pronto y miradme”¹⁸⁵

Frases como ésta, palabras vulgares como las de otros parlamentos (gordo, os pudriréis, muecas. . .), situaciones desairadas (no hagáis gesto distraído, no huyáis. . .) están en la naturaleza de la sátira. Recordemos lo que Highet dice: “muchos escritos satíricos contienen palabras crueles y sucias, todos los escritos satíricos contienen palabras triviales y cómicas, casi todos los escritos satíricos contienen palabras anti-literarias”¹⁸⁷

Parlamentos y actitudes en la *Danza* son inesperados, están teñidos por el matiz de sorpresa que crea la ridiculez, por el abismo que media entre una supuesta dignidad y una miseria y humillación reales.

La actitud de retracción y huida es indicada en numerosas ocasiones:

“¿Pensáis que podéis escapar a la muerte
clérigo insensato, retrocediendo?”¹⁸⁸

Insiste el muerto:

“Clérigo: es necesario no rehusarse
a danzar, lucíos”¹⁸⁹

La ironía e irreverencia se subrayó —según hemos dicho— con la actitud de

los deseados cuerpos de los muertos que se contorsionan y aprehenden a los vivos condenados, aterrados unos, resignados otros, confortados los menos.

Esta burlona actitud de los muertos coincide con la que adopta la muerte en la obra polaca de autor anónimo de hacia 1460. Policarpo, un maestro de escuela pide a Dios ver a la Muerte en persona. Desvanecido el Maestro ante la espantable visión, la Muerte se dirige a él con irónicas palabras:

“Cuando llegue de verdad a tí, queridísimo, entonces experimentarás una terrible impresión. Inquieto dirigirás los ojos a uno y otro lado, el cuerpo se te cubrirá de sudor, me arrojaré sobre tí como un gato sobre un ratón, hasta que te salga del corazón el gran suspiro.

Cuando te lleve el vaso con veneno, deberás beberlo por fuerza y ya no te gustarán las bayas con miel, cuando conozcas la gran tortura de morir, te sentirás triste y te liberarás de tu amada, déjala, te digo, porque te separaré de ella por la fuerza. ¡Vamos, háblame que tengo que hacer! ¿Acaso no querías hablar conmigo? ¿Qué melancolía te ha sobrevenido? ¿No ves que soy una trabajadora? Mi hoz corta grano y hierba y nadie puede huirle. Alzate, Maestro, responde ¿no entiendes el polaco? No te alegra conocer el destino? ¿Te ha dado miedo? ¡Pobrecito! Respira, mezquino, háblame, pobre escolar, no temas mi escuela, hoy no te haré leer las epístolas”.¹⁹⁰

Para Baltrusaitis¹⁹¹ los muertos de la danza son verdaderos demonios. “El Infierno se superpone a la degradación física y les confiere una fuerza activa”.¹⁹²

Creemos que su tesis es confirmada por actitudes o palabras de los muertos-interlocutores, no así por las de los primeros cuatro muertos cuyos parlamentos que —según hemos dicho— tienen otro tono y dimensión, cercanos a los del *Dit*, más conmisericordiosos. Los muertos del *Dit* y los primeros cuatro de la *Danza* pueden además considerarse *miroir*, espejo, contrapartida de los vivos, no así los restantes personajes muertos de la *Danza*.

Baltrusaitis¹⁹³ considera que la dimensión demoníaca puede conocer orígenes o influencias búdicas.

Puesto que en esta mitología son numerosos los cadáveres vivientes que se asocian a los demonios. En una bandera de Touen-houan de hacia el siglo X conservada en el Museo Guimet de París, dos esqueletos participan en el asalto de Mára. Uno levanta una cabeza cortada, el otro, saltando entre llamas, tiende el arco para disparar la flecha.

En el rollo de un pintor Song, Kong K'ai, un grupo de diablos descarnados avanza con movimientos desarticulados haciendo muecas.

Estos cadáveres-demonios no son personajes casuales, surgidos de la imaginación de un determinado artista sino son genios funerarios. Tales pueden ser los Vetálas y los Citipatis.

Los Vetálas son genios que penetran en las tumbas, insuflando en esos cuerpos muertos vida y dotándolos de poderes mágicos.

Por tanto esos cadáveres entran en la vida y en sus peripecias, a veces actúan como compañeros de hombres vivos en sus aventuras. En algunas representaciones los muertos animados por los Vetálas se levantan de su sitio en el cementerio y animan una verdadera danza macabra¹⁹⁴.

Se relaciona por tanto con la animada procesión y con la orquesta de muertos y esqueletos que vemos en Occidente.

2.3.5. *La dimensión teatral*

Estos danzantes esqueletos orientales tienen otra dimensión que nosotros creemos que también se da en Occidente: la dimensión teatral.

Baltrusaitis nos habla¹⁹⁵ de los espectáculos teatrales que acompañaban las ceremonias búdicas.

En el templo de lamas de Pekín se conservaban hasta hace algunos años máscaras en formas de cráneos y vestimentas pintadas como esqueletos. También en los *juegos*, es decir en las primitivas formas teatrales de Tibet aparecen los Citi-patis: en el juego Tsam se arrojan sobre un cuervo en vuelo. En otro juego los mismos demonios tratan de apoderarse de un hombre¹⁹⁶.

Se supone que en el Tibet han sido introducidos por Padmasambhara en el siglo VIII. En la fundación del monasterio Sam-yas, construido por el monje-hechicero se representó una pantomima sobre la vida del fundador, que se asemejaba a la de Buda. De origen principesco —como el Maestro— se exilió del mundo revistiendo una vestimenta decorada con huesos.

Como Buda, es tentado, su tentación se produce en un cementerio. Los Dákinis, vampiros que llevaban cabeza de muerto y algunos cadáveres le ofrecen libros de exorcismos.

Según Baltrusaitis¹⁹⁷ este introductor del budismo en el Tibet determinó la predilección de temas macabros en esta región, donde se unió a muchas formas de hechicería. Además relaciona esta tradición con la costumbre de conservar los cráneos de los antepasados para hacer con ellos tazas y hanaps en que beber, costumbre que testimonian viajeros como Odorico de Pordenone y Guillaume de Rubriquis.

Este empleo religioso-cultural penetró en otros centros budistas, tales como Pekín que fueron a la vez centros de difusión del catolicismo. Allí pudieron conocer estas prácticas y estas danzas macabras los franciscanos quienes fueron —según Emile Malé¹⁹⁸— los que las introdujeron en Europa.

Los sermones franciscanos fueron siempre sumamente atractivos. La exhortación piadosa se mezclaba con narraciones geográficas, maravillas de lejanas regiones, muchas de las cuales habían sido recorridas por hermanos de la Orden, fábulas o trozos de larga tradición literaria. Es posible que para darles mayor vivacidad se determinara que fueran mimados. Esto abre el período de *secularización del drama religioso*.

En este proceso la prédica al aire libre inaugurada por los hermanos fue muy importante. Sabemos que los franciscanos hacían levantar *scaffaldi*, tarimas desde donde predicaban y en donde cumplirían su misión los mimos. Franciscanos y dominicos acudieron a este método de intercalar alegres sátiras y *exempla* laicas para lograr mayor auditorio que habían de alejar de los espectáculos ofrecidos por juglares, danzarines y mimos que atraían con sus muchas veces obscenas *cantilenaes* y *ludi*¹⁹⁹.

Digamos además que a esta modalidad se agregó un contenido social que pudo influir en la crítica que encontramos en la danza macabra.

Según señala G. R. Owst en *Literature and pulpit in Medieval England*²⁰⁰ las prédicas fustigaron acerbamente los pecados de la sociedad sobre todo los de las clases superiores al punto que Petit-Dutaillis²⁰¹ considera posible la influencia que estas prédicas ejercieron sobre los revoltosos de 1381. Dice que esos sermones tomaban “souvent un ton très agresif pour parler de la haute société et des pouvoirs établis”. Se denuncia con acritud a todos aquellos que oprimen al pobre: señores, abogados, mercaderes o eclesiásticos.

Las órdenes mendicantes teñían sus prédicas de contenido social y las acompañaban de formas mimadas.

Hemos dicho que pudieron tomar de Oriente sobre todo lo que se refiere a danzas o máscaras macabras.

Baltrusaitis²⁰² recuerda la figura de San Francisco en un fresco de Asís. A su lado aparece un esqueleto al que el santo señala mientras adopta actitud de orador. Es notable su similitud con un fresco del Turquestán chino que antecede a éste en muchos siglos en que aparece un personaje central a cuya espalda se asoma una calavera en actitud sonriente.

Malê aporta además testimonios²⁰³ acerca de la representación de la danza macabra en la iglesia.

Alude al documento que recuerda que en la iglesia de Caudebec se había danzado la pieza en el año 1393. Y se sabe que en 1453 los franciscanos de Besançon, luego de un capítulo provincial, hicieron representar la danza macabra posiblemente acompañada por sermón.

No siempre el *jeu* se realizaba en ámbito religioso. En 1449 el duque de Borgoña, encontrándose en Brujas, hizo representar “dans son hôtel”, le *Jeu de la danse macabre*²⁰⁴

La danza macabra se puede calificar pues de representación teatral —mejor dicho, de pieza susceptible de ser representada— tal como lo hace suponer además el cuadro en que se presentan los personajes de Guyot Marchant.

3.4. Sentido de la composición

En cuanto al contenido, aunque la danza se ofrece como una *Moralité*, como una pieza edificante, creemos que en ella prima un sentimiento laico y desesperanzado derivado de la caducidad de la vida y una acerba crítica social.

Respecto de lo primero creo que en esta pieza se puede apreciar claramente la relación entre el tiempo “humano” y el tiempo “teológico” de que ya hemos hablado.

El hombre se siente acuciado por el paso del tiempo, de *su* tiempo. Ese tiempo que habría de importarle fundamentalmente como oportunidad de salvación y por tanto, posibilidad de tránsito de *su* tiempo a la eternidad.

Hay acuciamiento, pero el término puede ser o no, angustioso según el empleo que de ese tiempo hiciera el hombre. El tiempo dado era breve e incierto. Para cada hombre, para todos los hombres. El tiempo creado —como dice Kanto-

rowicz²⁰⁵ — era una avenida ciega, en cualquier momento podía toparse el hombre con su final.

Y ese final podía ser considerado liberación, ingreso definitivo en el tiempo infinito, en el tiempo sin tiempo, en la eternidad, ingreso en la comunión de los santos o ser sentido angustiosamente como conclusión del propio tiempo, único valor real e inmediato, al que el hombre se adhiere. La muerte en fin podía ser un bien o un despojamiento total, un triunfo o una total derrota.

Recordemos el grabado en madera realizado por Jost Amman de la obra de Jacob Rueff *De conceptu et generatione hominis*, impreso en Francfort en 1587 por Peter Fabricius. En él aparecen Adán y Eva al lado del árbol de la tentación. Eva ha tomado ya un fruto del árbol en que se enrosca la serpiente. Ese aparente árbol no es sino un esqueleto cuyos brazos se transforman en ramas cubiertas de hojas y frutos²⁰⁶.

Esta figuración recuerda la concepción de la muerte en el Antiguo Testamento y repetida en tantas monografías, la muerte habría ingresado en el mundo por culpa del hombre. El fruto que toma no es el del árbol del conocimiento sino de la muerte.

Como dice Hélinard de Froidmont en su obra *Les vers de la mort* (siglo XII)²⁰⁷.

“Mors qui venis de mors de pomme
Primes en femme et puis en homme”

(“La Muerte que llegó del mordisco de una manzana / primero en la mujer y luego en el hombre”).

En la *Danza de la muerte* que comentamos, el muerto, dirigiéndose al astrólogo dice:

“Todos deben morir por una manzana”²⁰⁸

Según esta concepción la muerte, la última y definitiva salida es un mal que el hombre ha atraído sobre sí. Sólo podrá superarla con ayuda de Dios quien lo auxiliará concediéndole otro tiempo. Según se lee en Isaías (25, 8): “El transformará la muerte en victoria y el Señor Dios enjugará las lágrimas de todos los rostros”.

Por tanto la muerte es valor negativo que ha de superarse. Lo superará quien encuentre en la revuelta de la avenida al tiempo eterno, no podrá hacerlo quien suponga como único valor el tiempo humano.

El hombre medieval siempre sintió miedo ante el final pero lo vislumbró de diferentes maneras. El hombre de la primera Edad Media sintió temor de no haber sabido emplear su tiempo debidamente para salvarse. El hombre del final de la Edad Media sintió terror porque se ahincaba en el tiempo humano.

En el primer caso, el *aion* que se daba a cada hombre, la época de vida, el tiempo de vida, la duración de la vida lo relacionaba, le permitía relacionarse con la eternidad. No hay oposición entre *aion* y eternidad, se plantea solamente el problema de si ese *aion* podía servir o no para ingresar en la eternidad.

El hombre de la primera Edad Media concibió la vida como *iter salvationis*. En cambio para el hombre del final de la Edad Media los años son su único valor y quiere gozarlos plena y apresuradamente.

Por ello se acongoja ante la vejez, ante la enfermedad, ante la pérdida de la juventud y de todas las gracias corporales.

Aunque no nos proponemos ahora analizar los temas de la decadencia, enfermedad y vejez, podemos recordar lo que dice Ariès²⁰⁹ “el horror no está reservado a la descomposición *post mortem*, está *in vitam*, en la enfermedad, en la vejez”.

Se temió y ridiculizó la vejez. Se temió la enfermedad.

Recordemos el Barlaam y Josaphat, transposición occidental de la iniciación de Buda. Josaphat el príncipe a quien su padre mantenía confinado en su palacio para que no llegaran hasta él vejez, enfermedad, muerte, pobreza, pide ardientemente que lo dejen salir y conocer el mundo. Y tiene tres encuentros. Un ciego y un leproso lo hacen conocer la enfermedad, un anciano le presenta la temible realidad de la vejez y el futuro inmediato de la muerte. Hemos de subrayar las palabras del príncipe ante este espectáculo: “Y entonces cuanto esté muerto, ¿quién se acordará de mí? ¿Y habrá otro mundo y otra vida?”²¹⁰.

Ya hemos visto que la danza de la muerte incita a que todos se hagan esa pregunta, nadie se ve excluido. Así como en la tradición de Barlaam y Josaphat el príncipe recibe un llamado de atención y se pone frente a una insospechada y aterradora realidad, la danza implica un llamado de atención y la presentación de una realidad no desconocida sino soslayada y voluntariamente olvidada. Hay pues en la danza macabra dos elementos pero creemos que uno de ellos es de más peso. Por un lado nos encontramos con la advertencia del mejor aprovechar nuestro tiempo humano para acceder al tiempo eterno del trasmundo. Esto aparecería netamente en el comienzo y en el final de la composición. Luego, en el cuerpo de la *Danza*, constituida por los diálogos, podemos subrayar por un lado, el sentido de la Muerte como elemento negativo y no vivificante y por otro, la burla, la ironía, la desacralización de todas las jerarquías mundanas. Este elemento es el que más impresiona y golpea al espectador que asistía a esa que suponemos representación relacionada con las prédicas de las Ordenes menores. Se quiebra la dignidad, el respeto, el continente mesurado y noble que se debe y que deben los grandes del mundo.

No conviene al príncipe la duda o la impotencia de la voluntad, no conviene al prelado el temor, el acoquinamiento, el ademán pobre, implorante y huidizo. Se satiriza a los estados del mundo y sobre todo a los altos y poderosos.

Sólo el religioso despojado de todo afán humano acoge con tranquilidad la muerte.

Dice el cartujo:

“Yo hace mucho estoy muerto para el mundo por lo que tengo menos ganas de vivir”²¹¹

3.5. Exito y difusión de la Danza

Pensamos que fue la sátira lo que determinó la extraordinaria popularidad de las danzas macabras.

Recordemos los datos que nos proporciona Mâle²¹². El éxito de Guyot Marchant fue enorme. La primera edición de su danza macabra se agotó en algunos meses. La segunda edición de 1486 se presentó con mayor número de personajes. Este éxito determinó a Vêrard —el más famoso editor del momento— a lanzar al mercado otra danza macabra en 1492.

Pronto comenzaron a imprimir obras del género las imprentas de Francia: Lyon, Troyes. . . En la feria de Troyes se vendieron miles de ejemplares.

A la danza macabra de los hombres siguió una de las mujeres que Guyot Marchant editó el 7 de julio de 1486 acompañada por la *Légende des trois morts et trois vifs*, *le Débat du corps et de l'âme* et la *Complainte de l'âme damnée*. La danza macabra de las mujeres no alcanzó la jerarquía de la anterior ni en su texto ni en sus imágenes.

Pero volvamos a insistir sobre el éxito de la primera composición. Creo que buena parte de ese éxito se debe a la sátira que aparece en ella.

Cada una de las jerarquías del mundo se supone adornada con virtudes y calidades que tiene que cumplir quien en ellas se encuentre. En ellas se ve, se supone, a ellas se pide dignidad y coherencia con el papel asignado. Lo ridículo surge de la desarmonía entre realidad y apariencia.

Según dice Highet²¹³: “El problema central de la sátira es su relación con la realidad. La sátira desea exponer y criticar y afrentar la vida humana pero pretende decir toda la verdad y nada más que la verdad”.

Tal vez ésta haya sido la clave del éxito de la danza macabra, una clave escondida para sus contemporáneos pero no por ello menos auténtica.

Hemos de observar que la sátira contra los poderosos —laicos y religiosos— es más áspera que la sátira contra los desvalidos. En éstos también aparece el temor a la muerte pero de manera menos marcada. Es posible que la humildad de sus vidas —que podría atribuirles más lógicamente un permanente ademán temeroso y sumiso— quitara ridiculez a su espanto postrero.

Recordemos las palabras del pastor ante la conminación del muerto:

“ ¡Ay! ahora quedan en gran peligro
mis ovejas, en los campos, sin pastor.
Lobos hambrientos en este momento
se encuentran a su alrededor para comerlas”²¹⁴

Este parlamento —según el tono empleado— podía presentarse con dos sentidos diferentes. Por un lado podía ser irónico. Se puede poner en duda la preocupación del pastor por sus ovejas y no por su propia suerte. En caso contrario, el pastor sería una imagen cristológica, resumen de la simpatía de la composición hacia los personajes humildes.

Hemos de preguntarnos si la crítica, así orientada, hubo de tener peso en el

éxito, difusión y perduración de la pieza. Tal vez tengamos que desglosar la pregunta. Debemos plantearnos en primer término el problema del éxito. Se produce una venta rápida de la primera edición. Esto implica una también rápida difusión. Pero aquí cabe una pregunta, pues debemos saber quiénes eran los compradores y por tanto entre quienes se extendía el conocimiento de la composición. Suponemos que eran grupos burgueses o aristocráticos quienes —al contar con los recursos pecuniarios necesarios— adquirirían el libro que se transformaba en lectura individual o familiar.

Esta posibilidad parece no coincidir con la afirmación anterior, de que la composición presenta con mayor simpatía a las clases más desprovistas y menos encumbradas de la sociedad. Porque es evidente que quienes poseían el libro, quienes podían acceder a su lectura eran los más duramente castigados. Es posible que lo tipológico de los personajes haya hecho pensar a los eventuales lectores u oyentes en la *mort de toi*, en la muerte de tí, del otro y no en la *mort de soi*, en la propia muerte. El poderoso que la escuchaba, que la leía, que asistía a su representación, podía considerarse eximido de la condenación en su dimensión personal aunque la admonición lo alcanzara como grupo o clase.

Es posible en cambio que la favorable presentación de las clases humildes haya tenido gran influencia en la difusión de la composición.

Pensemos que el sentimiento de lo macabro se debilita durante el Renacimiento. Como dice Corvisier²¹⁵ “. . . es cierto que el espíritu de las luces hizo retroceder esa corriente macabra que buscó refugio en la cultura popular”. Subrayemos esto, hemos de preguntarnos por qué los medios populares continuaron leyendo, oyendo, presenciando textos de contenido macabro. En el caso de la *Danza* es posible explicarlo por los elementos ya anotados. Por un lado, la exaltación de la igualdad entre los hombres, de la suerte común que los nivela, por otro la crítica contra los grandes. Además del lógico desajuste que sabemos que existe entre las actitudes cultas y las populares.

Tal vez los medios populares vieron en la danza macabra, la *mort de nous*, al ser acogedora, descansada y piadosa y la *mort d'eux*, al mostrarse desacralizada, agresiva y niveladora.

A esta afirmación podría oponerse una duda. ¿Acaso esos *ordines* conservaron vigencia? Nosotros hemos dicho que la *danza* presenta un panorama cierto de la sociedad contemporánea. Además la sátira se fundamenta en la contemplación de los hechos o personajes criticados. Como dice Highet²¹⁶ “para escribir una buena sátira él [el satirista] debe describir, gritar, denunciar aquí y ahora”.

Estas palabras parecen contradecir su perduración, si no su éxito. Aunque el problema de su perduración no es tema que nos hayamos propuesto²¹⁷ importa porque sólo personajes vivos, que guardaran actualidad podrían subsistir. Es posible que los altos personajes de la *Danza* se hayan tipificado como expresión de la aristocracia y clases encumbradas, el derrumbado rey coronado de la exhortación final pudo ser resumen de los poderosos de la tierra. Sin aventurarnos a afirmar que estas son las razones de la perduración más allá de la Edad Media podemos decir que son las que fundamentaron su éxito y persistencia en los siglos medievales.

NOTAS

- 1 Utilizo la edición de la danza macabra que aparece en Louis Gillet, *La cathédrale vivante*, Flammarion, 1964, pp. 349-374.
- 2 Joël Saignieux, *Les danses macabres de France et d'Espagne et leurs prolongements littéraires*. "Les belles lettres", París, 1972, p. 19.
- 3 Emile Mâle, *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France*, Armand Colin, París, 1922, deuxième partie. *L'art didactique*, chapitre II. *L'art et la destinée humaine*. II. *La mort*, p. 365.
- 4 Id., pp. 363-4.
- 5 Id., p. 364.
- 6 C. S. Lewis, *The allegory of Love*, A galaxy book, New York, Oxford University Press, 1958.
- 7 Philippe Ariès, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Age à nos jours*, Ed. du Seuil, París, 1975 y *L'homme devant la mort*, Ed. du Seuil, París, 1977.
- 8 Alberto Tenenti, *La vie et la mort à travers l'art du XVe siècle*. Armand Colin, París, 1952.
- 9 Ariès, *Essais*. . . , ed. cit., p. 37.
- 10 Id.
- 11 *Coplas satíricas y dramáticas de la Edad Media*. Alianza editorial, Madrid, 1968, p. 132.
- 12 Pierre Bec, *Petite anthologie de la lyrique occitane du Moyen Age*, Edouard Aubanel éd., Avignon, 1966, p. 59-60.
"Si tuit li dol e'lh plor e'lh marrimen / E las dolors e'lh dan e'lh chaitivier / Qu'om anc auzis en est segle dolen / Fosson ensem, sembleran tuit leugier / 5. Contra la mort del jove rei engles, / Don reman Pretz e Jovens doloros, / E'l mons escurs e tenhs e tenebros, / Sems de tot joi, ples de tristor e d'ira".
- 13 *Coplas satíricas* . . . , p. 137.
- 14 Id., p. 138.
- 15 Id., pp. 139-40.
- 16 Id., p. 140.
- 17 Ariès, *Essais* . . . , ed. cit., *Les attitudes devant la mort*, pp. 17 y ss.
- 18 Utilizo la edición de *Le dit des trois morts et des trois vifs* que aparece en Louis Gillet, ob. cit., pp. 375-380.
- 19 *Le dit* . . . , ed. cit., p. 376. El primer vivo.
- 20 Id., p. 376. El primer vivo.
- 21 Id., p. 375. El segundo vivo.
- 22 Id., p. 375. El segundo vivo.
- 23 Id., p. 375. El tercer vivo.
- 24 *Vado mori*. *Le dit* . . . , ed. cit., p. 377.
- 25 *Le dit* . . . , ed. cit., p. 377. El tercer muerto.
- 26 Id., p. 377. El primer muerto.
- 27 Id., p. 378. El segundo muerto.
- 28 Id., p. 378. El segundo muerto.
- 29 Id., p. 379. El tercer muerto.

- 30 Ariès, *Essais . . .*, p. 40.
- 31 *Le dit . . .*, ed. cit., p. 376. El primer vivo.
- 32 *Id.*, p. 375. El tercer vivo.
- 33 *Id.*, p. 378. El segundo muerto.
- 34 *Id.*, p. 378. El tercer muerto.
- 35 *Id.*, p. 379. El tercer muerto.
- 36 *Id.*, p. 376. El primer vivo.
- 37 *Id.*, p. 376. El primer vivo.
- 38 *Id.*, p. 375. El segundo vivo.
- 39 *Id.*, p. 377. El primer muerto.
- 40 *Id.*, p. 377. El primer muerto.
- 41 *Id.*
- 42 Ariès, *Essais . . .*, p. 40.
- 43 *Le dit . . .*, p. 378. El tercer muerto.
- 44 Cronaca fiorentina di Marchionne di Coppo Stefani, R.R.I.I.S.S., XXX, f. 1-5, p. 230, l. 7 y ss., año 1348. Rubrica 634a —D'una mortalità la quale fu nella città di Firenze, dove morirono molte persone.
- 45 *Id.*, p. 289, l. 29 y ss., año 1374. Rubrica 745a —Come fu una grande mortalità.
- 46 Cronaca maggiore attribuita a Agnolo di Tura del Grasso (a. 1300-1351) R.R.I.I.S.S., XV, 6, f. 4-6, p. 555, l. 19 y ss., año 1348.
- 47 *Id.*, p. 556, año 1348.
- 48 *Id.*, p. 560, año 1349.
- 49 Matteo Villani, *Cronica*, I, 4-5. R.R.I.I.S.S., XIV, col. 15-16.
- 50 Ernst H. Kantorowicz, *The king's two 'bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*. Princeton University Press. Princeton, New Jersey, 1957, p. 277.
- 51 *Id.*, p. 277.
- 52 *Id.*, p. 278.
- 53 *Id.*, p. 283.
- 54 *Id.*, p. 283.
- 55 Ver 2. 2. El breve tiempo de la vida terrena.
- 56 *Le dit . . .*, ed. cit., p. 379. El tercer muerto.
- 57 Guillermo Díaz-Plaja, *Antología Mayor de la literatura española. Volumen I Edad Media (siglos X-XV)*. Editorial Labor, S.A., p. 892.
- 58 *Id.*, p. 891.
- 59 *Id.*, p. 895.
- 60 *Id.*, p. 894.
- 61 *Id.*, p. 892.
- 62 *Id.*, p. 895.
- 63 *Id.*, p. 895.
- 64 *Ob. cit.*, p. 278.
- 65 *Inferno*, VI, 88. Fabbri, ed. cit., I, p. 103. "Ma quando tu sarai nel dolce mondo / priegoti ch'alla mente altrui mi rechi: / . . ." B.A.C., p. 62. "li fece". Edición castellana. Obras completas de Dante Alighieri, Biblioteca de Autores cristianos. Madrid, 1956, p. 98.
- 66 *Inferno*, VI, 88. Fabbri, ed. cit., I, p. 103. "Ma quando tu sarai nel dolce mondo / priegoti ch'alla mente altrui mi rechi: / . . ." B.A.C., p. 62.
- 67 *Paradiso*, XVIII, 82. Fabbri, ed. cit., VI, p. 288. "O diva Pegasea che li'ngegni / fai gloriosi e rendili longevi, / ed essi teco le cittadi e'regni, / 85. illustrami di te, si ch'io rilevi / le lor figure com'io l'ho concette: paia tua possa in questi versi brevi!" B.A.C., p. 552.
- 68 *Purgatorio*, XI, 91 y ss. Fabbri, ed. cit., III, p. 176. "Oh vana gloria dell'umane posse! / com poco verde in su la cima dura, / se non è giunta dall'etati grosse!" B.A.C., p. 300.

- 69 Purgatorio, XI, 96. Fabbri, ed. cit., III, p. 177. "sì che la fama di colui è scura". B.A.C., p. 300.
- 70 Guillaume de Lorris et Jean de Meung, *Le roman de la rose*. Garnier-Flammarion, París, 1974, p. 52, v. 373 y ss.
- 71 *Le dit . . .*, p. 378. El tercer muerto.
- 72 *Id.*, p. 375. El segundo vivo.
- 73 *Id.*, p. 375. El tercer vivo.
- 74 *Id.*, p. 378. El segundo muerto.
- 75 *Id.*, p. 378. El segundo muerto.
- 76 *Id.*, p. 378. El tercer muerto.
- 77 *Id.*, p. 375. El tercer vivo.
- 78 *Id.*
- 79 *Id.*
- 80 *Id.*, p. 378. El segundo muerto.
- 81 *Id.*, p. 379. El tercer muerto.
- 82 *Id.*, p. 379. El tercer muerto.
- 83 Ver 2.3. El cuerpo, desdeñable y precario y 2.5. El mundo, *vanitas vanitatis*.
- 84 *Le dit . . .*, p. 375. El tercer vivo.
- 85 *Id.*, p. 377. El primer vivo.
- 86 *Id.*, p. 377. El primer muerto.
- 87 *Id.*, p. 377. El primer muerto.
- 88 *Id.*, p. 378. El tercer muerto.
- 89 Jurgis Baltrusaitis, *Le Moyen Age fantastique. Antiquités et exotismes dans l'art gothique*. Armand Colin, París, 1955, p. 235.
- 90 *Id.*, p. 238.
- 91 Díaz-Plaja, ob. cit., p. 739.
- 92 Baltrusaitis, ob. cit., p. 240.
- 93 *La danse . . .*, ed. cit., p. 351.
- 94 *Id.*, p. 380.
- 95 André Corvisier, *Les représentations de la société dans les danses des morts du XVe au XVIIIe siècle*. *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, tome XVI, París, octobre-décembre 1969, pp. 489-535.
- 96 *La danse . . .*, éd. cit., p. 352. El primer muerto.
- 97 *Id.*, p. 373.
- 98 *Id.*
- 99 *Id.*, p. 362.
- 100 *Id.*, p. 353.
- 101 *Id.*, p. 356.
- 102 *Id.*, p. 357.
- 103 *Id.*, p. 358.
- 104 *Id.*, p. 361.
- 105 *Id.*, p. 364.
- 106 *Id.*, p. 364.
- 107 *Id.*, p. 373.
- 108 *Id.*, p. 354. El cardenal.
- 109 *Id.*, p. 355. El muerto del duque.
- 110 *Id.*, p. 355. El duque.
- 111 *Id.*, p. 356. El muerto del condestable.

- 112 Id., p. 357.
- 113 Id., p. 357. El caballero.
- 114 Id., p. 358. El escudero.
- 115 Id., p. 359. El bailío.
- 116 Id., p. 362. El hombre de armas.
- 117 Id., p. 363. El sayón.
- 118 Id., p. 365. El muerto del enamorado.
- 119 Id., p. 367. El cura.
- 120 Id., p. 368. El procurador.
- 121 Id., p. 371. El muerto del clérigo.
- 122 Id., p. 355. El muerto del legado.
- 123 Id., p. 355. El legado.
- 124 Id., p. 358. El condestable.
- 125 Id., p. 358. El muerto del escudero.
- 126 Id., p. 358. El escudero.
- 127 Id., p. 361. El muerto del canónigo.
- 128 Id., p. 362. El hombre de armas.
- 129 Id., p. 363. El muerto del sayón.
- 130 Id., p. 364. El usurero.
- 131 Id., p. 365. El enamorado.
- 132 Id., p. 366. El abogado.
- 133 Id., p. 367. El muerto del labrador.
- 134 Id., p. 368. El muerto del carcelero.
- 135 Id., p. 351. El actor.
- 136 Id., p. 352. El primer muerto.
- 137 Id., p. 353. El muerto del emperador.
- 138 Id., p. 353. El emperador.
- 139 Id., p. 354. El muerto del rey.
- 140 Id., p. 354. El rey.
- 141 Id., p. 363. El muerto del cartujo.
- 142 Id., p. 370. El cordelero.
- 143 Id., p. 370. El muerto del niño.
- 144 Id., p. 371. El muerto del ermitaño.
- 145 Id., p. 372. El muerto del tonto.
- 146 Id., p. 372. El tonto.
- 147 Id., p. 351. El actor.
- 148 Id., p. 353. El muerto del Papa.
- 149 Id., p. 355. El muerto del duque.
- 150 Id., p. 354. El cardenal.
- 151 Id., p. 354. El rey.
- 152 Id., p. 355. El duque.
- 153 Id., p. 356. El patriarca.
- 154 Id., p. 357. El muerto del caballero.
- 155 Id., p. 358. El obispo.

- 156 Id., p. 359. El abad.
- 157 Id., p. 360. El burgués.
- 158 Id., p. 361. El mercader.
- 159 Id., p. 370. El cordelero.
- 160 Id., p. 371. El muerto del clérigo.
- 161 Id., p. 351. El actor.
- 162 Id., p. 352. El primer muerto.
- 163 Id., p. 373. El actor
- 164 Ob. cit., p. 20.
- 165 Ernst and Johanna Lehner, *Devils, Demons, Death and Damnation*, Dover publications, Inc., New York, 1971, p. 106, figs. 154 y 155.
- 166 Id., figs. 142, 144, 145.
- 167 Id., fig. 143.
- 168 *The dance of Death by Hans Holbein the Younger*. Dover Publications Inc., New York, 1971, pp. 48 y 50, figs. 20 y 40.
- 169 La danse. . ., ed. cit., p. 352. El primer muerto.
- 170 Le dit. . ., ed. cit., p. 377. El primer muerto.
- 171 La danse. . ., ed. cit., p. 352. El cuarto muerto.
- 172 Le dit. . ., ed. cit., p. 375. El tercer vivo.
- 173 Ob. cit., p. 19.
- 174 Ob. cit., p. 359.
- 175 Le dit. . ., ed. cit., p. 378.
- 176 La danse. . . ed. cit., p. 353.
- 177 Id., p. 353. El Papa.
- 178 Id., p. 354. El muerto del cardenal.
- 179 Id., p. 356. El muerto del patriarca.
- 180 Id., p. 357. El muerto del arzobispo.
- 181 Id., p. 357. El arzobispo.
- 182 Id., p. 359. El muerto del abad.
- 183 Id., p. 363. El muerto del sayón.
- 184 Id., p. 363. El sayón.
- 185 Id., p. 364. El muerto del usurero.
- 186 Id., p. 365. El muerto del médico.
- 187 Gilbert Highet, *The anatomy of satire*. Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1962, p. 18.
- 188 La danse. . ., p. 371. El muerto del clérigo.
- 189 Id.
- 190 *Teatro religioso del Medioevo fuori d'Italia*. Raccolta di testi dal secolo VII al secolo XV. A cura di Gianfranco Contini, Bompiani, 1949. Anonimo, *De Morte Prologus*, p. 524.
- 191 Baltrusaitis, ob. cit., pp. 244-5.
- 192 Id., p. 244.
- 193 Id., pp. 244-5.
- 194 Id.
- 195 Id., pp. 245-6.
- 196 Id., p. 246.

- 197 Id.
- 198 Ob. cit., p. 354.
- 199 G. R. Owst, *Literature and pulpit in Medieval England*. Basil Blackwell, Oxford, 1966, pp. 478-9.
- 200 Id., p. 287 y ss.
- 201 *Etudes dédiées à Gabriel Monod*, ed. Lavisse, 1896, Paris, pp. 373-88. Cit. por Owst, ob. cit., pp. 287-8.
- 202 Ob. cit., p. 247.
- 203 Ob. cit., p. 361.
- 204 Id., p. 362.
- 205 Ob. cit., p. 275.
- 206 Lehner, ob. cit., p. 132, fig. 192.
- 207 Hélinant de Froidmont, *Les vers de la mort. Poètes et romanciers du Moyen Age*, ed. Albert Pauphilet, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1952, p. 849.
- 208 *La danse. . .*, ed. cit., p. 360. El muerto del astrólogo.
- 209 Ariès, *Essais. . .* p. 39.
- 210 *Le roman spirituel de Barlaam et Josaphat. Les troubadours*. Traduction de René Lavaud et René Nelli, Desclée de Brouwer, 1960, p. 1087.
- 211 *La danse. . .*, ed. cit., p. 363.
- 212 Ob. cit., p. 375 y ss.
- 213 Highet, ob. cit., p. 158.
- 214 *La danse. . .*, p. 369.
- 215 Corvisier, art. cit., p. 490.
- 216 Highet, ob. cit., p. 17.
- 217 Ver Corvisier, art. cit.