



**Universidad de Chile**  
Facultad de Filosofía y Humanidades  
Departamento de Literatura

**Vivir y morir en la Edad Media: *Coplas a la muerte de su padre y Dança general de la muerte***

Informe para obtener el grado de Licenciado en Lingüística y Literatura  
Hispánica con mención en Literatura

Rafael Amor Pérez  
Profesora guía: María Eugenia Góngora

Santiago, Chile  
2018.

# INDICE

|   |    |
|---|----|
| Introducción.....   | 3  |
| I. CONTEXTO HISTÓRICO: LA “ÚLTIMA” EDAD MEDIA.....                              | 4  |
| 1.1 El hombre medieval .....  | 4  |
| 1.2 La Peste Negra.....   | 6  |
| 1.3 El miedo en la Edad Media .....   | 8  |
| II. LA MUERTE EN LA “ÚLTIMA” EDAD MEDIA .....                                   | 10 |
| 2.1 La muerte en la Edad Media.....   | 10 |
| 2.2 La idea de la muerte que se incrusta en el pensamiento medieval .....       | 12 |
| III. JORGE MANRIQUE Y LA MUERTE .....   | 16 |
| 3.1 El autor y su obra .....  | 16 |
| 3.2 La muerte en las <i>Coplas a la muerte de su padre</i> .....                | 18 |
| IV. LA DANZA DE LA MUERTE .....   | 24 |
| 4.1 Esbozos de una danza .....  | 24 |
| 4.2 Bailando la Danza de la muerte .....  | 25 |
| 4.3 La Muerte, <i>dança negra</i> .....   | 31 |
| V. UNA POSIBLE COMPARACIÓN .....  | 35 |
| 5.1 <i>La Dança general de la muerte y Coplas a la muerte de su padre</i> ..... | 35 |
| CONCLUSIONES .....  | 43 |
| APÉNDICE: IMÁGENES.....   | 46 |
| BIBLIOGRAFÍA.....   | 49 |

# Introducción

En este trabajo intentaré revisar y exponer las representaciones de la muerte durante la Baja Edad Media, o “la última” como la llama Johan Huizinga<sup>1</sup>. Las fuentes principales para lograr este objetivo serán dos poemas del siglo XV: la *Dança general de la muerte*, con todo lo que significa su contexto histórico y también cultural, además de literario. También analizaré las *Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique, En este poema, y a pesar de que en este texto no especifica o no hace mención explícita las consecuencias sociales de la muerte en su época, sí nos presenta lo que pudo significar el concepto de *muerte* a fines de la Edad Media.

Ahora bien, para hacer esta revisión, es necesario presentar en primer lugar un contexto histórico de esta última Edad Media, por lo que será necesario considerar la hambruna y la Peste Negra que azotaron a gran parte de la población de Europa durante los siglos XIV y XV, entre otras enfermedades.

Como ya dijimos, y después de comentar los ejemplos más relevantes en que se manifiesta el tema de la muerte, el trabajo se enfocará en el poema anónimo castellano conocido como *Dança general de la muerte* (h.1400), un muy buen ejemplo de la cultura de la Muerte en el pensamiento religioso, en la pintura y en la literatura durante la Europa medieval tardía<sup>2</sup>. Me propongo realizar un análisis tentativo de las posibles relaciones entre la *Danza de la muerte* con algunos pasajes de las *Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique. Luego de plantear las características generales de la Danza de la muerte como un subgénero, revisaremos las diferentes propuestas existentes acerca del origen de este texto.

---

1 Huizinga, Johan. *El Otoño en la Edad Media*, pág. 30

2 Haindl, Ana Luisa; “Danza de la muerte”, pág. 5

# I. CONTEXTO HISTÓRICO: LA “ÚLTIMA” EDAD MEDIA

## 1.1 El hombre medieval

Desde una cierta perspectiva ‘progresista’ en términos generales, se ha podido pensar que el ‘hombre medieval’ compartía ciertas características ignorancias con el ‘humano primitivo’<sup>3</sup>, una expresión sin duda polémica, pero que tuvo un cierto éxito y fue compartido por autores como el medievalista inglés C. S. Lewis, cuyo pensamiento expondremos aquí en cuanto puede servirnos como referencia. Para Lewis, algunas creencias que habrían compartido los hombres medievales y los así llamados ‘primitivos’, obligarían al antropólogo promedio inclinarse a establecer un paralelismo entre ambos seres de distintas épocas. Sin embargo, la forma de pensar e incluso dichas creencias, finalmente, no tomarían en el hombre medieval el mismo camino que el primitivo. (Lewis, 12)

Lewis, medievalista y apologista cristiano, aclara que las creencias del hombre primitivo dependen profundamente de la “reacción espontánea” que desarrollan frente a su propio ambiente, lo que se relaciona también con la imaginación:

Constituyen ejemplos de lo que algunos autores llaman pensamiento prelógico. Van íntimamente unidas a la vida comunitaria del grupo. Lo que nosotros denominaríamos operaciones políticas, militares y agrícolas no son fáciles de distinguir de las rituales; los ritos y las creencias se engendran y apoyan mutuamente. El pensamiento medieval más característico no surgió de esa forma. (11)

El autor, con el afán de despejar todas las dudas, cree importante destacar que esa comunidad primitiva, que es aparentemente homogénea y ha experimentado pocos momentos perturbadores a lo largo de su historia o periodo, puede mantener su sistema de creencias por más tiempo del normal. En otras palabras, aun cuando dicha comunidad

---

3 Lewis, C.S. 1997. *La imagen del mundo*. (1964) Ediciones Península, Madrid. Pág, 11-12

hubiera logrado progresar hasta superar, en cierto sentido, su ‘primitivismo’, mantendrá creencias y costumbres pasadas. Pueden llegar a incluir en sus reflexiones elementos filosóficos, o incluso tintes científicos, pero nunca podrán dejar atrás el primitivismo de sus inicios.

Utilizando, entonces, dicha definición del ‘hombre primitivo’, se puede generar un contraste para resaltar la importancia del hombre medieval libresco. Se puede afirmar, gracias a la perspectiva de Lewis, que la ‘alta cultura’ de la Edad Media era profundamente erudita. Estamos hablando de una época en la cual los libros y los textos escritos en general eran una fuente importante de conocimiento para los hombres letrados durante la Edad Media, por lo que podía resultarles difícil creer que lo que estaban leyendo pudiera ser falso:

Si consideramos su cultura como la respuesta al medio, los elementos de éste a que respondió con mayor intensidad fueron los manuscritos, todo escritor, a poco que pueda, se basa en un escritor antiguo, sigue a un *auctour*, preferentemente latino.  
(14)

Es interesante cómo esta característica del mundo medieval logra que se diferencie no solo del primitivo sino que, incluso, de la civilización moderna. Los miembros de una ‘comunidad primitiva’ entendida como lo planteó Lewis, absorbieron su cultura, tanto a través de su comportamiento (las reacciones espontáneas, surgidas de acuerdo al ambiente en el cual se desenvolvían), como también a través de la tradición oral que transmitían los líderes de la tribu. Para Lewis, el conocimiento de nuestra sociedad actual depende, en cambio, de la observación:

En nuestra sociedad la mayoría del conocimiento depende, en última instancia, de la observación. Pero la Edad Media dependía predominantemente de los libros. Aunque el número de las personas que sabían leer era muy inferior al de ahora, la lectura era en cierto modo un ingrediente más importante de la cultura en conjunto.  
(14)

## 1.2 La Peste Negra

Este tema será de suma importancia en este informe. Es interesante porque, a pesar de que la corona castellana no posee mayores registros o crónicas de la Peste Negra, como en Francia o Inglaterra, sí existen referencias acerca de ella (como más adelante observaremos su influencia en la forma de considerar la idea de la muerte)<sup>4</sup>. Así por ejemplo, la historiadora Ana Luisa Haindl asegura que dentro de la Crónica de Alfonso Onceno, la Peste Negra es directamente mencionada, porque al parecer dicho rey fue una de las muchas víctimas del azote de la epidemia:

“[L] e fue dicho et aconsejado (al rey) que se pudiese de la cerca, por quanto morian muchas campañas de aquella pestilencia, et estaba, el su cuerpo en grand peligro: empero por todo esto nunca el Rey quiso partirse del dicho real sobre Gibraltar [...] Et fue la voluntad de Dios que el Rey adoleció, e toro una landre. Et finó viernes de la semana sancta, que dicen de indulgencias, que fue á veinte et siete días de Marzo en la semana sancta antes de Pascua en el año del nacimiento de nuestro Señor Jesú- Christo de mill et trecientos et cincuenta años, qué entonces año de jubileo.”<sup>5</sup>

Por esto, y antes de adentrarse al posible origen de esta mortal enfermedad, queda en claro que la importancia no solo radica en los lugares donde la peste fue protagonista, sino que logra cambiar, de alguna forma, el pensamiento medieval.

La crítica coincide unánimemente en la importancia que toma, en el panorama social hasta aquí trazado, la propagación de la Peste Negra por Europa y sus devastadoras consecuencias. El origen de la enfermedad se habría localizado en China, y a través de los mongoles llegaría a la colonia genovesa de Caffa (Crimea) entre 1338 y 1339. Los genoveses, grandes marineros, extienden la epidemia por todos los puertos en los que

---

4 Haindl, Ana Luisa. «La Peste Negra». Pág. 3 Disponible en <http://edadmedia.d/wordpress/wpcontent/uploads/2011/04/LaPesteNegra.pdf>.

5 *Crónica del muy alto et muy católico rey D. Alfonso Onceno*; Biblioteca de Autores Españoles, tomo 66, Madrid, 1953. I, p. 391; en Amasuno Sárraga, Marcelino, *La Peste en la Corona de Castilla durante la segunda mitad del siglo XIV*. Junta de Castilla y León, 2002, pág. 65

comercian, y de este modo en 1348 la Peste está presente en casi todo el Mediterráneo y Europa Occidental, y entre 1349 y 1350, en el norte de Europa.<sup>6</sup>

Todavía hoy en día no puede decirse que se conozca el origen real de la enfermedad más mortífera de la Edad Media. Junto al castigo divino, otra interpretación que se plantea en relación a esta epidemia en el siglo XIV es la de que los judíos habían envenenado los pozos y corrompido el aire, por lo mismo, los médicos populares (y muchas veces charlatanes) de la época, utilizaban máscaras en forma de ave, donde en la parte del pico introducían distintas hierbas para purificar el aire (ver imagen 1). Como población eminentemente urbana, los judíos son el grupo social más beneficiado de las mejoras económicas que experimenta Europa en la Plena Edad Media, cuya actividad comercial y artesanal les permite gozar de una creciente prosperidad económica. Esta prosperidad, unida a los conflictos y discrepancias religiosas, pueden estar en el origen de un malestar cada vez mayor entre los cristianos. El hecho de que la Peste fuera más intensa en las ciudades les proporciona una excusa para asaltar los barrios judíos, lo que entre 1391 y 1392 causa la muerte (o la conversión más o menos forzada) de grupos importantes de sus habitantes.<sup>7</sup>

### 1.3 El miedo en la Edad Media

Como observamos en el capítulo anterior, es importante desarrollar este apartado si se quiere investigar de forma efectiva ciertos aspectos del pensamiento medieval, y por consecuencia, los cambios que sufrieron las producciones artísticas y literarias a raíz de esto. Siguiendo esta misma línea, la epidemia no solo se llevó consigo un gran número de personas, sino que también actuó a nivel colectivo como un recordatorio de que la muerte acecha a los seres humanos en todo momento.

---

6 Haindl, Ana Luisa. «La Peste Negra». pág. 1. Disponible en <http://edadmedia.d/wordpress/wpcontent/uploads/2011/04/LaPesteNegra.pdf>.

7 Haindl, Ana Luisa. «La Peste Negra». pág. 5. Disponible en <http://edadmedia.d/wordpress/wpcontent/uploads/2011/04/LaPesteNegra.pdf>.

Acogiendo la definición que nos brindaron en su época Diderot y d'Alembert en La Enciclopedia, el miedo, susto o terror es la forma en que se deforma la atenuación de los diferentes estados del alma.<sup>8</sup> La aprensión aguda de algún tipo de peligro provoca 'miedo'. Ahora bien, es interesante observar como estos autores dibujan una línea que separa a estos conceptos que nacen unidos llamados sinónimos: "si esta aprehensión es más bien llamativa, produce 'miedo'; si 'mata' nuestras mentes, se le llama 'terror'".<sup>9</sup> Finalmente estos filósofos nos entregan un ejemplo que deja muy claro la diferencia definitiva entre el miedo y el terror, lo que era, en definitiva, el objetivo de La Enciclopedia, reunir y difundir en prosa clara los conocimientos obtenidos hasta aquella época:

"En el transcurso de los siglos, Atila provocó un continuo *miedo* entre los romanos; pero Juliano, por su sabiduría, su constancia, su economía, su valor y una sucesión perpetua de acciones heroicas, retiró a los bárbaros de las fronteras de su imperio; y el *terror* que su nombre inspiró, los contuvo mientras vivió." (p. 480)

En el siglo XX, por otra parte, el historiador Jean Delumeau, retoma este concepto del miedo y lo inscribe dentro del contexto histórico que nos interesa. En una época donde la posición jerárquica tiene una importancia menor, el miedo se encuentra presente en todos, y lo único diferente es la forma de enfrentarlo. La manera más común era de utilizar la literatura como una máscara, es decir, proponiendo como ejemplo la poesía en la cual los héroes enfrentaban sus miedos con valentía. Dicho de otro modo, los héroes en la poesía o en la prosa, antes de que se desarrollara la idea de la muerte, presumían de una valentía irreal. La catástrofe que causó la epidemia, hizo aterrizar de golpe la "débil" idea que se tenía del miedo. Además, en esta literatura, los sentimientos iban de la mano con la posición jerárquica que se poseía. El noble debía ser valiente, por otra parte el pobre debía cumplir el rol del "protegido". Esto último se volvía un sentimiento colectivo, puesto que el

---

8 Es importante la definición que establecen los enciclopedistas Diderot y d'Alembert sobre el concepto del miedo, susto o terror, porque nos ayudará a establecer un contraste con las distintas maneras de representar o pensar la muerte dependiendo del contexto histórico en el que estemos inscritos.

9 "*Encyclopédie, ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, editado por Denis Diderot (1751-1780)*, pág. 480a. "PEUR, FRAYEUR, TERREUR, (*Synon.*) ces trois expressions marquent par gradation les divers états de l'ame plus ou moins troublée par la crainte. L'appréhension vive de quelque danger cause la *peur* ; si cette appréhension est plus frappante, elle produit la *frayeur* ; si elle abat notre esprit, c'est la *terreur*. La *peur* est souvent un foible de la machine pour le soin de sa conservation, dans l'idée qu'il y a du péril. La *frayeur* est une épouvante plus grande & plus frappante. La *terreur* est une passion accablante de l'ame, causée par la présence, ou par l'idée très forte de l'effroi."

noble representaba la salvación, y utilizaban su valentía para enfrentar el miedo que reinaba en la población indefensa.

Para Delumeau, el 'miedo' significa dejar el alma atrás, es decir, el cuerpo se maneja por su propia cuenta cuando es dominado por dicho sentimiento de horror: lo que realmente tiene valor (el alma) deja de estar presente. El miedo se contagia, surgiendo así un colectivo para luego traducirse en pánico, o las personas ya no pueden percibir la realidad. No pueden actuar normal. Este fenómeno se hizo presente de manera privilegiada durante la explosión de la peste negra, en periodos en los cuales la solución era aislarse, dejando morir a más de una familia, que se encontraba conviviendo en un mismo hogar. Solo bastaba con una persona infectada para clausurar dicho hogar, dejando morir a los demás.

\* \* \*

## II. LA MUERTE EN LA “ÚLTIMA” EDAD MEDIA

### 2.1 La muerte en la Edad Media

Es lógico pensar que no se puede hablar de la muerte sin recorrer al mismo tiempo el camino de la vida. Si retrocedemos medio milenio nos daríamos cuenta rápidamente que la dualidad de la vida y la muerte era vista de una manera distinta a la que ahora compartimos. La alegría y la tristeza, la salud y la enfermedad, todos estos contrastes tenían en la Edad Media un carácter muy marcado. En otras palabras, las emociones eran más toscas o primitivas, de acuerdo a lo planeado por Huizinga en su ya mencionada obra. Por su parte, la codicia y la belicosidad fueron sentimientos que estuvieron presentes en todo momento, y se podría decir, incluso, que fueron uno de los factores agravantes que pueden explicar las crisis de finales de la Edad Media.<sup>10</sup>

Por su parte, el historiador Jacques Le Goff anota, en su libro *La baja Edad Media*<sup>11</sup>, que durante los años 1180 a 1270 tiene lugar un periodo de prosperidad económica, y nos sitúa en un contexto histórico en el que la tierra adquiere un papel muy importante: en términos de las relaciones sociales y del mundo rural, se logra, incluso, un retroceso de la hambruna que se había vivido en otros momentos. De esta forma se da un mayor desarrollo en cuanto al comercio del grano, un aumento en las superficies aptas para ser cultivadas (que al mismo tiempo comenzaron a rendir de mejor forma) y ocurre, además, un importante crecimiento del ganado. Observando esto desde otra perspectiva, ocurre una mejora en el proceso técnico al momento de utilizar la tierra cultivable (específicamente gracias al uso de la fuerza hidráulica). Por otra parte, la explotación del hierro también ayudó a la economía, llegándose a hablar de “hierro de España”, y que proviene principalmente de provincias vascas, algunos puertos de Guipúzcoa y de Vizcaya. Se aprende más de la sal, explotándola en su utilización, tanto para secar como para secar

---

10 Huizinga, Johan. *El otoño de la Edad Media*, pág. 22

11 Le Goff, Jacques. 1970. *La baja Edad Media*. SIGLO XXI, Madrid. pág. 38

pescados. Además, se produce, como en toras regiones de Europa, un importante desarrollo de la actividad relacionada con la manufactura de textiles.

Le Goff no menciona solamente los aspectos ya descritos de la economía, sino que se refiere también al equilibrio social durante la última parte del siglo XII y gran parte del siglo XIII. Se disminuye la concentración de los tres estados, a partir de ahora se consideraran como: el hombre gentil (los nobles), los francos (libres) y los siervos. Uno de los cambios más importantes socialmente será la formación de tribunales urbanos, los que esencialmente reducirán el excesivo poder que tenía el señor feudal. Como consecuencia, la aristocracia se encontrará desfavorecida por la existencia del descenso en el poder económico. Acercándose a finales del siglo XIII, la nobleza dejará de ser una clase cerrada, incorporándose a ella algunos burgueses enriquecidos. En el caso del campo, los campesinos se ven afectados por la economía monetaria en ascenso, ya que al mismo tiempo se generan demasiados arriendos y préstamos, lo que culminaría en un “endeudamiento campesino”.

Con respecto al tema que nos ocupa, se puede afirmar que la percepción de la muerte como un hecho natural e inevitable, pero no especialmente temible, experimentó un cambio radical durante los últimos siglos de la Edad Media, generándose así también un cambio importante en la representación de la misma muerte.

En el contexto de las epidemias y de la violencia que ellas generaron, la justicia comenzó a aplicarse de forma tan extrema que llegaba a ser ejercida como venganza, como un simple *ojo por ojo, diente por diente*. Y no se trataba tanto de buscar una explicación a la peste y a sus consecuencias a lo que ocurría; la solución parecía ser, por una parte aislarse y protegerse de esa peste que se propagaba tan rápido como el fuego<sup>12</sup>; y por otra parte, ‘disfrazar’ las consecuencias que traen los cadáveres que invadían las calles, celebrando fiestas para generar desesperadamente una sonrisa irónica en los ‘rostros

---

12 Véase *Diario del año de la peste* de Daniel Defoe. Si bien, esta novela narra hechos fuera del contexto histórico del que estamos inscritos (pues la Peste en Inglaterra apareció en la segunda mitad del siglo XVII), es interesante esta expresión para referirse a la manera en que se propaga la epidemia. Independiente de los años de diferencia, la forma de contagio siempre fue la misma.

decadentes' de la sociedad. De esta manera solo se lograba que el olor de las rosas se confundiera o se mezclara con el olor a muerte.<sup>13</sup>

## 2.2 La idea de la muerte que se incrusta en el pensamiento medieval

En su ya mencionada obra sobre los siglos finales de la Edad Media, Johan Huizinga destaca que no existe una época que se haya insertado el concepto de la muerte en la mente de todo el mundo de forma tan insistente como lo fue durante el siglo XV. Resuena incesantemente en los oídos, y también puede observarse la reiteración del tópico de “memento mori”. La fe comenzó a adquirir un papel importante a propósito de la idea de la muerte. Huizinga aclara que los tratados de piedad durante la primera Edad Media solo los adquirirían aquellos que, por su propia cuenta, se habían alejado del mundo. Recién con la llegada de la predicación para el pueblo (junto con la expansión de las Órdenes mendicantes) se duplicaron las exhortaciones “hasta convertirse en un coro amenazador que resonaba por el mundo con la vivacidad de una fuga” (Huizinga, 130). Llegando al final de la Edad Media, Huizinga asegura que aparece con insistencia, en adición a la palabra del predicador, un nuevo género de representación artística, que penetró en todos los círculos de la sociedad, a través de imágenes realizadas especialmente mediante el grabado en madera. Esto es muy importante e interesante, ya que se demuestra que la muerte comenzaba a representarse de formas que llegarán a los ojos de toda la sociedad, transformándose en un recordatorio permanente de que la muerte tiene un final:

“Estos dos medios de expresión, poderosos, pero macizos y poco flexibles, la predicación y el grabado, podían expresar la idea de la muerte en una forma muy viva, pero también muy simple y directa, tosca y estridente. Cuanto había meditado sobre la muerte el monje de las épocas anteriores se condensó entonces en una imagen extremadamente primitiva, popular y lapidaria de la muerte, y en esta forma fue expuesta la idea verbal y plásticamente a la multitud. Esta imagen de la muerte sólo ha podido recoger verdaderamente un elemento del gran complejo de ideas que se mueve en torno a la muerte: el elemento de la caducidad de la vida. Es como si el espíritu medieval en su última época no hubiese sabido contemplar la muerte desde otro punto de vista que el de la caducidad exclusivamente.” (Huizinga, 130)

---

13 Huizinga, Johan. *El otoño de la Edad Media*, pág. 39

Huizinga expone tres temas que predominaban en las lamentaciones que tenía el hombre medieval durante la época. Una de ellos es el motivo del *ubi sunt?*, o dicho de otra manera, “¿Dónde han venido a parar todos aquellos que antes llenaban el mundo con su gloria?” (Huizinga, 131). Luego nos encontramos con el tema de la corrupción que sufre el cuerpo humano, demacrando esa “belleza” que existió alguna vez. Finalmente, nos encontramos con el tema de la danza de la muerte. Aparece la muerte como la arrebatadora de los hombres, de cualquier edad y condición, un agente igualador. Considerando los dos últimos temas mencionados por Huizinga, el primero termina siendo un leve suspiro.

“¿Qué queda de toda la belleza y la gloria humana? El recuerdo, un nombre” sentencia Huizinga. Pero la nostalgia al momento de pensar en lo que va quedando “atrás”, no es suficiente para satisfacer o, más bien, para aplacar el horror que se siente al momento de la muerte. Para ejemplificar esto, Huizinga presenta un crudo ejemplo, que obliga al hombre a reflexionar sobre la vida:

“Para ello míranse los hombres de aquel tiempo en un espejo, que causa un espanto más visible: la caducidad en breve término, la corrupción del cadáver. El espíritu del hombre medieval, enemigo del mundo siempre, se encontraba a gusto entre el polvo y los gusanos.” (131)

La pintura, por ejemplo, se manifestaría como un elemento plástico que brindaría detalles más crudos de dichos horrores. Huizinga asegura que se necesitaba cierto grado de dominio de las artes y de las técnicas artesanales para lograr la expresividad adecuada al momento de representar los horrores de la muerte en la escultura o pintura, y dicho dominio se logró hacia 1400. Si avanzamos hasta bien entrado el siglo XVI, nos encontramos con una representación más bien abominable, y muy diversa, de la muerte en los sepulcros: podemos observar el cadáver desnudo, “corrupto o arrugado”, las manos y los pies retorcidos, la boca abierta, con gusanos arrastrándose a través de los dientes. Huizinga concluye este apartado con una serie de preguntas, sin brindar una respuesta, pero que obliga a reflexionar sobre el pensamiento ‘decadente’ que estaba surgiendo en este periodo

de la Edad Media. Un pesimismo con la vida y una aceptación de la muerte pero desde una perspectiva más bien negativa:

¿No es extraño que no dé nunca un paso más, ni vea cómo la corrupción misma tiene también su término y se convierte en tierra y flores? ¿Es realmente un pensamiento piadoso el que así se hunde en el horror del aspecto terrenal de la muerte? ¿O es la reacción de una sensibilidad demasiado fogosa, que sólo de este modo puede despertar de la borrachera que le produce el impulso vital? ¿Es el miedo a la vida, que tan fuertemente domina a aquella época, el sentimiento de decepción y desánimo, que quisiera inclinarse a la verdadera entrega de aquel que ha luchado y vencido, pero que, a pesar de ello, se aferra con todas sus fuerzas a cuanto es pasión terrena? (Huizinga, 132)

Huizinga expone rotundamente que durante esta última Edad Media existe un “miedo a la vida”, ocurre una negación de la belleza y de la dicha, pares de conceptos que gozaban de protagonismo durante siglos anteriores, ya que ambos tienen una debilidad: la belleza no puede escapar de la sombra del dolor y el tormento. Huizinga ejemplifica esto relacionando o asegurando que existe cierta semejanza con una antigua expresión hindú y budista del sentimiento que se está discutiendo, con la religión cristiana desde hace ya varios siglos atrás, como vemos en el escrito de Odón de Cluny, un monje que vivió entre los siglos IX y X<sup>14</sup>:

«La belleza del cuerpo está sólo en la piel. Pues si los hombres viesen lo que hay debajo de la piel así como se dice que el lince de Beocia puede ver el interior, sentirían asco a la vista de las mujeres. Su lindeza consiste en mucosidad y sangre, en humedad y bilis. El que considera todo lo que está oculto en las fosas nasales y en la garganta y en el vientre, encuentra por todas partes inmundicias. Y si no podemos tocar con las puntas de los dedos una mucosidad o un excremento, ¿cómo podemos sentir el deseo de abrazar el odre mismo de los excrementos?»<sup>15</sup>

---

14 Huizinga, Johan. *El otoño de la Edad Media*, pág. 198. “Al igual que en Europa, en la India también se sentía el asco por la vejez, la enfermedad, y por consecuencia también de la muerte, incluso repudiaban los colores que consideraban corruptos. Huizinga cree que son ingenuos los intentos estéticos en la India. Ellos deciden aprovecharse de todos estos sentimientos negativos para construir un género poético especial: el *bîbhatsa-rasa* o el sentimiento de lo asqueroso. A esto le añadieron tres subgéneros según la causante de la repulsión: por lo repugnante, lo espantoso o lo voluptuoso. El monje budista nos hace creer que ya ha dicho todo lo que había que decir a propósito de la belleza corporal, pero no tarda en integrar el “sentimiento de lo asqueroso”.”

15 Odon de Cluny: *Collationum*, lib, III, Migne, t. CXXXIII, página 556. El motivo y su desarrollo se remonta ya a San Juan Crisóstomo, sobre las mujeres y la belleza (*Opera*, ed. B. de Montfaucon, París, 1785, tomo XII, pág. 523). Citado por Huizinga, Johan. *El otoño de la Edad Media*, pág. 199

“Estribillo” llama Huizinga a esta constante repetición del menosprecio del mundo. Asegura que, de todas formas, este discurso desalentador ha estado presente durante un tiempo considerable en distintos “tratados”, pero donde más se hizo notar fue en el “De contemptu mundi”(1194-1195) de Inocencio III (h.1161-1226), y es interesante destacar que fue durante el final de la Edad Media donde alcanzó su mayor difusión.

\* \* \*

# III. JORGE MANRIQUE Y LA MUERTE

## 3.1 El autor y su obra

Se cree que Jorge Manrique nació en Paredes de Nava (Palencia) alrededor del año 1440. Vivió normado por la herencia noble de su tiempo, es decir, fue hijo de uno de los hombres poderosos de su época: Rodrigo Manrique de Lara, Maestre de la Orden de Santiago. De Jorge Manrique se ha podido decir que fue un guerrero valiente, además de gran poeta. Murió en batalla en el año 1479. (Kamal, 22)

Inicialmente, intentaré un análisis general del poema de Jorge Manrique, las *Coplas a la muerte de su padre*. Es importante destacar, en primer lugar, que este poema puede ser dividido en tres grandes partes, de acuerdo a su temática. La primera parte se representan profundas reflexiones acerca de la vida, la fugacidad de esa vida, la muerte acechadora e igualadora; La segunda parte se puede describir como un invocación de una serie de personajes con presencia histórica, representando la fama, los bienes, y los poderes terrenales, pero finalmente aparece la muerte que todo lo arrebató. Además, en esta parte del poema aparece predominante el tópico del *ubi sunt?*, tanto para recordarle al lector como a los personajes citados en el poema, que la vida terrenal no es la verdadera y todo lo que posean materialmente en ella pierde todo su valor cuando el alma deja el cuerpo de carne. Por último, la tercera parte se puede clasificar como el elogio o “ensalzamiento” del poeta a don Rodrigo, donde éste último termina “dialogando” con la Muerte.

Cada una de las coplas está compuesta por dos sextillas de pie quebrado (8a, 8b, 4c, 8a, 8b, 4c), estrofa que es más conocida bajo el nombre de copla manriqueña. Es de rima consonante, arte menor donde se mezcla el octosílabo con el tetrasílabo, esto último hace que esta copla se denomine “copla de pie quebrado”.<sup>16</sup>

Ana Romeo define de forma general pero concisa, las “Coplas” de Jorge Manrique:

---

<sup>16</sup> Romeo, Ana. “Jorge Manrique y las Coplas”. Pág, 1. Materiales de lengua y literatura. Web: [www.materialesdelengua.org/.../MANRIQUE/jorge\\_manrique\\_alumnos.pdf](http://www.materialesdelengua.org/.../MANRIQUE/jorge_manrique_alumnos.pdf)

“Se recoge una constelación de temas procedentes del complejo cultural elaborado a lo largo de toda la Edad Media. Este bagaje tradicional sobre el que se construye el poema queda definido por un conjunto de tópicos en torno a los cuales se articula el pensamiento medieval. Estos tópicos consisten en una serie de verdades que, sancionadas por la autoridad de la Iglesia, eran asumidas con toda sinceridad. Sobre ellos se sustentaba una visión global del mundo que establecía el cauce del comportamiento humano. Manrique lleva a cabo una cuidada selección de estos temas básicos y se nos presenta formando un entramado que los relaciona hábilmente entre sí.” (3)

Dentro de los principales temas, aun manteniéndonos en el marco general del análisis, podemos encontrar en primer lugar el *tiempo*. El cual siempre se encuentra acompañado de la idea de fugacidad, de ese fluir constante. El presente no existe ya que es imposible llegar a capturarlo, es el futuro el que se va modificando o transformando en presentes ordenados de forma sucesiva, por lo que finalmente todo se reduce al pasado (Kamal, 38); la *Fortuna* se encuentra representada por ese azar ciego que desencadena las tragedias humanas, cabe mencionar que también puede ofrecer suerte. Muchas veces representada como una rueda presurosa, pero más importante aún, inestable, que reparte caprichosamente la felicidad y la desgracia; el *mundo* se encuentra representado como un lugar de paso. Una morada provisional, muchas veces ajena, donde el hombre tiene la oportunidad de lograr alcanzar la salvación de su alma. Los valores del mundo carecen de consistencia por encontrarse sometidos a la acción de tres enemigos muy bien definidos: el tiempo, la fortuna y, sobretodo, la muerte. El mundo se considera como el enemigo del alma. La muerte, que actúa como liberadora, representa, también, el trámite inevitable para alcanzar la “otra vida”(Kamal, 39); en la *fama*, considerando la visión teocéntrica que predominaba durante la Edad Media, según Ana Romeo en “Jorge Manrique y Las Coplas”, el hombre solo lograba encontrar el sentido de la vida cuando se apegaba o seguía al pie de la letra los valores religiosos, lo que lograba que cualquier tipo de mérito personal logrado fuera gracias a la colectividad. La *muerte*, que será el tema más revisado en este trabajo, se representa, en ciertos momentos, como una lenta y serena extinción de la vida, pero en otras ocasiones aparece como acechadora sin piedad.

## 3.2 La muerte en las *Coplas a la muerte de su padre*

Recuerde el alma dormida,  
avive el seso y despierte  
contemplando  
cómo se pasa la vida,  
cómo se viene la muerte  
tan callando;  
cuán presto se va el placer;  
cómo después de acordado  
da dolor;  
cómo a nuestro parecer  
cualquiera tiempo pasado  
fue mejor. (Jorge Manrique, vv. 1-12)

En la copla I se nos expone el clásico enseñar deleitando. Las *Coplas* tienen una intención didáctica. Manrique quiere lograr despertar al alma de su sueño profundo. Se encuentra anestesiada por los placeres cortesanos. Frente a dicho sueño, el poeta advierte el paso del tiempo. La forma en que el placer se transforma rápidamente en dolor y de nostalgia por el pasado.

Esta copla actúa como una introducción para todo lo que vendrá después. La presencia activa del tópico *tempus fugit* ayuda a resaltar la presencia acechadora de la muerte. Ésta última no solo llega para “despertar” el cuerpo terrenal o para dar cuenta de que la vida pasa de manera fugaz, sino que también llega para despertar el alma, una esencia que para la Muerte es más importante que todos los bienes materiales o “engañosos”.

El poeta y ensayista español Pedro Salinas, clasifica las coplas de la VII hasta la XIV como un conjunto, que tienen en común el tópico de “los bienes mentirosos”<sup>17</sup>. Sin embargo, para efectos de este informe, consideraré las coplas XII y XIV, puesto que en ambas se representa con claridad el concepto de la muerte.

Los placeres y dulzores  
de esta vida trabajada

---

17 Salinas, Pedro. *Jorge Manrique o tradición y originalidad*. 1974, pág. 137

que tenemos,  
no son sino corredores,  
y la muerte, la celada  
en que caemos:  
No mirando a nuestro daño,  
corremos a rienda suelta  
sin parar;  
des que vemos el engaño  
y queremos dar la vuelta,  
no hay lugar. (Jorge Manrique, XII)

En la copla XII aparecen los “misioneros adiestrados”<sup>18</sup> por la muerte. Estamos hablando de “los placeres y dulzores”, o los deleites de la vida terrenal. Son elementos controlados por la muerte para que nos haga “explorar” (es a lo que se refiere el concepto de “corredores” en esta estrofa) la vida sin cuidado y caer en su emboscada (celada). Si observamos los siguientes versos, notaremos que Jorge Manrique expresa la idea de la poca consciencia que se tenía, en un principio, del poder acechador de la muerte. “Corremos a rienda suelta” y en el momento que nos damos cuenta del engaño, de la poca importancia de los bienes o valores terrenales, ya es demasiado tarde. Esto último, además, es otro claro ejemplo representativo del tópico *tempus fugit*, puesto que el tiempo pasa y la vida se acaba sin darnos cuenta.

Estos reyes poderosos  
que vemos por escrituras  
ya pasadas,  
con casos tristes, llorosos,  
fueron sus buenas venturas  
trastornadas.  
Así que no hay cosa fuerte,  
que a Papas y Emperadores  
y Prelados,  
así los trata la Muerte  
como a los pobres pastores  
de ganados. (Jorge Manrique, XIV)

Pedro Salinas expone dos elementos destacables en la copla XIV, que además serán fundamentales para la posible comparación que se propondrá más adelante en este informe.

---

18 Salinas, Pedro. *Jorge Manrique o tradición y originalidad*. 1974, pág. 140

En primer lugar, los versos que abren esta estrofa manifiestan uno de “los bienes mentirosos” que mencioné anteriormente, representado como el “poder”. Esta estrofa es un claro ejemplo de que no es interés de la muerte los poderes terrenales, o los niveles estamentales de donde sus víctimas provengan (en este caso los Papas y Emperadores). En este apartado la Muerte se vuelve aliada temporal de la Fortuna, ya que ambas condenan la caducidad inevitable de estos bienes terrenales.<sup>19</sup> El segundo elemento que aparece en esta estrofa, también destacable por Salinas, es la representación de la Muerte como igualadora. No importa la importancia o la cantidad de poder, a todos los considera como “pastores / de ganados”.

Pues su hermano, el inocente  
que en su vida sucesor  
se llamó,  
¡qué corte tan excelente  
tuvo y cuánto gran señor  
que le siguió!  
Mas como fuese mortal,  
metiólo la muerte luego  
en su fragua,  
¡oh juicio divinal!  
Cuando más ardía el fuego,  
echaste agua. (Jorge Manrique, XX)

Tantos duques excelentes,  
tantos marqueses y condes,  
y barones,  
como vimos tan potentes,  
di, Muerte, ¿dó los escondes  
y traspones?  
Y las sus claras hazañas  
que hicieron en las guerras  
y en las paces,  
cuando tú, cruda, te ensañas,  
con tu fuerza las atierres  
y deshaces. (Jorge Manrique, XXIII)

En las coplas XX y XIII, la forma en que se representa la muerte es de carácter similar. En ambas estrofas aparece personificada: en la primera se nos muestra a la Muerte cumpliendo con el oficio del herrero, e introduciendo a sus víctimas en la fragua; la otra

---

19 Salinas, Pedro. *Jorge Manrique o tradición y originalidad*. 1974, pág. 140

copla, en cambio, aparece una personificación más explícita, puesto que el poeta le cede la palabra a la Muerte, esperando impaciente una respuesta. Estas dos coplas no solo son importantes para esta sección del informe, sino que también serán fundamentales para reforzar la comparación con la Danza General de la Muerte que plantearé más adelante.

Las huestes innumerables,  
los pendones y estandartes,  
y banderas,  
los castillos impugnables,  
los muros y baluartes  
y barreras,  
la cava honda chapada,  
o cualquier otro reparo,  
¿qué aprovecha?  
cuando tú vienes airada  
todo lo pasas de claro  
con tu flecha. (Jorge Manrique, XXIV)

En esta copla, el poeta decide personificar a la Muerte como una arquera. Podemos, además, observar que es citada en segunda persona, es decir, el poeta nuevamente le habla a un “tú”, pero esta vez no cediendo la palabra buscando abrir un diálogo. Por otra parte, y más importante aún, la Muerte utiliza su flecha para derribar castillos, muros y barreras, sin importar lo “impugnables” que sean. Esto último representa, nuevamente, el poder igualador de la Muerte.

A continuación, vemos a la muerte en su última personificación, la de la mensajera y consejera que llega a casa de Rodrigo Manrique a tocar a su puerta:

Después de puesta la vida  
tantas veces por su ley  
al tablero;  
después de tan bien servida  
la corona de su rey  
verdadero;  
después de tanta hazaña  
a que no puede bastar  
cuenta cierta,  
en la su villa de Ocaña  
vino la Muerte a llamar  
a su puerta. (Jorge Manrique, XXXIII)

diciendo: «Buen caballero,  
dejad el mundo engañoso  
y su halago;  
vuestro corazón de acero, 400  
muestre su esfuerzo famoso  
en este trago;  
y pues de vida y salud  
hicisteis tan poca cuenta  
por la fama, 405  
esfuércese la virtud  
para sufrir esta afrenta  
que os llama. (Jorge Manrique, XXXIV)

Como podemos ver, estas coplas XXXIII y XXXIV son muy importantes y nos presentan una imagen diferente de la Muerte. Aquí vemos dos ejemplos de personificación: en primera instancia se expone cómo la muerte llama a la puerta, y cabe destacar, además, que se expresa con claridad la insistencia de la Muerte. El hecho de que llame a la puerta de su víctima, da cuenta de su mensajería; y en la copla siguiente vemos cómo ella misma inicia un diálogo con don Rodrigo. Esto último será muy importante cuando desarrollemos la comparación con el poema anónimo, la *Dança general de la muerte*.

No se os haga tan amarga  
la batalla temerosa  
que esperáis,  
pues otra vida más larga  
de fama tan gloriosa  
acá dejáis.  
Aunque esta vida de honor  
tampoco no es eternal,  
ni verdadera,  
mas, con todo, es muy mejor  
que la vida terrenal,  
percedera. (Jorge Manrique, vv. 409-420)

Es importante destacar la idea de “las tres vidas” que se presentan principalmente a partir de la copla XXXV. Hadel Adil Kamal apunta que en estos versos la muerte sabe que no significa ningún tipo de problema para el padre del poeta, la razón es simple, él ya cubrió las “tres etapas”. La primera es la “vida terrenal”, que no implica ningún tipo de trascendencia, ya que se considera como muy corta; no se debe aferrar a ella. Adil Kamal

aclara que los textos medievales mencionan en general solamente dos vidas: la terrenal y la eterna o la que trasciende (que se le brinda muchas más atención en distintas ocasiones), pero Jorge Manrique incluye una tercera: la vida de la fama (Kamal 20). Se le considera como superior a la vida terrenal, ya que el hombre muere pero su vida permanece en la mente de los demás a través del recuerdo. Es, entonces, inferior a la vida eterna ya que la fama puede acabarse, o en otras palabras, una persona puede dejar de ser recordada.

\* \* \*

## IV. LA DANZA DE LA MUERTE

### 4.1 Esbozos de una danza

En su ya mencionada obra, Huizinga nos va acercando a las representaciones en relación a la muerte durante la última parte de la Edad Media. Asegura que era conocida desde hace siglos, adquiriendo formas distintas al momento de ser plasmadas plásticamente y literariamente. Ejemplifica enumerando que por momentos se representaba como un caballero apocalíptico que galopa sobre montones de hombres que yacen en el suelo, también como “Megera”<sup>20</sup> utilizando unas alas de murciélago para elevarse, en el Campo Santo de Pisa se representa como un esqueleto con una guadaña o una flecha y un arco marchando en un carro movilizado por bueyes, este mismo animal se repite en otras representaciones donde la muerte se manifiesta cabalgándolo. Sin embargo no les fue suficiente representar solamente a la muerte. Durante el siglo XIV surge el famoso concepto de “macabre” o como se decía antiguamente según Huizinga: *macabré*. “Je fis de Macabré la danse”, expresa el poeta Jean Le Fèvre<sup>21</sup>. Esta palabra es un nombre propio, aunque su etimología es muy discutida en diferentes fuentes, algo que no nos atañe para efectos de este trabajo. Largo tiempo después de este famoso concepto, se logra el objetivo (que sería el núcleo de este capítulo del informe) de asignar con un término macabro a la visión, esta vez completa, que se tenía de la muerte durante la “última” Edad Media, todo esto gracias al surgir de *La Danse macabre*. Durante la época más actual, Huizinga no deja de destacar que aún se puede encontrar el concepto de la muerte representado, principalmente en cementerios donde resuena débilmente su eco, a través de versos y tópicos.

Volviendo al final de la Edad Media, cabe destacar que la interpretación de la muerte ha ocupado un gran espacio en el ámbito de las representaciones y de las prácticas culturales. Estamos hablando de una representación surgida de una fantasía que podemos

---

20 Nombre de origen griego que significa “la de los celos” o “la celosa”. Es parte de la mitología griega. Es una de las tres erinias, y cumple la función de castigar a los que rompen la institución del matrimonio cometiendo infidelidad.

21 Danza de la muerte o Danza macabra.

calificar de patética: “un estremecimiento de horror, que surgía de esa angustiosa esfera de la conciencia en que vive el miedo a los espectros y se producen los escalofríos de terror” (Huizinga, 136). Asimismo, la religión se apropia de esta interpretación, la moldea a su gusto y aprovecha la debilidad del hombre, y utilizarlo como un arma de seducción a través del tóxico, ya mencionado, *memento mori*:

“La idea religiosa, que lo dominaba todo, lo tradujo en seguida en moral, lo convirtió en un *memento mori*, haciendo, sin embargo, uso gustoso de toda la sugestión terrorífica que traía consigo el carácter espectral de aquella representación.” (136)

Entrando más específicamente al tema de la danza de la muerte, Huizinga asegura que esta representación de la muerte se puede agrupar con otras, las cuales cumplen el mismo objetivo: servir como causa de espanto, y de advertencia al mismo tiempo<sup>22</sup>.

## 4.2 Bailando la Danza de la muerte

Ana Luisa Haindl comienza su artículo “La Danza de la Muerte”<sup>23</sup> mostrando una perspectiva más bien general de las danzas macabras. Ella asegura que esta interpretación significa una expresión tanto artística como literaria, que tiene su génesis en el siglo XIV. Como ya se ha mencionado, es aquí donde la Muerte se ve personificada. Sin embargo, cabe destacar que la visión de la Muerte en estas representaciones es más “personalizada”. Es decir, la Muerte aparece en “escenas” donde invita a personajes para que bailen con ella.

Las Danzas de la muerte van evolucionando poco a poco hasta convertirse en un nuevo “género” o “subgénero” medieval. Veremos que la *Dança general de la muerte* (el

---

22 Existe ya en el siglo XIII en Francia y luego en varias otras regiones de Europa una conocida representación iconográfica, que adjuntamos a este Informe y que es habitualmente llamada “de los tres vivos y los tres muertos”, y de la cual cabe destacar que es anterior a la época de la danza de la muerte. Esta representación se puede interpretar como un puente de enlace entre la imagen repulsiva de la corrupción y la idea artística presente en esta danza: en este baile todos son iguales (es decir, la muerte con poder igualador). Ver el artículo de Herbert González Zyma, “Los tres vivos y los tres muertos”, en el que se mencionan también los planteamientos de Huizinga a su propósito. <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-21-7.%20Encuentro%20de%20los%20tres%20vivos%20y%20los%20tres%20muertos.pdf> (Última visita 28.12.2018)

23 Ana Luisa Haindl ha sido muy importante para esta investigación. El primer artículo citado, “La Peste Negra”, relaciona estrechamente con este segundo.

poema castellano anónimo trabajado en este informe), presenta todas las características de una danza “completa”. Vemos a la muerte personificada que si bien no se encuentra representada a través de imágenes, se nos muestra dialogando con distintos personajes, con uno a la vez. Pero la Muerte no “conversa” con simples humanos, selecciona a quienes representan una clase social particular dentro del contexto social de la época (por ejemplo, y en este caso, un predicador, un emperador, un cardenal, etc.). La Muerte busca arrastrarlos al baile, para que se muevan al ritmo del fin de la vida terrenal. Ana Luisa Haindl expone una cita de Víctor Infantes, experto en el tema, de su libro *Danzas de la Muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII-XIV)*, donde se resume con simpleza y eficacia la definición de una danza macabra:

“Por Danza de la Muerte entiendo una sucesión de texto e imágenes presididas por la Muerte como personaje central – generalmente representada por un esqueleto, un cadáver o un vivo en descomposición – y que, en actitud de danzar, dialoga y arrastra uno por uno a una relación de personajes habitualmente representativos de las más diversas clases sociales.” (Infantes, 21)

Como ya mencioné, el elemento más común dentro del subgénero de la Danza macabra es que la muerte se vea representada a través de un dibujo, pintura o grabado, en definitiva, plásticamente. Y que, al mismo tiempo, suele ser acompañada de un texto, el que, como señala Haindl, puede ser en verso, una leyenda o, incluso, un epigrama. Sin embargo, también existen Danzas que carecen de cualquier tipo de texto, mientras que otras, como la *Dança General* castellana, consisten en una serie de versos que representan los diálogos de la Muerte, pero ignoran cualquier tipo de iconografía.

En todo caso, es necesario establecer que para que las Danzas de la Muerte sean consideradas como tales, deben presentar características que son, en parte, independientes de su cualidad iconográfica o textual: se debe presentar a la muerte como protagonista, personificándola teniendo diálogos con seres vivos, deben estar regidas principalmente por el tópico *ubi sunt?* y proponer una crítica a la vanidad<sup>24</sup>. Además, hay que destacar que

---

24 “Vanitas” es un término latino que puede traducirse por vanidad; no en el sentido de soberbia u orgullo, sino en el sentido de vacuidad, insignificancia (como en la expresión «en vano»).

estos poemas deben expresar claramente, ya sea a través de lo plástico o por mención explícita del texto, que estamos frente a una danza.

Como expuse también antes, y como reafirma Haindl, Las Danzas de la Muerte son muy fieles a la mentalidad y división jerárquicas y estamentales de la época final de la Edad Media. La Muerte dialoga con los personajes con cierto orden, brindando preferencia a los estamentos más altos, comenzando siempre con la orden eclesiástica, dejando para el final al laico. Se debe aclarar que, invitando a las más diversas figuras de acuerdo a un cierto orden jerárquico, la Muerte no deja de cumplir su principal característica: ante ellas todos somos iguales:

“Riendo sarcásticamente, con el andar de un antiguo y tieso maestro de baile, invita al Papa, al emperador, al noble, al jornalero, al niño pequeño, al loco y a todas las demás clases y condiciones, a que la sigan.”<sup>25</sup>

Y es claro que esa figura igualadora se hace presente en los personajes de los tres estamentos. En la sociedad de la “última” Edad Media, dichos estamentos están muy claramente marcados: la nobleza, el clero y el estado llano. Independientemente de estas “divisiones” sociales, hay un destino que todos los hombres “sufren” por igual: la muerte.

Volviendo a las Danzas de la Muerte, su propio origen es discutido por distintas fuentes críticas. Ana Luisa Haindl le cede en este punto la palabra a Huizinga para explicar un posible nacimiento de este subgénero, quien afirma que este tipo de representaciones son originarias de Francia y que, aparentemente, habrían comenzado como interpretaciones escénicas. Esta idea, al parecer, es reafirmada por el historiador del Arte Émile Mâle<sup>26</sup>, quien asegura que el arte durante el siglo XV se inspira principalmente en representaciones dramáticas.

Según Haindl, una de las representaciones más celebres de la Danza Macabra se le adjudica a Jean Le Fèvre la que se encuentra en el Mural del Pórtico del Cementerio de los

---

25 Huizinga, Johan; El Otoño de la Edad Media, pág. 205-206

26 Émile Mâle, afamado historiador de arte francés, especialista en el arte sacro y medieval.

Inocentes de París (ver imagen 6). Sin embargo, desapareció durante el siglo XVIII cuando dicho pórtico fue demolido. Haindl expone que el grabado de 1485 fabricado por Guyot Marchant, que funcionó como la portada de la primera edición de *La Danse Macabre*, se basó en la representación de Le Fèvre. La representación que se encontraba en el mural del cementerio de París, estaba acompañado de frases o versos que aún se conservan en la dicha edición de 1485. En definitiva, el poema que acompañaba a la imagen del mural se cree que estaba conformado por una serie de estrofas que siempre concluían en un refrán. Cumplía la función de tranquilizar a las personas, haciendo referencia al lado positivo en relación a la igualdad de todos ante los ojos de la Muerte, pero inevitablemente se angustiaban con la simple idea de ese fin que se acerca. Haindl se apoya en Víctor Infantes para sentenciar que la *Danse Macabre* francesa fue una de las más influyentes y también destacadas, junto con la danza alemana *Upper Quatrain* y la castellana anónima *Dança General*<sup>27</sup>. Sin embargo, y según también Infantes, la cronología de la danza francesa es conocida, pero de las otras dos aún se discuten sus fechas.

La historiadora Ana Luisa Haindl asegura que antes se creía que en España no existían danzas de la muerte, principalmente debido a la escasez de vestigios. Esta falta de pruebas era aún más resaltada con la abundancia que se encontraba en Francia o incluso los Países Bajos. Para apoyar esta información, Haindl cita el artículo de la académica Francesca Español, titulado “La imagen de lo macabro en el gótico hispano”<sup>28</sup>. Aquí, la autora destaca que, a pesar de que las escasas Danzas de la Muerte que se conservan en España, tienen un mayor potencial y riquezas iconográficas que las abundantes francesas o italianas<sup>29</sup>. A la fecha se conservan dos representaciones plásticas de la Danza de la Muerte que tienen origen español, aunque, asegura Haindl, se sabe de al menos dos más que fueron destruidas, que descansaban en los claustros del convento Santa Eulalia en Pamplona; de estas se tienen apenas solo descripciones. A partir de dichas descripciones, estas obras desarrollaron los temas de la muerte con destacada originalidad, tanto en lo iconográfico como en lo literario.

---

27 Infantes, Víctor; *Las Danzas de la Muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII-XVII)*, pág. 64. Citado en: Haindl, Ana Luisa; *Danza de la muerte*, pág. 2

28 Español Beltrán, Francesca. *Lo macabro en el gótico hispano*. Serie Cuadernos de arte español. Historia 16. Madrid. 1992.

Vale decir que las danzas macabras españolas poseen características particulares que las diferencian de las europeas. Por su parte, el historiador Fernando Martínez Gil asegura que las versiones españolas son más moderadas en cuanto a lo macabro, son menos terroríficas y son más fieles a la tradición cristiana, la cual intenta transmitir o hacer que la sociedad tenga una postura serena frente a la muerte.<sup>30</sup> Por otra parte, Víctor Infantes expresa que, considerando las pruebas recientes que revelan a las danzas castellanas como unas representaciones contemporáneas o más antiguas que las francesas, lo que deja con pie firme su originalidad, de todas formas muchos críticos y expertos europeos se niegan a aceptarla o considerarla, apenas mencionándola.<sup>31</sup>

En relación a la valoración que tienen las danzas castellanas conservadas como obras literarias *per se*, para Infantes fueron fundamentales e influyentes en el ámbito de la literatura castellana durante el siglo XV. Si hay que mencionar algún ejemplo, serían los Cancioneros, y en las *Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique. Por otra parte, es muy interesante el manejo y combinación que tienen estas danzas a propósito de lo sacro y de lo profano, pares indiscutiblemente opuestos; y de lo culto y lo popular.<sup>32</sup> Si nos referimos ahora a las posibles influencias que permitieron la progresiva elaboración de este arte macabro, Haindl se apoya en el historiador Salvador Claramunt para afirmar que la presencia de este tema oscuro viene desde el siglo XII.<sup>33</sup>

Esto último ayuda con la discrepancia que se tiene ante la teoría de que las Danzas de la Muerte serían una expresión profana de los sentimientos con los que se enfrenta el final de la vida, mientras que, por su parte, las *Ars moriendi* son un reflejo de la actitud religiosa que se tiene ante ésta.<sup>34</sup> Infantes, por su parte, destaca sobre todo la influencia de la

---

29 Haindl, Ana Luisa; *Danza de la muerte*, pág. 4

30 Martínez Gil, Fernando; *La Muerte Vivida*, pág. 72. Citado en: Haindl, Ana Luisa; *Danza de la muerte*, pág. 6

31 Infantes, Víctor; *Las danzas de la muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval* (siglos XIII-XVII). Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca.), pág. 225. Citado en: Haindl, Ana Luisa; *Danza de la muerte*, pág. 6

32 Infantes, Víctor; *Las danzas de la muerte*. págs. 249 y 294- 312. Citado en: Haindl, Ana Luisa; *Danza de la muerte*, pág. 7

33 Claramunt, Salvador; "La danza macabra como exponente de la iconografía de la muerte en la Baja Edad Media". En: Duby, Georges. *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media*. Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1992, pp. 93-98.

34 Haindl, Ana Luisa; *Danza de la muerte*, pág. 7

Peste en el origen de las Danzas macabras, evidenciando que su impacto social logra una “evidencia física de la muerte” en la sociedad; de esta forma el morir se transformara en algo “cotidiano y habitual”, que es asumido por todos, nunca había sido más inevitable. Así, los artistas y poetas dejaron de recurrir a las conocidas alegorías o símbolos para referirse a la muerte que acecha incansable, puesto que el mejor representante será la realidad.<sup>35</sup>

Recapitulando esta suerte de contextualización, es importante dejar en claro que las representaciones artísticas macabras, pueden ser consideradas como un reflejo, o “espejo” de la mentalidad que se tenía en aquella época. Es decir, de grandes grupos sociales que tienen el concepto de la muerte siempre presente en sus mentes; y que esta Muerte personificada e igualitaria no considera las riquezas, los linajes, ni los títulos de la nobleza. Por otra parte, estas representaciones también pueden ser interpretadas como una crítica de la sociedad medieval, a esos estamentos muy marcados, tan preocupada de los bienes materiales y terrenales, elementos que ante los ojos de la Muerte son inútiles.<sup>36</sup> Haindl, además, cita a Huizinga para representar el pensamiento del hombre contemporáneo ante estas expresiones: (la Danza de la Muerte) “no era sólo una piadosa exhortación, sino también una sátira social, habiendo en los versos que le acompañan una leve ironía.”<sup>37</sup>

Por su parte, Delumeau, en su ya mencionado libro *El Miedo en Occidente*, trabaja la influencia del miedo que se apoderó de gran parte de Europa en tiempos de la gran Peste negra, defiende incansablemente la idea de que la creación de las Danzas fueron producto de los desmanes que causó la epidemia, no solo en el número de muertos, sino que, por sobre todo, en la mentes de la sociedad medieval:

“Parece casi seguro que el tema de la Danza Macabra nació en la gran pandemia de 1348, y es significativo que su eflorescencia se sitúe entre los siglos XV y XVIII, es decir, durante el tiempo en que la peste constituyó un peligro agudo para las poblaciones.” (Delumeau, 193)

---

35 Infantes, Víctor; *Las danzas de la muerte*. 110-111. Citado en: Haindl, Ana Luisa; *Danza de la muerte*, pág. 12

36 Haindl, Ana Luisa; *Danza de la muerte*, pág. 12

37 Huizinga, Johan; *El Otoño de la Edad Media*, pág. 207

### 4.3 La Muerte, *dança negra*

A continuación, realizaré un análisis general de la *Dança General de la Muerte*, relacionando el poema con la posible influencia de la Peste Negra en el desarrollo de este género artístico. Esto no quiere decir que la epidemia es el único elemento influyente en la creación de estos poemas y representaciones iconográficas. Ya se ha mencionado anteriormente que también son el resultado de un proceso que viene desde antes, pero que, sin embargo, sin el azote de la Peste, los énfasis y las formas de representar a la Muerte, serían diferentes.<sup>38</sup>

Como expone la hispanista Margherita Morreale<sup>39</sup>, la *Dança General* se encuentra precedida por un prólogo, o también llamado argumento, en prosa, donde se propone un resumen del poema. Aquí se deja en claro lo breve de la vida y la necesidad de expiación considerando las obras que uno ha efectuado durante el tiempo que se ha estado vivo, y se anuncia también que la Muerte personificada demostrara “por experiencia” como dialoga con todos los estados del mundo o la sociedad.

Dize la muerte:

Yo la muerte cierta a todas criaturas  
que son y serán en el mundo durante,  
demando e digo: —Oh omne que curas  
de vida tan breve en punto passante,  
pues non ay tan fuerte nin rezio gigante                   5  
que d'este mi arco se puede amparar,  
conviene que mueras quando lo tirar  
con esta mi frecha cruel traspasante:

¿qué locura es ésta tan magnifiesta  
que piensas tú, omne, que el otro morra,                   10  
e tú fincarás, por ser bien compuesta  
la tu complisión, e que durará?  
Non eres cierto si en punto verná  
sobre ti a desora alguna corrupción  
de landre o carboneo, o tal implisión                   15  
por que el tu vil cuerpo se desatará.

¿O piensas por ser mancebo valiente  
o niño de días, que alueñe seré,

---

38 Haindl, Ana Luisa; *Danza de la muerte*, pág. 15

39 Morreale, Margherita, ed. 1991. “Dança general de la muerte”. *Revista de Literatura Medieval* III. 9-50.

|   |          |
|---|----------|
| e fasta que llegues a viejo impotente<br>la mi venida me detardaré?<br>Avísate bien, que yo llegaré<br>a ti a desora; que non he cuidado<br>que seas mancebo o viejo cansado:<br>qual yo te fallare, tal te levaré.   | 20       |
| La plática muestra seer pura verdad<br>aquesto que digo, sin otra fallencia.<br>La santa escritura con certenidad<br>da sobre todo su firme sentencia,<br>a todos diziendo: —Feízed penitencia,<br>que a morir avedes, non sabedes cuándo;<br>si non ved el fraire que está pedricando;<br>mirad lo que dize de su grand sabiencia. | 26<br>30 |
| Dize el predicador:   |          |
| Señores onrados, la santa escritura<br>demuestra e dize que todo omne nado<br>gostar ha la muerte maguer sea dura,<br>que traxo al mundo un solo bocado;<br>ca papa, o rey, o obispo sagrado,<br>cardenal, o duque e conde excelente,<br>el emperador con toda su gente<br>que son en el mundo, morir han forçado.                  | 35<br>40 |

Podemos observar e interpretar que los primeros versos del poema sirven como “preliminares” para lo que se vendrá más adelante. Podemos identificar sermones, uno por la Muerte (vv. 1-32) y el otro por un fraile (33-40). Este último asegura que, utilizando la autoridad otorgada por la Sagrada Escritura, la muerte es universal, abarca todos los estados o estamentos, evidenciando desde un principio el poder igualador de la muerte. Luego de una exhortación que repite la necesidad de efectuar buenas obras durante la vida terrenal para reducir de alguna forma la penitencia, se da comienzo a la Danza, al ritmo de una especie de flauta que se le llama “charambela”. Comienza, entonces, la llamada de la Muerte, donde manifiesta la urgencia que deben tener los personajes para unírsele al baile (Morreale, 18).

Según Morreale, para estudiar la *Dança General* y poder compararla de forma efectiva con otros textos, es necesario destacar algunos elementos característicos. En primera instancia, y una de las más fáciles de identificar, es el concepto de la muerte como

“necesidad”. La muerte, como sabemos, es el destino de todos los hombres por igual, un “bocado” del que todos tendrán que tragar. La Muerte ignora la distinción de las edades, la jerarquía eclesiástica o social, es inevitable. Por consecuencia, es válido considerar como “loco” a la persona que crea que se morirá el “otro” y no él mismo.

La muerte también se representa como una negación del tiempo, destruye la confianza de los hombres. Además, es la negación de la soberbia. Hace desaparecer las vanidades y los elementos innecesarios del mundo, y destroza las posesiones materiales del hombre, independiente del valor moral que posean. Esta muerte hace girar de forma eficaz la rueda de la vida y de la fortuna.<sup>40</sup> Todo esto conduce a una inevitable personificación de la Muerte. Se define como un ente que recibe las ordenes de Dios, en el momento que dialoga con tono de fiscal acusando a los hombres, al mismo tiempo que rechaza sus disculpas. En definitiva, actúa como heraldo, utilizando su bocina o su música para llamarlos y acogerlos a todos por igual.

En los primeros versos, en relación a la influencia de la peste podemos ver que claramente se está aludiendo al proceso de descomposición del cuerpo sin vida. Se observa que la descripción está inspirada por la corrupción que generaba los síntomas de la Peste, al comentar en todo sorprendente las infecciones, las bubas y los tumores (vv. 9-16). Por ende, es clara la relación de esta epidemia, que comenzó sus ciclos unos cincuenta años antes de la redacción de este poema<sup>41</sup>, una enfermedad que no abandonará el continente europeo en su totalidad hasta la llegada del siglo XVIII.

Otra referencia, según Haindl, a la Peste en este poema se da a través de las palabras del Caballero, en el momento que es llamado a bailar con la Muerte. Éste, cuando su vida termina, recuerda que vio morir a muchos hombres. Pero cabe aclarar que esto también puede interpretarse como un elemento propio del caballero, al ser un hombre de armas, es partícipe de muchas batallas, donde inevitablemente verá morir a muchas personas. Sin embargo, llama a la muerte como *dança negra*:

---

40 Morreale, Margherita, ed. 1991. “Dança general de la muerte”. Revista de Literatura Medieval III. 9-50. pág. 21

41 Morreale, Margherita, ed. 1991. “Dança general de la muerte”. Revista de Literatura Medieval III. 9-50. pág. 21

Dize el Caballero

A mi non parece ser cosa guisada  
que dexe mis armas e vaya dançar  
a tal dança negra, de llanto poblada,  
que contra los bivos quisiste ordenar.

235

Como conclusión, siguiendo el planteamiento de Haindl, la influencia directa de la Peste Negra en cuanto a la creación de este género literario, existen distintos y diversos argumentos al momento de defender esta postura, algunos de los cuales se pueden observar en el poema mismo. El más evidente es que la Muerte, como personaje que dialoga entre los versos, acecha y ataca a todos por igual, y es implacable. Y una idea que, tal vez, podría haber sido inspirada por lo mortal que fue la gran Peste: caen cadáveres, tanto de hombres como de mujeres, pero desde el momento que el alma sale de sus cuerpos, los estamentos, religiones, sus riquezas e incluso sus conductas en vida, quedan atrás, esto logra el poder igualador de la Muerte en el poema. Ahora bien, sabemos que un efecto parecido provocó La Peste Negra con su efecto devastador.

\* \* \*

## V. UNA POSIBLE COMPARACIÓN

### 5.1 *La Dança general de la muerte y Coplas a la muerte de su padre*

Luego de exponer algunos elementos de la *Dança general de la muerte* es necesario demostrar que sí es posible establecer una comparación entre el poema castellano de autoría anónima con las “Coplas” de Jorge Manrique. En primera instancia no hay que dejar de mencionar que una de las principales relaciones que se puede hallar entre estos dos poemas, son los atributos que se le asignan a la muerte como personaje: estamos hablando de las representaciones que le atribuyen a la muerte actitudes de violencia y agresividad.

Pues no hay tan fuerte ni recio gigante  
Que deste mi arco se puede amparar,  
Conviene que mueras cuando lo tirar  
Con esta flecha cruel traspasante. (Danza, vv. 5-8)

Y en las *Coplas a la Muerte de su Padre*,

Las huestes innumerables,  
los pendones, estandartes  
y banderas,  
los castillos impugnables,  
los muros e baluartes  
y barreras,  
la cava honda chapada,  
o cualquier otro reparo,  
¿qué aprovecha?  
cuando tú vienes airada,  
todo lo pasas de claro  
con tu flecha. (Jorge Manrique Copla XXIV)

En el verso número 6 de la *Dança general de la muerte*, ésta aparece como una arquera. Donde, a raíz de esto, se puede establecer que el hecho de morir, o el proceso mismo, se puede relacionar con el “ser cazado”, y por consecuencia atacado por la Muerte, ya desde antes personificada, y en este caso armada con un arco, cuya “flecha cruel” (v. 8) acaba con los mortales (ver Imagen 3). Ciega en el momento de elegir a su presa, pero precisa al momento de convertirlas en víctimas bajo sus flechas. Cabe mencionar que esta

representación de la muerte no es ajena dentro del marco iconográfico de la época medieval pero también renacentista. Si comparamos esta descripción de la muerte con la copla XXIV de Jorge Manrique, encontraremos muchas semejanzas.

En su tesis de grado “La *Dança general de la muerte*: texto y contextos”<sup>42</sup>, Andrés Rosselló apunta que ambos poemas representan una misma imagen o idea: esa violencia con que la Muerte entra agresivamente en la vida del hombre medieval y lo inevitable que termina siendo para ellos. De todas formas, lo interesante es que ambos poemas demuestran de forma distinta dicha fuerza igualadora, y cada uno de los dos textos tiene sus consecuencias al momento de referirse a la agresividad con que la Muerte arquera se manifiesta en contra del ser humano. Rosselló, por su parte, apunta que Jorge Manrique no evidencia de forma clara o, más bien, no expone al hombre como un objetivo de esa “flecha”, sino que centra su atención o tiene como objetivo representar todo el arsenal que el hombre utiliza desesperadamente para tratar de evitar la llegada inminente de la Muerte, es decir, predomina un tono melancólico. Ahora bien, como expuse en el capítulo 3.2, si leemos con atención nos podemos dar cuenta que esa “arquera” a la que hace referencia Manrique, que se encuentra en segunda persona, se manifiesta como “airada” y “lo pasa todo de claro”, en tanto que la flecha que aparece en la *Dança general de la muerte* se expone como “cruel”, este es un adjetivo que implica o da a entender que estamos ante una Muerte que induce sufrimiento a la víctima. El hombre, hablando más concretamente, actúa como interlocutor de dicha Muerte. Rosselló especifica que cuando el destinatario al que se dirige la Muerte llega a identificarse con toda la humanidad, significa que estamos ante una ilusión creada con el objetivo de generar una amplificación de la agresividad, puesto que su “flecha cruel traspasante” llega para dar muerte a todos los hombres por igual.

En Jorge Manrique, por otra parte, encontramos también una expresión de la capacidad destructiva de la muerte, esta vez representada como una herrera que echa a los hombres a su fragua:

---

42 Rosselló, Andrés; “La *Dança general de la muerte*: texto y contextos”. Tesis de grado, 2015-2016. Universitat de les Illes Balears. Fecha de consulta, 15/10/2018 web: <http://dspace.uib.es/xmlui/bitstream/handle/11201/2077/TFG-Andres%20Rossell%C3%B3.pdf?sequence=1&isAllowed=y>



encarnan su poder y su astucia, como la de un cazador. Se encuentran preparados para caer sobre cualquier hombre, mujer o niño, casi como trampas de caza que nos devuelve a la representación de los mortales como presas para la Muerte, en relación a lo que se ha expuesto hasta ahora. En definitiva todos se encuentran amarrados por la Muerte a través de estos “lazos”. De nada sirve aferrarse de los “altos estados”, de aquellos bienes terrenales que han sido logrados, puesto que en cualquier momento, de un segundo a otro, el hombre puede ser cazado y arrastrado por la Muerte, en el momento que el alma abandona la carne.

Dize la muerte.

### XXIII

Duque poderoso, ardit e valiente,  
non es ya tienpo de dar dilaçiones;  
andad en la dança con buen continente,  
dexad a los otros vuestras guarniçiones. 180  
Ya más non podredes çebar losalcones,  
hordenar las justas nin fazer torneos;  
aquí avrán fin los vuestros deseos.  
Venit, arçobispo, dexat los sermones.

Dize el condestable.

### XXVI

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

*La Dança general de la muerte* también hace aproximaciones a propósito de la vida y la sociedad durante la “última Edad Media”. Específicamente en lo que concierne a los placeres de la vida cortesana y de la nobleza. Durante el poema podemos observar que “el Emperador” y “el Duque” son personajes que representan la acción de “hacer la guerra”. Pero, además de esto, también se nos presentan otras actividades, más cercanas al entretenimiento y el ocio, cabe destacar que aún nos encontramos en la parte más alta de la

pirámide jerárquica. La Muerte, entonces, le expresa al Duque que ya no puede organizar justas ni torneos (vv. 181-182), lo que representaría un ataque directo a una de las principales funciones que ejerce el Duque, al menos dentro del marco del poema, representando de una forma más indirecta la Muerte acechadora. De esta forma podemos destacar que en las *Coplas a la muerte de su padre* también se ven representadas las justas y los torneos como características del mundo cortesano. Considerando entonces este elemento común, no es descabellado pensar que la mención de este mundo puede ser considerado como un “lugar común” de la poesía de la época, con la función de representar los placeres de la vida terrenal, donde, en el caso de la *Dança* y las *Coplas*, se esfuman fugaces.

Estos reyes poderosos  
que vemos por escrituras  
ya pasadas,  
con casos tristes, llorosos,  
fueron sus buenas venturas  
trastornadas.  
Así que no hay cosa fuerte,  
que a Papas y Emperadores  
y Prelados,  
así los trata la Muerte  
como a los pobres pastores  
de ganados. (Jorge Manrique, XIV)

Tantos duques excelentes,  
tantos marqueses y condes,  
y barones,  
como vimos tan potentes,  
di, Muerte, ¿dó los escondes  
y traspones?  
Y las sus claras hazañas  
que hicieron en las guerras  
y en las paces,  
cuando tú, cruda, te ensañas,  
con tu fuerza las atierres  
y deshaces. (Jorge Manrique, XXIII)

Como observamos anteriormente, y también en el capítulo 4.2 donde se expuso todo un contexto de las Danzas de la Muerte, el poema anónimo se encuentra estructurado por un diálogo que mantiene la Muerte con sus diferentes víctimas (por ejemplo el Papa, el condestable, o el Emperador, entre muchos otros), que representan, además una parte

característica de la sociedad medieval. En la Copla XIV, podemos observar tres personajes que también aparecen en la *Dança general de la muerte*, y a pesar de la ausencia del diálogo característico en el poema manriqueño, sí está presente el poder igualador en ambos poemas, ya que todos son tratados como “pobres pastores / de ganado”. Por otra parte, es destacable de la Copla XXIII la presencia de un “intento” de diálogo, cuando el poeta le exige una respuesta la Muerte, pero ésta no responde como sucede en el poema anónimo.

Entonces, la *Dança general de la muerte* nos expone un marco contextual, donde se representa el mundo cortesano de manera reducida, pero muy eficaz, y funciona como un recordatorio a propósito de ese mensaje que el poema en su totalidad intenta transmitir: la danza significa el puente entre la vida y la muerte, los deleites, los entretenimientos que se realizan durante la vida terrenal (justas y torneos, ya mencionados), van quedando en el olvido porque son bienes temporales y, como ya mencioné, terrenales. Esto quiere decir que para el alma los deleites son inútiles al momento de abandonar el cuerpo. Es por esto que la Muerte, a lo largo del poema, a través de expresiones y personajes insiste en esta imagen.<sup>43</sup>

XI

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

85

Tenemos ya muy en claro que ambos poemas tienen como uno de los principales temas o tópicos el poder igualador de la Muerte. En el caso de la *Dança general de la muerte*, al Papa se le asigna la tarea de “dirigir” la danza, y además es quien va a la cabeza de una larga cadena de personajes mortales (como vimos con el Duque y el Emperador), que van desfilando a lo largo de las sesenta y seis estrofas de dialogo entre la Muerte y los

---

43 Rosselló, Andrés; “La *Dança general de la muerte*: texto y contextos”. Tesis de grado, 2015-2016. Universitat de les Illes Balears. pág, 118. Fecha de consulta, 15/10/2018 web: <http://dspace.uib.es/xmlui/bitstream/handle/11201/2077/TFG-Andres%20Rossell%C3%B3.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

humanos. El Papa representa, también, el primer personaje con cierta importancia e influencia en el mundo terrenal, y que por lo tanto será el primero en asistir a la danza. Incluso se le ordena que se desnude de su capa y que comience a bailar (v. 84), esto representa claramente el poder igualador de la Muerte: esas prendas que caracterizan al Papa no importan al momento de bailar, es un humano o mortal más. Un tono suplicante domina a la Muerte en esta sección del poema, sin dejar de demostrar su poder, evidenciando que puede llegar a desnudar a la máxima autoridad religiosa en la tierra.

Cabe destacar que el tono con que la Muerte se expresa es agresivo y amenazante, y declara o revela el sufrimiento que el Papa sufrirá en breves momentos. Es interesante porque esta Muerte violenta que encontramos en *Dança general de la muerte* difiere rotundamente con la de las *Coplas a la muerte de su padre*, donde se manifiesta como respetuosa y serena:

en la su villa de Ocaña  
vino la Muerte a llamar  
a su puerta,  
diciendo: «Buen caballero,  
dejad el mundo engañoso  
y su halago;  
vuestro corazón de acero  
muestre su esfuerzo famoso  
en este trago;  
y pues de vida y salud  
hicisteis tan poca cuenta  
por la fama;  
esfuércese la virtud  
para sufrir esta afrenta  
que os llama.  
no se os haga tan amarga  
la batalla temerosa (Manrique, vv. 394-410)

Si durante la *Dança general de la muerte* se manifiesta una Muerte que busca ser cruel y agresiva con los hombres, en las *Coplas a la muerte de su padre* actúa más bien como una mensajera que anuncia que pronto llegará esa “batalla temerosa” de don Rodrigo, casi como preparando la mente y el alma para que la muerte no se “haga tan amarga” (v. 409). Así es como la Muerte no se representa como agresiva en el poema de Manrique, no es ella la responsable de la batalla temerosa. Por esto, su agresividad se ve profundamente

reducida porque tiene que ir a tono con el poema, ya que Jorge Manrique no busca explorar o adentrarse en los aspectos macabros del paso de la vida a la muerte, más bien pretende exponer una suerte de resignación y aceptación del final de la existencia en la tierra.

Dize la muerte.

### XXIII

Duque poderoso, ardit e vallente,  
non es ya tienpo de dar dilaçiones;  
andad en la dança con buen continente,  
dexad a los otros vuestras guarniçiones.  
Ya más non podredes çebar losalcones,  
hordenar las justas nin fazer torneos;  
aquí avrán fin los vuestros deseos.  
Venit, arçobispo, dexat los sermones.

Considerando todo lo expuesto hasta ahora en el marco de la posible comparación entre *Las Coplas* y la *Dança general de la muerte*, creo que es pertinente destacar que la copla XII presenta alguna cercanía con la representación de la Muerte que se representa en el poema anónimo. Aquellos “placeres y dulzores” terrenales pueden interpretarse u observarse en la *Dança general de la muerte* cada vez que la Muerte dialoga con sus víctimas resaltando los bienes que dejarían atrás cuando su alma abandone el cuerpo terrenal. Podemos observar en la estrofa XXIII del poema anónimo que la Muerte dialoga con el Duque, diciéndole que no podrá seguir cumpliendo con su función social, en este caso organizar justas o hacer torneos (v. 182). Podemos interpretar que, la trampa (celada) que organiza la Muerte en el poema manriqueño es, de alguna forma, equivalente a la Danza, de la cual tampoco hay vuelta atrás.

Los placeres y dulzores  
de esta vida trabajada  
que tenemos,  
no son sino corredores,  
y la muerte, la celada  
en que caemos:  
No mirando a nuestro daño,  
corremos a rienda suelta  
sin parar;  
des que vemos el engaño  
y queremos dar la vuelta,  
no hay lugar. (Jorge Manrique Copla XII)

## CONCLUSIONES

En este trabajo realizamos un recorrido histórico, tanto social (como se manifestó en algunas de las grandes crisis de la época medieval, y el resultante sentimiento del miedo), así como en relación al concepto de la muerte en Jorge Manrique y el origen de las Danzas Macabras, todo esto para intentar establecer una conexión o comparación entre los dos poemas, de distintos orígenes y características: las *Coplas a la muerte de su padre*, y la anónima *Dança general de la muerte*, posiblemente más ligada al ámbito de los predicadores populares y de los sermones medievales.

En primer lugar, expuse, en líneas generales, algunos planteamientos sobre los hombres medievales en comparación con los así llamados ‘hombres primitivos’, de acuerdo a C.S.Lewis. El contraste entre ambos es lo que hace destacar a los primeros, quienes son los responsables de transmitir el pensamiento medieval, o plasmarlo, si se prefiere, artísticamente (iconografía, lírica, prosa). Culminando esta idea con una suerte de comparación entre aquel hombre medieval erudito y el de la civilización moderna: los primeros dependían principalmente de los libros (era muy difícil que creyeran que lo que estaba leyendo pudiera ser falso) y los modernos dependían, afirma C.S. Lewis, de la observación.

Luego de introducir un poco el comportamiento del ser medieval y su dependencia o fidelidad a los libros, entramos a un tema un poco más complejo, el de la Peste Negra, que me vi en la obligación de limitar para los efectos de este trabajo.

Esto es, porque la Peste Negra *per se*, como afirmé en su momento, no tuvo mayores registros en España. Sin embargo, sí existieron referencias a ella, como aparecen en la Crónica de Alfonso Onceno, de acuerdo a la historiadora Ana Luisa Haindl (3). Entonces, independientemente de la escasa evidencia de su importancia como epidemia (en comparación con Francia e Inglaterra), sí fue necesario exponer el recorrido que tuvo esta epidemia (incluyendo su posible origen), puesto que fue un factor importante para el desarrollo del pensamiento medieval, al menos en lo que concierne a la idea que se tenía de la muerte.

Entonces, si dedicamos un capítulo para indicar elementos de la gran Peste, parece también pertinente que se introduzca el concepto del miedo en la Edad Media. Este sentimiento genera reacciones lamentables en las mentes medievales. Se tomaron decisiones extremas para enfrentar la epidemia. Es importante el desarrollo de este elemento o tema porque los podemos considerar como las primeras señales de un cambio en la forma de percibir la muerte, e incluso de concebir la vida. Dicho de otro modo, las repercusiones medievales que causó la Peste Negra llevaron a sentir un miedo intenso, y por consecuencia, sentir una muerte que cada vez se hacía más cercana.

Nos referimos a la época de la “última” Edad Media, como la llama Huizinga y se expuso de manera más concreta la forma de percibir la muerte. Poco a poco se va “incrustando” en la mente del hombre medieval, generando una expansión del tópico “memento mori”. Paralelamente ocurre un desarrollo de la “predicación” para el pueblo, es decir que, había personas encargadas de recordar en las calles que la muerte se acerca rápidamente sin aviso. “¿Qué queda de toda la belleza y la gloria humana? El recuerdo, un nombre” anota Huizinga para referirse al sentimiento de nostalgia por lo material de la vida terrenal que se iba fortaleciendo con paso seguro.

En el capítulo siguiente, después de haber expuesto el contexto histórico y social, realizamos una lectura de la poesía de Jorge Manrique y en particular, de sus *Coplas*, su obra más conocida. Revisamos los tópicos que aparecen de forma recurrente en el poema las *Coplas a la muerte de su padre*. La función de este apartado es netamente introductoria, vale decir, el poema es rico en tópicos, pero exponerlos al menos de manera general ayudó a establecer un contraste con el tema que nos interesa: la muerte en *Las Coplas*.

Revisamos, entonces, cada una de las coplas que tuviera alguna referencia a la muerte desde un punto de vista temático. Observamos que por momentos se presenta como personaje, o como un sentimiento que produce nostalgia por la fugacidad de la vida. Pero finalmente, o podemos concluir que la muerte que representa Jorge Manrique es relativamente menos cruel y más “gentil”, al menos comparándola con la que aparece en las danzas macabras. Estamos ante una muerte serena, que “llama a la puerta” y no la derriba, pero que tampoco deja de sacar su arco y disparar con furia sus flechas o de ensañarse con sus víctimas.

Nos adentramos a continuación en el territorio de las Danzas de la Muerte. Luego de revisar a Jorge Manrique como poeta y la forma en que representa la muerte en su poema, nos referimos a la otra cara de la moneda: La Muerte que llama a todos los miembros de la sociedad de su tiempo para que bailen con ella. Revisamos el posible origen de las danzas, con respecto al cual Huizinga nos expone que fue en Francia que se originó el concepto de lo “macabré”. Según Ana Luisa Haindl, por su parte, este concepto tiene su origen concreto en el siglo XIV. La muerte en estas danzas puede ser representada en pinturas o grabados, un dibujo, o en su defecto, líricamente. Independiente de la forma en que se represente, todas las danzas cumplen con una estructura y características específicas: La Muerte personificada que dialoga con personajes que representan una clase social de la época (predicador, emperador, cardenal, etc.) y los invita al baile.

Observaremos en el estudio de la hispanista Margherita Morreale, que existen referencias de la Peste Negra en el interior del poema que trabajamos en este informe, la *Dança General* de la muerte. Esto actúa como prueba de que dicha epidemia si provocó un cambio en la mente del hombre medieval, y la manera en que consideraba o entendía el concepto de muerte. Entonces, este capítulo nos ayuda con la comparación que establezco entre las *Coplas* y la *Dança General*.

Finalmente llegamos al capítulo donde propongo una posible comparación entre dos poemas que tienen alguna distancia en cuanto a su fecha de composición, pero sobre todo, están adscritos a tradiciones literarias diversas, como observamos más arriba.

En ambos poemas aparece con un arco, y utiliza una misma flecha, pero que en las *Coplas* su flecha es “normalizada”, mientras que en la *Dança General* se representa como “cruel”. En conclusión, la Muerte representada por Jorge Manrique es más serena, mientras que en el poema anónimo castellano se presenta como agresiva y amenazante. En definitiva en ambos poemas aparece una muerte que sufre el cambio que se generó como consecuencia de la gran Peste.

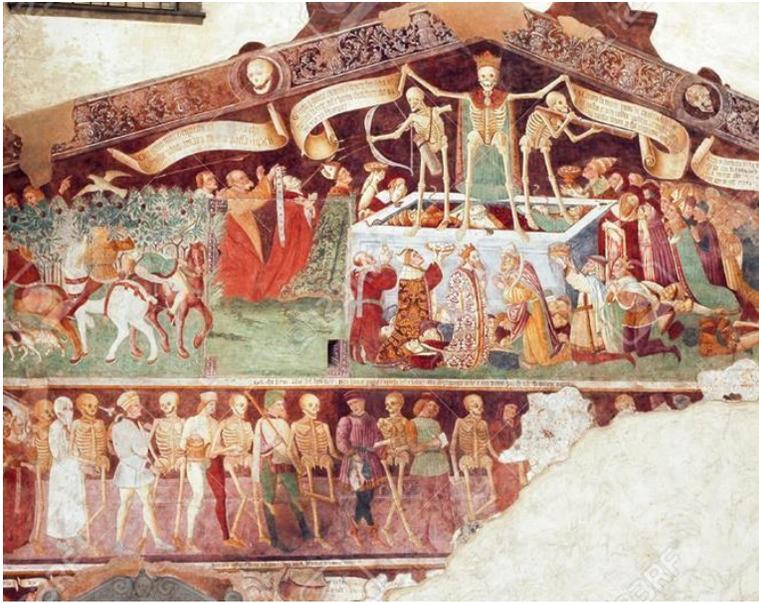
## APÉNDICE: IMÁGENES



Doktor Schnabel von Rom (en alemán, "Doctor Pico de Roma") con un poema macarónico satírico en Latín/Alemán ('Vos Creditis, als eine Fabel, / quod scribitur vom Doctor Schnabel'). Grabado de Paul Fürst, 1656



Uno de los grabados incluidos en la edición impresa del *Ars moriendi* de Pablo Hurus en Zaragoza (realizada entre 1479-1484)



Detalle del fresco exterior de Clusone (Bérgamo, Italia), que se ha datado alrededor de 1484. Se distinguen dos partes muy claras: en la superior hay un Triunfo de la Muerte, en pie, coronada como reina del mundo y adorada por los mortales, suplicantes.



*Encuentro de los tres vivos y los tres muertos* del manuscrito de Baudouin de Condé, de finales del siglo XIII.



Grabado de Alberto Dürero (datado en 1510) de *El soldado y la muerte*, en el que puede apreciarse la apariencia repugnante y decadente de una muerte personificada que recuerda, con el reloj de arena en la mano, la fugacidad de la vida y el inexorable paso del tiempo



El grabado hecho sobre la *Danse macabre* del Cementerio de los Santos Inocentes de París, cuyos frescos se destruyen en el siglo XVII. Representa al Papa y al Emperador siendo llamados por la muerte a su baile.

# BIBLIOGRAFÍA

## Corpus:

Anónimo. *Dança General de la muerte*. En: Morreale, Marguerita. (1991). “Dança general de la muerte”. *Revista de Literatura Medieval* III, pp. 28-48

Manrique, Jorge. (1979). “Obra completa / Jorge Manrique; edición, prólogo y vocabulario de Augusto Cortina”. Edición digital basada en la 13ª ed. de Madrid, Espasa-Calpe. Web: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcgx488>

## Estudios:

Claramunt Rodríguez, Salvador. (1988). “La danza macabra como exponente de la iconografía de la muerte en la Baja Edad Media”. En: *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media*. Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, pp. 93-98.

Delumeau, Jean. (2012). *El miedo en Occidente*. Taurus, Barcelona.

Deyermond, Alan David. (1968). “El ambiente social e intelectual de la danza de la muerte”.

AIH, III, 267-276.

Huizinga, Johan. (1985). *El Otoño de la Edad Media*, Madrid, Alianza Editorial.

Haindl Ugarte, Ana Luisa. (2013). “*Ars bene moriendi*: el Arte de la Buena Muerte”. *Revista*

Chilena de Estudios Medievales, número 3: 89-108.

\_\_\_\_\_ - “La peste negra” [en red]. <<http://edadmedia.cl/wordpress/wp-content/uploads/2011/04/LaPesteNegra.pdf>>

\_\_\_\_\_ - “La Danza de la Muerte”. [en red]. <[www.edadmedia.cl/docs/danza\\_de\\_la\\_muerte.pdf](http://www.edadmedia.cl/docs/danza_de_la_muerte.pdf)>

Infantes, Víctor. (1997). *Las Danzas de la Muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII-XVII)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

Kamal, Hadel Adil. (2017). “El Concepto de la Muerte en las Coplas de Jorge Manrique”. Universidad de Bagdad.

Le Goff, Jacques. (1970). *La baja Edad Media*. SIGLO XXI, Madrid.

Lewis, C.S. (1997). *La imagen del mundo*. Ediciones Península, Barcelona. (1964)

Martínez Gil, Fernando. (1996). *La Muerte Vivida. Muerte y Sociedad en Castilla durante la Baja Edad Media*, Toledo, Universidad de Castilla-La Mancha.

Morreale, Marguerita. (1991). “Dança general de la muerte”. *Revista de Literatura Medieval* III. 9-50

Romeo, Ana. “Jorge Manrique y las Coplas”. *Materiales de lengua y literatura*. Web: [www.materialesdelengua.org/.../MANRIQUE/jorge\\_manrique\\_alumnos.pdf](http://www.materialesdelengua.org/.../MANRIQUE/jorge_manrique_alumnos.pdf)

Salinas, Pedro. (1974). *Jorge Manrique o tradición y originalidad*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires