

17
2 ej



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

COLEGIO DE HISTORIA

LA DANZA DE LA MUERTE COMO REFLEJO DE LA CULTURA Y LA SOCIEDAD BAJOMEDIEVALES

TESIS PROFESIONAL

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE

LICENCIADA EN HISTORIA

P R E S E N T A

MIRIAM HUBERMAN MUÑIZ

MEXICO, D.F.

1986



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

En primer lugar, quiero expresar mi agradecimiento al doctor Antonio Rubial, asesor de esta tesis, por el tiempo que tan generosamente dedicó a la revisión y discusión de la misma, por el interés que mostró en el tema y por el apoyo que me brindó en todo momento.

De manera especial quiero agradecer al profesor Alan Stark por sus comentarios y observaciones que fueron esclarecedores en la elaboración de la primera parte de la tesis, así como por la bibliografía especializada que me permitió consultar.

Finalmente, agradezco a toda mi familia -incluyendo a Cleo- por su paciencia y su ayuda en momentos difíciles.

1. Introducción.

El tema de esta tesis surgió de la combinación de un interés en la historia de la danza y en la Edad Media. La elección de la Danza de la Muerte como el tema específico fue el resultado de un proceso de integración de los diversos aspectos que conforman la danza medieval. La falta de información directa sobre la danza hace que el estudio de la historia de la danza sea problemático. Aunque se sabe que esta actividad fue un elemento fundamental dentro de la vida ritual y social de las comunidades rurales por una parte, y de la vida social cortesana, por la otra, la información que se tiene con respecto a los detalles formales es escasa e indirecta.

En vista de que no fue sino hasta fines de la Baja Edad Media que se empezaron a desarrollar algunos sistemas de registro y notación de los pasos de las danzas, casi la totalidad de la información consiste en citas poco precisas como "cantaron y bailaron", "después de comer, bailaron", etc. Más allá de confirmar la presencia de la danza, dichas citas no ofrecen mayores datos. Por otra parte, los primeros registros sólo conservan las danzas de las cortes franco-borgoñonas e italianas, lo que significa que la información sobre la danza rural es, en la mayoría de los casos, producto de analogías con costumbres actuales.

La danza medieval con fines teatrales no puede estudiarse debido a que no existió como forma artística independiente. Durante la Edad Media, los únicos artistas profesionales fueron los juglares y, por el carácter multifacético de sus actividades, no puede decirse que hayan sido bailarines profesionales. El problema radica en el hecho de que no había una distinción clara entre la danza y el teatro. Así, pueden observarse numerosos casos de prohibiciones eclesiásticas y de relatos acerca de danzas macabras representadas en los que fue muy difícil separar las

referencias a la danza de las teatrales, ya que aparecen juntas.

Así, además de que el estudio de la Danza de la Muerte requiere incluir el resto de los aspectos de la danza en la Edad Media, este tema ofrece otras dos ventajas: el acceso a las fuentes primarias y secundarias es relativamente más fácil que en los otros casos y las danzas macabras en sí presentan suficientes problemas como para convertirlas en un tema de investigación interesante.

Una vez seleccionado el tema, la investigación se centró en dos preguntas que se relacionan con el uso del término "danza": ¿por qué pintó la Iglesia danzas macabras en los muros de sus iglesias, conventos y cementerios si condenó a la danza como manifestación artística, social y ritual?; ¿por qué se llama Danza de la Muerte a una obra que es más conocida como un poema o un grabado que como una danza? El objeto de la tesis es contestar a ambas preguntas a partir de dos hipótesis:

- si la Iglesia utilizó una danza con fines moralizantes, tuvo que someterla a un proceso de cristianización que, de cualquier modo, no eliminó por completo su carácter negativo, ya que se la asoció directamente con la muerte;

- dada la existencia de las rondas fúnebres y la de la creencia pagana de que los muertos ballan, el uso de la palabra "danza" pudo deberse a que, en algún momento y bajo alguna forma coreográfica, la Danza de la Muerte se bailó.

A lo largo de la investigación surgieron otras preguntas, tales como: ¿cuál fue la relación entre la Danza de la Muerte y la peste?; ¿es posible considerar a las danzas macabras como la expresión del espíritu democrático naciente a fines de la Edad Media?; ¿cuál fue el origen de la palabra "macabro"?; si la Danza de la Muerte se bailó, ¿cuál fue la forma coreográfica que adoptó?

Las fuentes primarias básicas utilizadas fueron la Danza general, la única Danza de la Muerte escrita en español durante la Baja Edad Media, y el Bilder des Todes, una recopilación iconográfica de danzas macabras del siglo XIV al XIX. Como fuentes primarias complementarias (porque pertenecen al siglo XVI) utilicé la Danza de la Muerte de Hans Holbein el Joven y la de Berna, además de tres farsas españolas: Farsa de la muerte de Diego Sánchez de Badajoz (1531), Farsa llamada Danza de la Muerte de Juan de Pedraza (1551) y Las cortes de la muerte de Micael de Carvajal y Luis Hurtado de Toledo (1557); no pude localizar una cuarta obra sobre el tema, Coloquio de la muerte con todas las edades y estados de Sebastián de Horozco (fines de la primera mitad del siglo XVI). Con respecto a la bibliografía secundaria, además de obras generales sobre la historia y la cultura bajomedieval, fue necesario consultar estudios específicos sobre la historia de la literatura, el teatro, la música y la danza.

La presente tesis se divide en tres secciones. La primera reúne la información que se encontró acerca de la práctica de la danza en la Edad Media. Para comprender la actitud ambivalente de la Iglesia ante la danza es necesario iniciar el estudio con un breve bosquejo de lo que fue la danza en Roma, en especial durante el surgimiento del cristianismo, para después examinar lo que diversas autoridades cristianas medievales pensaron a favor y en contra de la danza y el teatro. La revisión de la relación entre el cristianismo y el paganismo es muy importante para el tema, ya que la idea central de la Danza de la Muerte -que los muertos bailan- es de origen pagano; también hay que establecer la diferencia entre los ritos realizados alrededor de la muerte y la resurrección de la naturaleza y aquellos que se relacionan con lo fúnebre. Dedicar un capítulo a las coreomanías se justifica porque fueron el único ejemplo en que la gente realmente se moría al bailar. Cierro esta sección

con una explicación sobre las formas coreográficas más conocidas de la Baja Edad Media: la carola, la bajadanza, los espectáculos mixtos.

La segunda sección corresponde al análisis de los diferentes aspectos de la sociedad bajomedieval que influyeron sobre el desarrollo de la Danza de la Muerte o que aparecieron reflejados en ella. En primer lugar se encuentra la peste, que transformó totalmente la vida bajomedieval; después de mencionar sus consecuencias generales, me detengo en aquellas que tuvieron una relación directa con la Danza de la Muerte. Al comparar el orden que aparecen los personajes de las danzas macabras con la estructura real de la sociedad bajomedieval, se observa que la Danza de la Muerte respeta la jerarquía social existente y la supremacía del poder eclesiástico sobre el secular. La Danza de la Muerte proporciona información adicional sobre las actividades económicas de los personajes, la posición de la mujer, las diferencias profesionales según las áreas geográficas. En el último capítulo discuto la posibilidad de justicia, igualdad y cambio social en la Danza de la Muerte y el papel que en ella desempeña la sátira.

En la tercera sección enfoco a la Danza de la Muerte desde un punto de vista ético-religioso para entender el proceso de la formación y de la evolución del concepto macabro de la muerte. Nuevamente, sale a relucir la actitud ambivalente de la Iglesia ante la danza: por un lado, es parte de la armonía universal, y por el otro, es la Danza de la Muerte. Al revisar la relación entre ésta y el cristianismo se observa que las danzas macabras aparecen como una preparación para morir y que dentro de la tradición ético-literaria se las sitúa entre aquellas obras que constituyen un memento mori. Finalmente, me concentro en la Danza de la Muerte en sí, los problemas y las teorías que existen en torno a su origen y al de la palabra "macabro", a la Danza de la Muerte como ma-

nifestación artística y a la evolución de una danza de muertos pagana a la Danza de la Muerte cristiana.

Realizar esta tesis no sólo me permitió incluir diferentes aspectos culturales y sociales de la Baja Edad Media, sino que también, a nivel personal, pude integrar dos áreas que son de sumo interés para mí: la danza y la historia. Así, un proceso que se había iniciado de manera práctica, bailando danzas bajomedievales -carolas, bajadanzas franco-bor-goñonas e italianas, balli italianos- adquirió, gracias a la investigación desarrollada para la tesis, un matiz teórico que, a su vez, enriquecerá la práctica. Por otra parte, mediante la integración de la danza y la historia en la tesis, propongo que se incluya a la danza dentro del estudio de la historia general de la cultura y el arte.

2. La danza en la Danza de la Muerte.

2.1. La actitud ambivalente de la Iglesia ante la danza.

2.1.1. La danza en Roma y el surgimiento del cristianismo.

Para comprender la actitud ambivalente que la Iglesia adoptó ante la danza es necesario examinar la situación de la danza en Roma, ya que parte del rechazo que la Iglesia mostró contra los juegos y espectáculos escénicos en general se debió a la práctica romana de dicha actividad.

La evolución de la danza en Roma puede dividirse en tres etapas¹ de acuerdo con el papel que la danza jugó en la religión y la sociedad romana, y con el grado de aceptación que tuvo en diversos momentos. La primera etapa abarca desde los principios de Roma (siglo VIII A.E.C.) hasta el siglo III A.E.C. En ella la danza fue una parte importante del culto religioso doméstico y oficial. Así, quien iba a ofrecer un sacrificio o a depositar una ofrenda hacía una procesión o una pequeña danza circular alrededor del altar como rito de purificación y de defensa.²

Dentro del culto oficial estaban las danzas que se ejecutaban en honor de un dios particular, como por ejemplo las danzas circulares para Juno, las danzas de la Ambarvalia y las de la Saturnalia.³ Por otra parte se encontraban las danzas que eran ejecutadas por los colegios sacerdotales como los luperci, las vestales, los arvaes y los salii. Estos últimos realizaban diversas danzas y procesiones armadas en honor de Marte; sin embargo, dichas danzas no eran danzas guerreras o combates falsos, ya que revelan un origen agrícola: la finalidad de su ritual era iniciar de nuevo el ciclo anual. Los salii bailaban en marzo (el antiguo Año Nuevo romano) y en octubre; saltaban para despertar a la naturaleza y hacían sonar las lanzas y los escudos para que el ruido alejara los espíritus malignos. En general, conducían las festividades del equinoccio de primavera y su-

pervisaban la expulsión del invierno.⁴

En la segunda etapa, que abarcaba del siglo III A.E.C. al siglo I A.E.C., la danza empezó a gozar de una mayor aceptación en la vida pública y privada de los romanos: funcionaba como interludio dramático y los patricios la consideraban parte de la educación de sus hijos. No obstante, hacia el fin de la República las críticas contra la danza fueron en aumento. Cicerón llegó a decir que: "Un hombre sobrio nunca baila, al menos que sea un loco."⁵

Salustio hizo un comentario sobre una mujer patricia en el que criticaba a la danza por otros motivos. Se quejaba de que Sempronia, siendo una mujer respetable, bailara y tocara instrumentos musicales con más gracia de lo debido.⁶ En esta época la posición social de los bailarines, actores, mimos y músicos no era nada envidiable: por lo general eran esclavos dentro de las casas patricias o formaban parte de compañías de esclavos italianos o griegos -quienes eran muy apreciados por sus capacidades dramáticas. Carecían de todo derecho civil y raramente eran liberados; casi sin excepción las mujeres eran prostitutas.⁷

A partir del establecimiento del Imperio en el siglo I A.E.C., los espectáculos teatrales que formaban parte de los juegos religiosos y seculares cobraron mucha mayor importancia ya que, además de sus funciones originales, se pretendió que alejaran la atención general de los problemas políticos y sociales más serios. Esta tercera etapa corresponde al predominio definitivo de la mímica sobre la danza. Esto sucedió a pesar de la influencia de los cultos orientales que avivaron el fervor religioso individual y cuyos ritos incluyeron una mayor cantidad de danzas; sabemos que los iniciados bailaban en los ritos dedicados a Sabacio, Cibele y Attis,⁸ Isis, Osiris, Serapis y Mitra.⁹

Si bien el teatro clásico griego buscó un equilibrio entre canto,

verso, danza y expresión, en Roma se dio preferencia a la mímica y al drama a expensas de la danza.¹⁰ Los romanos apoyaron con entusiasmo a los mimos, actores-bailarines exclusivamente imitativos que acentuaban más la actuación en sí que la trama. Luciano captó el poder expresivo del mimo que no necesita de intérpretes: "A pesar de ser mudo y de que no habla, se le escucha."¹¹ De esta manera empezó la separación entre el teatro y la danza, y la danza pasó a un segundo plano.

Frente a la posición de entusiasmo que el mundo romano tuvo por los espectáculos teatrales, el cristianismo adoptó una actitud poco favorable. Desde un principio mostró mayor rechazo que aceptación por el teatro y la danza ya que asociaba el mal con todo lo corporal y material. Esta actitud se debió a varios factores. En primer lugar, los siglos de las persecuciones contra los cristianos coincidieron con el hecho de que los juegos se volvieron más frecuentes y que cada celebración romana duraba más días: los mártires cristianos eran muertos en las arenas, circos, anfiteatros y estadios, y los mimos parodiaban con gran éxito la liturgia cristiana.¹² Los cristianos se quejaban de que durante la invasión de Roma por los lombardos el pueblo prefirió llenar las arenas y mientras tanto las iglesias permanecieron vacías; que los sabios cristianos eran expulsados de Roma mientras que a tres mil bailarinas les era permitido quedarse en la ciudad.¹³

Así, para los cristianos, los juegos romanos fueron el ejemplo vivo e inmediato de todo aquello a lo que la nueva fe se oponía: veían los espectáculos como diversiones vanas, crueles y faltas de humanidad, donde abundaba la corrupción y la prostitución. Agustín de Hipona denunció con gran vigor los juegos escénicos -esas "ficciones" y "enfermedades contagiosas"- y llegó a la conclusión de que el Imperio romano se desmoronaba por razones morales: si el mundo clásico había sido invadido por los bár-

baros era necesario cuestionar sus valores, examinar su vida cotidiana y condenar lo que fuera falso.¹⁴

Por estas razones la Iglesia cristiana se negó a utilizar conscientemente cualquier elemento que proviniera del espectáculo romano y por lo mismo no habría danza teatral como forma artística independiente durante cerca de mil años, hasta el Renacimiento.

2.1.2. Los edictos contra la danza.

Juan Crisóstomo, quien deploraba la tendencia de los jóvenes a "participar en cantos y danzas de Satanás como si fueran cocineros o sirvientes o músicos profesionales"¹⁵, se expresó así con respecto a la danza:

Donde hay una danza, ahí está el Diablo. Porque Dios no nos dio nuestros pies para usarlos de manera vergonzosa sino para que caminemos con decencia, no para que bailemos como camellos sino para que bailemos la ronda con los ángeles. Es vergonzoso para el cuerpo el comportarse de esa manera y más aún para el espíritu. Así bailan los demonios y así bailan los servidores de los demonios. 16

A principios del siglo X, Regino, abad de Prum, propuso la siguiente pregunta confesional: "¿Has cantado canciones del Diablo?, ¿has bailado?".¹⁷ El concilio de Wurzburg en 1298 definió a la danza como un pecado y esta definición fue ratificada por los concilios de Bayeux y Trequier efectuados en 1300.¹⁸

Si siquiera Ambrosio de Milán, uno de los grandes defensores de la danza religiosa cristiana, aceptó incondicionalmente la danza: "Los misterios de la Resurrección no tienen nada que ver con la danza desvergonzada".¹⁹

Esta actitud de rechazo fue producto de una larga tradición de oposición por parte de los padres de la Iglesia y diversos autores cristianos. La historia eclesiástica está llena de denuncias, condenas, edictos y prohibiciones contra las representaciones teatrales, la danza y la música,

contra los observadores y contra los participantes.

En un principio las prohibiciones fueron puramente retóricas; en el siglo II Tertuliano anatemizó sin distinción todo espectáculo dramático²⁰ y en el siglo IV Epifanio pidió a los cristianos que celebraran sus fiestas bailando no en el sentido físico sino en el espiritual.²¹ Sin embargo, con el advenimiento de los emperadores cristianos en ese mismo siglo, las amenazas obtuvieron el respaldo oficial y se volvieron realidad. Desde entonces la Iglesia condenó a la danza constantemente hasta fines del siglo XVIII.

En el año de 300 el concilio de Elvira negó el bautismo a cualquier persona que estuviera relacionada con el circo o la pantomima, además de que prohibió la participación de las mujeres en dichas actividades.²² El concilio de Cartago de 398 amenazó con excomulgar a todo aquél que asistiera a una representación teatral durante los días santos,²³ y unos años después, en 408, el concilio de Africa ofreció el bautismo a aquellos actores que estuvieran dispuestos a renunciar a su profesión.²⁴

Estos primeros edictos se refieren a la cuenca del Mediterráneo y a la parte oriental del Imperio romano, donde la danza teatral como forma artística independiente estaba dejando de existir. Es decir, casi no había artistas profesionales que fueran bailarines exclusivamente; a nivel profesional sólo había actores-bailarines-músicos o mimos-acróbatas -postas de ambos sexos que trabajaban en las ferias, sobre el escenario, o bien, eran llamados a amenizar banquetes privados.²⁵

En el norte de Europa, en cambio, la Iglesia se enfrentó a un problema diferente: ahí la danza era una parte integral de los ritos y costumbres paganos y estos estaban tan fuertemente arraigados que le fue muy difícil -si no imposible- erradicarlos por completo. Por esto las disposiciones eclesiásticas en contra de la danza tuvieron que ser repetidas con tanta frecuencia. Desde el edicto de Toledo de 539 que prohibía

específicamente bailar en las misas, las fiestas y las procesiones religiosas, hasta los últimos decretos reales de Madrid de 1777 y 1780, hay alrededor de noventa condenas contra la danza.²⁶

Las actividades condenadas por la Iglesia se reducen a seis categorías básicas: se condenó la Fiesta de los Locos en 27 ocasiones, la danza en general en 25, la danza en los cementerios en 20, la danza en las fiestas religiosas y la danza dentro de las iglesias en 12 ocasiones cada una, y la presencia de las mujeres en 10. Dejando de lado las condenas hacia la danza en general, la mayoría son precisamente contra dos costumbres paganas que persistían a pesar de las mismas prohibiciones: la Fiesta de los Locos y las danzas en los cementerios.

Si todas las condenas contra la danza se hubieran cumplido, fácilmente se habría excomulgado a una parte importante de la cristiandad, incluyendo a numerosos miembros del clero.²⁷ No obstante, esto no sucedió: la simple cantidad de condenas son la prueba de lo poco efectivas que fueron y de la fuerza que tenían los cultos paganos. En general, la danza gozó de una popularidad tal que la Iglesia no sólo no pudo impedir que se introdujeran elementos teatrales y de danza en el rito cristiano, sino que en un momento dado buscó el apoyo didáctico que estas actividades podían brindarle.

2.1.3. La danza y el teatro en las iglesias.

A pesar de las condenas de la Iglesia contra la danza, existen numerosos ejemplos de danza religiosa cristiana. Esta danza era ejecutada por los sacerdotes exclusivamente o contaba con la participación de la comunidad de fieles.²⁸ Las noticias más antiguas que se tienen sobre el tema refieren que los primeros obispos romanos encabezaron una danza coral alrededor del altar durante las fiestas litúrgicas y que los cris-

tianos de Antioquía bailaban en las iglesias y en las tumbas de los mártires.²⁹

Es probable que las danzas de los misterios paganos hayan influido en el desarrollo de la danza religiosa cristiana.³⁰ El significado religioso de la danza tanto como la terminología utilizada por algunos autores de las primeras comunidades cristianas se acercaban al lenguaje y a los ritos de los misterios. Así, desde el siglo V los sacerdotes coptos cantan hasta caer en éxtasis y su canto se acompaña con danzas, palmadas y tambores.³¹

Por su parte, los gnósticos conjugaron la práctica mística con los conceptos cristianos. El evangelio gnóstico, Actos de san Juan, dice lo siguiente:

La Gracia baila. Yo tocaré la flauta.
El número ocho bailará con nosotros.
El número doce bailará en las alturas.
El cosmos entero participa en la danza.
Quien no participa en la danza no conocerá lo que vendrá.³²

Sólo aquél que baila comprende, sólo aquél que participa en el misterio podrá conocer el significado del mismo. El rito de iniciación buscaba la liberación de la muerte por la resurrección y el secreto consistía en la manera de adquirir el conocimiento directo -la gnosis-, que en este caso era por medio de la danza.³³ más adelante, el mismo evangelio describe la Última Cena donde Jesús instituyó el sacramento de la comunión, no con pan y vino sino bailando. Jesús pidió a sus discípulos que se tomaran de las manos y que hicieran un círculo alrededor suyo; cantaron un himno a Dios en forma de responsorio y todos bailaron.³⁴

En la Europa medieval la costumbre de bailar en las iglesias fue bastante común. La liturgia de París decía que "el cura bailará el primer salmo"; en algunas catedrales se designaba como ballatoria o choraria el área que se encontraba afuera del pórtico occidental.³⁵ Incluso

se dio el caso de que un judío, rabí Hacén ben Salomo, en 1313 fuera llamado para enseñar a los cristianos de la iglesia de san Bartolomé en Tauste, Zaragoza, una danza coral alrededor del altar.³⁶

Existen dos casos de danza religiosa cristiana que son más conocidos: las procesiones y danzas relacionadas con el culto a las reliquias y a las tumbas de los mártires, y los Seises de la catedral de Sevilla. Durante la Edad Media abundaron las procesiones y danzas de grandes multitudes, con reliquias, estandartes y cruces, para pedir a un mártir, según Gregorio Nacianceno, "que expulse a los diablos, que cure las enfermedades y que proporcione el conocimiento de las cosas que vendrán"; por supuesto que "todo esto (se podrá) lograr sólo si se tiene fe".³⁷

Los Seises eran seis niños (o diez o catorce, dependiendo de la época) que cantaban y bailaban con castañuelas delante del altar tres veces al año: antes de Corpus Christi, antes de la Anunciación, y los tres últimos días del carnaval. En 1439 se emitió una bula papal que autorizaba el baile de los Seises, aunque probablemente su actividad date de varios siglos antes.³⁸ No se conoce con certeza el origen de esta tradición pero tal vez provenga del rito mozárabe, ya que en él se bailaba durante la misa. Aunque este rito fue abolido por el concilio de Burgos en 1080,³⁹ a principios del siglo XVI todavía había Seises bailando no sólo en Sevilla, sino también en Toledo,⁴⁰ Valencia y Yebes.⁴¹ Otra explicación podría ser que su danza estaba relacionada con las danzas de espadas paganas⁴² pero Alford advierte que no se debe confundir estas dos danzas porque los Seises eran niños, bailaban delante del altar y no ejecutaban las figuras tradicionales de la danza de espadas.⁴³

Varias autoridades cristianas defendieron la danza religiosa. Entre ellas puede mencionarse a Clemente de Alejandría, Gregorio Nacianceno, Basilio el Grande, Ambrosio de Milán, Gregorio Magno. A continuación se

encuentran dos citas de Basilio y Ambrosio respectivamente, que reflejan dicha actitud:

¿Puede haber algo más bendito que imitar la ronda de los ángeles en la tierra y rezar al amanecer y glorificar al Creador saliente por medio de cantos e himnos? 44

No me avergüenzo de una muestra de reverencia que enriquezca el culto y haga más profunda la adoración a Cristo. Por esto la danza no deberá ser considerada como lujo o vanidad sino como algo que eleva a todo ser viviente... Esta danza es un aliado de la fe y un honor para la gracia. 45

No obstante, aunque estos autores se pronunciaron a favor de la danza religiosa, también ellos condenaron la danza por diversión, la danza "frívola" y "deshonesta". De manera especial dirigieron sus ataques contra la danza de las mujeres, y más aún, contra la danza de mujeres con hombres. Gregorio Nacianceno distinguió entre la danza de Salomé y la de David:

Quiero participar en las solemnidades, que siempre he librado la batalla por el bien, cumplido con mis deberes y preservado mi fe, todo según la epístola de san Pablo. Cantemos himnos en lugar de tocar el tambor, salmos en lugar de música y canciones frívolas y, como prueba del reconocimiento del alma, demos palmadas en lugar de aplaudir en los teatros. (Que haya) modestia en lugar de risa, contemplación en lugar de intoxicación, seriedad en lugar de delirio. Y, si deseas bailar como señal de devoción en esta ceremonia alegre, baila, pero no la danza desvergonzada de la hija de Herodes que acompañó la ejecución del Bautista, sino la danza de David por la verdadera celebración del Arca, que considero es un acercamiento a Dios. 46

Algo semejante ocurrió en la relación del teatro con la Iglesia.

Una ley de las Partidas del rey Alfonso X prohibía a los clérigos llevar a cabo juegos de escarnio en las iglesias: "La Iglesia de Dios es fecha para orar e non para fazer escarnios en ella... Pero representaciones ay que pueden los clérigos fazer", como el nacimiento de Jesús y la Resurrección.⁴⁷ El decreto del concilio de Aranda emitido en 1473 es muy parecido:

prohibe juegos escénicos, máscaras, monstruos, espectáculos y otras diversas ficciones, igualmente deshonestas... así co-

mo cantares torpes y pláticas ilícitas, tanto en las iglesias metropolitanas como en las catedrales y en las demás de nuestra provincia, mientras se celebra el culto divino... No se entienda por esto que prohibimos también las representaciones religiosas y honestas, que inspiran devoción al pueblo, tanto en los días prefijados como en otros cualesquiera. 48

Ante la popularidad de los espectáculos teatrales y la imposibilidad de suprimirlos definitivamente, la Iglesia no tuvo más remedio que tratar de disminuir su influencia: adoptó sus técnicas, aceptándolas siempre y cuando las obras religiosas resultantes no fueran entretenidas por sí mismas y que el mensaje litúrgico y moral predominara. 49

La historia del teatro religioso cristiano empieza en el siglo IV, bajo la influencia de los arrianos que no se oponían a emplear elementos dramáticos y danzas dentro de la liturgia.⁵⁰ Al principio sólo había representaciones sencillas de escenas de la Pasión, pero pronto la Iglesia impulsó esta práctica al darse cuenta de que atraía a los fieles y la extendió a Navidad, Epifanía y otras fiestas.⁵¹ Para los siglos IX-X la Iglesia formó una alianza con los mimos, actores y juglares: precisamente con aquellas personas a quienes había negado el bautismo anteriormente y contra quienes Alcuino había advertido al obispo de Lindisfarne en 791, diciéndole que "era mejor alimentar a los pobres que a los actores", porque estos últimos traían consigo malos espíritus. De esta manera, las representaciones religiosas se convirtieron en funciones teatrales didácticas: los actores serían servidores de la Iglesia y ésta vería sus obras representadas profesionalmente.⁵³

La ambivalencia de la Iglesia hacia la danza y el teatro es evidente. En ocasiones se negaba a utilizar en sus ritos cualquier elemento procedente del mundo pagano religioso o secular y en otras, apoyaba y promovía la danza religiosa y las representaciones sagradas, ya fuera que se ejecutaran por el propio clero o por profesionales. Emitió edictos que prohibieron al clero bailar y actuar pero en otros enumeraba las

danzas y obras religiosas en las que podía participar. Hubo momentos en que la Iglesia prohibió la danza en las iglesias y otros en los que la autorizó. Finalmente, prohibió que se bailara en los cementerios y en los entierros pero decoró los muros de sus iglesias, conventos y cementerios con figuras que estaban ejecutando la Danza de la Muerte.

La razón de esta ambivalencia se encuentra en el hecho de que la Iglesia se oponía a una práctica tradicional tan firmemente arraigada que los argumentos de tipo moral no bastaron para eliminarla por completo. Por otra parte, la danza y el teatro eran manifestaciones artísticas muy atractivas y populares. La Iglesia reconoció en ellas la posibilidad de enriquecer su propio ritual pero siempre trató de borrar sus asociaciones paganas.

Notas al capítulo.

1. Curt Sachs, World History of the Dance, trad. de Bessie Schönberg, Nueva York, W.W. Norton & Co., 1965, ilus, (Norton Library), p. 246.
2. Eugène Louis Backman, Religious Dances in the Christian Church and in Popular Medicine, Londres, George Allen & Unwin, 1952, ilus., p. 4.
3. Lincoln Kirstein, Dance, A Short History of Classical Theatrical Dancing, 4a. ed., Nueva York, Dance Horizons, 1977, ilus, (Dance Horizons Republications), p. 45-46.
4. Violet Alford, Sword Dance and Drama, Londres, Merlin, 1962, ilus, p. 26-28.
5. Kirstein, op. cit., p. 45.
6. Ibid., p. 47.
7. Ibid., pass.; Glynne Wyckham, The Medieval Theatre, 3a. ed., Londres, Weidenfeld & Nicolson, 1980, ilus, p. 22.
8. Backman, op. cit., p.3.
9. Kirstein, op. cit., p. 45.
10. Ibid., p. 40.
11. Sachs, op. cit., p. 247.
12. Kirstein, op. cit., p. 59-60; Wyckham, op. cit., p. 21.
13. Ibid., p. 58.
14. Ibidem.
15. Gustave Reese, Music in the Middle Ages, With an Introduction on the Music of Ancient Times, Nueva York, W.W. Norton & Co., 1940, ilus, p. 65.
16. Backman, op. cit., p. 32.
17. Ibid., p. 156.
18. Ibid., p. 57.
19. Ibid., p. 27.
20. Kirstein, op. cit., 379.
21. Backman, op. cit., p. 24.
22. Ibid., p. 155.
23. Kirstein, op. cit., p. 60.
24. William Tydeman, The Theatre in the Middle Ages, Western European Conditions, c. 800-1576, Malta, Cambridge University, 1978, ilus, p. 184.

25. E.K. Chambers, The Medieval Stage, vol. 1, 2a. ed., Oxford, Oxford University, 1925, illus., p. 161.
26. Backman, op. cit., p. 154-159; la mayoría de la información sobre las prohibiciones fue sacada de este libro, pero encontré datos adicionales en: Kirstein, op. cit., p. 379-380; Tydeman, op. cit., p. 184; Reese, op. cit., p. 374; Georges Kastner, Les danses des morts, Dissertations et recherches historiques, philosophiques, pittoresques et musicales, Paris, Brandus et Cie., 1852, p. 141; Juan Luis Alborg, Historia de la literatura española, vol. 1, 2a. ed. ampl., Madrid, Gredos, 1972, p. 189-190, 193.
27. Kirstein, op. cit., p. 60.
28. Backman, op. cit., p. 50.
29. Kirstein, op. cit., p. 63.
30. Backman, op. cit., p. 1-2.
31. Reese, op. cit., 94.
32. Kathi Meyer-Baer, Music of the Spheres and the Dance of Death, Studies in Musical Iconology, Princeton, Princeton University, 1970, illus, p. 35.
33. Backman, op. cit., p. 16.
34. Kirstein, op. cit., p. 61-62.
35. Ibid., p. 63.
36. Sachs, op. cit., p. 299.
37. Backman, op. cit., p. 42.
38. Ibid., p. 77-78.
39. Alborg, op. cit., vol. 1, p. 281.
40. Kirstein, op. cit., p. 40.
41. Backman, op. cit., p. 83.
42. Ingrid Brainard, "An Exotic Court Dance and Dance Spectacle of the Renaissance: La Moresca", (s.p.i.), p. 727.
43. Alford, op. cit., p. 189.
44. Backman, op. cit., p. 44.
45. Ibid., p. 45.
46. Ibid., p. 30-31.
47. Alborg, op. cit., vol. 1, p. 189-190.

48. Ibid., p. 193.

49. Kirstein, op. cit., p. 60; Tydeman, op. cit., p. 189.

50. Ibidem.

51. Alborg, op. cit., vol. 1, p. 182-183; A.D. Deyermond, Historia de la literatura española, vol. 1, 2a. ed., trad. de Luis Alonso López, Barcelona, Ariel, 1974, p. 361.

52. Kirstein, op. cit., p. 61.

53. Alborg, op. cit., vol. 1, p. 206; Tydeman, op. cit., p. 189-190.

2.2. La danza entre los pueblos paganos.

2.2.1. Cristianismo y paganismo.

La Iglesia medieval, además de condenar algunas manifestaciones religiosas y culturales de la civilización romana, también se opuso a los ritos mágico-religiosos y a las creencias populares que eran una parte activa de la cultura de Europa Occidental. El cristianismo no pudo eliminar las prácticas paganas por completo debido a que la fuerza de éstas provenía de la continuidad de la tradición y del hecho de que los ritos estaban estrechamente ligados a las necesidades y a las preocupaciones vitales del hombre.¹

La Iglesia logró que los sacrificios humanos ya no se llevaran a cabo y que, en términos generales, los cultos antiguos dejaran de practicarse. Sin embargo, la vida cotidiana y, por lo tanto, las costumbres permanecieron sin alteración y, con el paso del tiempo, terminaron fusionándose con el culto nuevo. El grado en que sobrevivió el paganismo varió según la región: dependía de las características originales del culto local, de cómo había sido la conversión de la población, y de cuánta influencia llegó a ejercer el clero en cada caso.²

Si la erradicación total del paganismo estaba más allá del alcance de la Iglesia, ésta quiso que, como mínimo, desaparecieran las prácticas centrales y los signos externos de este culto. Para lograrlo siguió dos caminos. El primero fue prohibir la invocación de los dioses antiguos. Si bien la práctica no desapareció, por lo menos se vio reducida a ser un secreto que sólo salía a relucir en la confesión, en un juicio por brujería o idolatría, o cuando la fe dominante no respondía adecuadamente ante situaciones extraordinarias como las guerras, las hambres o las pestes.³

El segundo camino fue absorber las creencias y las prácticas paga-

nas. El culto de los dioses antiguos se substituyó por el de los santos y algunas de sus funciones de protección fueron transferidas a personajes cristianos como María o los arcángeles.⁴ El cristianismo nunca negó o cuestionó la existencia de esos dioses; sólo se limitó a catalogarlos como demonios y servidores del Diablo⁵ y a hacerlos responsables por los males del mundo material.⁶

Las fiestas paganas siguieron este segundo camino. El problema con ellas fue más grave, ya que no eran sólomente celebraciones, sino que eran la manifestación ritual de la cosmovisión pagana. Las fiestas ponían al hombre en contacto con el tiempo sagrado, cíclico y regenerativo; eran el símbolo del retorno a los comienzos míticos y, por medio de la repetición ritual de la cosmogonía, daban nueva energía a los poderes sobrenaturales y así aseguraban su continuidad.

La Iglesia condenó la Fiesta de los Locos sobre las demás fiestas paganas porque en ella la cosmovisión pagana resultaba más aparente. El problema principal fue la participación popular en los festejos. A diferencia del cristianismo, donde la participación de los fieles era menor que la del clero, conductor de la liturgia que consagraba el orden social existente, en la Fiesta de los Locos la experiencia del rito de la muerte y la resurrección era real. No había actores ni espectadores porque la fiesta tenía un carácter universal: todo aquél que participaba en las danzas, las procesiones, los cantos, las burlas y las parodias, se renovaba.⁷

El origen de esta fiesta, que se celebraba en diciembre y enero, probablemente fue el mismo que el de las Saturnalias romanas. En aquel momento se señalaba el fin de un ciclo agrícola y el principio de uno nuevo -la muerte y resurrección de la naturaleza. Este fenómeno se reflejaba en la sociedad: mientras se plantaban las semillas, el orden social existente se rompía: desaparecía la distinción entre hombre libre

y esclavo, y el amo servía al esclavo porque ante la muerte todos eran iguales.⁸

En su versión medieval, la Fiesta de los Locos era la inversión paródica de la ceremonia eclesiástica. Los clérigos y los estudiantes, entre otras cosas, bebían, se disfrazaban de mujeres, se ponían máscaras, decían groserías, bailaban danzas obscenas⁹ y entonaban canciones blasfemas con melodías litúrgicas.¹⁰ La fiesta culminaba con la elección de un niño o un loco para que fuera obispo por un día.¹¹

Se trató de cristianizar la fiesta fusionándola a las celebraciones de san Esteban, san Juan, el día de los Inocentes, el Año Nuevo.¹² Se hizo un intento por justificar la costumbre de parodiar lo sagrado diciendo que las liturgias de jugadores, los evangelios de los borrachos, los testamentos de cerdos y asnos¹³ tenían un fin "didáctico y edificante": señalar los pecados y conducir al arrepentimiento.¹⁴

Sin embargo, el trasfondo pagano de la Fiesta de los Locos nunca se borró. Esta fiesta era un conjunto de símbolos de muerte, cambio y renovación en el cual las jerarquías, los privilegios y las reglas existentes quedaban abolidos y en todos los participantes surgía la esperanza de un futuro mejor.¹⁵

2.2.2. El papel de la danza en los ritos paganos.

A través de los siglos, el cristianismo y la urbanización de las sociedades rurales gradualmente fueron eliminando el significado religioso y ritual de la danza. Cuando los misioneros cristianos comenzaron a convertir paganos en regiones aisladas de Europa, la Iglesia se enfrentó a una cultura en la cual la danza no sólo era una actividad cotidiana sino que se la consideraba necesaria para el bien de la comunidad entera. En un intento por purificar la práctica religiosa, la Igle-

sia condenó todo aquello que estuviera relacionado con el paganismo.¹⁶

En palabras de Pirminio:

Ningún cristiano deberá participar en danzas, canciones, saltos, juegos y chistes del Diablo, ya sea en la iglesia o en la casa o en los cruces de caminos o en cualquier otro lugar. Tu boca no deberá pronunciar canciones cómicas ni canciones desvergonzadas, palabras lascivas o indecentes. Huye de toda danza y brinco, de toda canción vergonzosa e indecente como si fueran las flechas del Diablo y no busques tomar parte en ellas ni en la iglesia ni en tu casa ni en el mercado ni en ningún otro lugar. Porque todo esto son reliquias de costumbres paganas. 17

A pesar de todos los esfuerzos por prohibir la danza, esto nunca fue posible debido a que la danza desempeñaba un papel primordial dentro de los ritos y costumbres paganos. En estas sociedades rurales la magia y la religión todavía mantenían un contacto muy profundo con aquellas áreas que permitían al hombre sobrevivir: la vida familiar, la economía pastoral y el ciclo agrícola.¹⁸ El cristianismo no causó ningún cambio serio en la infraestructura social y económica del campesinado europeo, el cual continuó con su forma tradicional de vida. Igualmente, la danza siguió con sus propósitos originales: ser un medio mágico-religioso y como tal ayudar a la adaptación del hombre al universo.

Hay que recordar que la danza -y el arte en general- no surgió como una actividad independiente y aislada de la corriente principal de la vida -el paganismo no conoció el concepto de "arte por el arte mismo". La danza, como parte de un ritual, compartía con éste su fin último asegurar la supervivencia y continuidad de la comunidad.¹⁹

Dada esta estrecha unión entre la vida cotidiana y el ritual mágico-religioso, se puede decir que la danza pagana tenía la función fundamental de ser un medio ritual. Sin embargo, por razones de estudio -en especial para comprender la fuerza y el impacto de la danza- es necesario separar los aspectos socio-biológicos y mágico-religiosos de la danza.

A primera vista la danza podría considerarse como un mero entrete-

nimiento que servía, por un lado, para descargar las tensiones generadas en el grupo y, por el otro, para establecer un sentimiento de unidad grupal.²⁰ No obstante, su relevancia social iba más allá de esta apreciación superficial. En general, la danza de tipo religioso tiene un carácter participatorio: aun cuando sólo un sector de la comunidad estuviera bailando, toda ella se beneficia. El carácter participatorio de las danzas es producto de la motivación mágico-religiosa que las sustenta pero también de la identificación por empatía cinestética entre los que están bailando y los que permanecen quietos.²¹

Al bailar se generaba una energía que estaba en armonía con el universo.²² Esta sensación provenía de las características particulares de la danza. En primer lugar, la danza requería del involucramiento directo de todas las facultades humanas (atención, intención, decisión y acción o movimiento). En segundo lugar, gracias a la conjunción de dichas facultades con los efectos biológicos del movimiento, se creaba una sensación de bienestar que, en casos extremos, podía conducir al éxtasis. Por último, las formas de la danza eran la expresión externa de las actitudes internas del hombre;²³ en este caso, las formas eran el producto de una tradición colectiva de movimiento con significado mágico-religioso.

Como ya se ha dicho, los ritos paganos se relacionaban con las necesidades básicas del hombre. De aquí que la preocupación principal de los ritos fuera la fertilidad -tanto del hombre como de la naturaleza-, la muerte y la resurrección de ésta y la sucesión de las estaciones y de las fases lunares y solares. Los ritos -y la danza como parte de ellos- eran el medio para relacionar al hombre con los poderes sobrenaturales y obtener de ellos algún efecto deseado: por medio de la danza se celebraban, propiciaban o contrarrestaban esos poderes. Así, casi no había rito que no tuviera una danza como elemento decisivo.²⁴

Cada uno de los momentos claves de la economía -los equinoccios de primavera y otoño y los solsticios de verano e invierno- se celebraban con ritos y danzas especiales. De estas cuatro ocasiones la primavera era la más prolífica en bailes. Entonces reinaba un espíritu de alegría y las danzas estaban llenas de símbolos de crecimiento y fertilidad. En los juegos de mayo se bailaba alrededor de un pequeño árbol floreciente que había sido decorado con guirnaldas y listones y se llevaba el arado en procesión por todo el pueblo; los jóvenes bailaban en los prados y perseguían a las mujeres, vestidos de verde y cubiertos con ramas, disfrazados de animales o simplemente con la cara ennegrecida para conservar el anonimato.

La llegada de la primavera se aseguraba con la expulsión del invierno, para lo cual se hacía una muñeca de paja que representaba al invierno y era quemada, enterrada o ahogada. Además, se llevaban a cabo danzas en forma de combates falsos entre dos grupos de hombres que representaban unos, al invierno y otros, a la primavera,²⁵ y danzas de espadas donde cada hombre tomaba la punta de la espada de su compañero y, después de ejecutar diversas figuras características, hacían un "nudo" para "sacrificar" a uno de los participantes, quien era resucitado por un "doctor".²⁶

La cosecha también se celebraba con danzas y tanto el solsticio de verano como el de invierno tenían danzas ígnicas, con el propósito de fortalecer al sol y obligarlo a continuar su recorrido anual. En verano se bailaba alrededor de las fogatas y los jóvenes saltaban por encima de ellas, creyendo que la siembra crecería tan alto como ellos pudieran saltar. En invierno las niñas y las doncellas bailaban con velas encendidas, esperando el retorno de la primavera.²⁷

Además de estas danzas que formaban parte de los ritos mágico-re-

ligiosos y se relacionaba la naturaleza con la comunidad en su totalidad, también había danzas en los ritos familiares y domésticos. En estas ocasiones lo que se celebraba eran los momentos clave del desarrollo del hombre: su nacimiento, su paso a la adolescencia, su matrimonio y, finalmente, su muerte.

2.2.3. La danza en los ritos paganos relacionados con la muerte.

Morir es el último acontecimiento importante en la vida del hombre. Sin embargo, para los paganos esto no significaba su fin definitivo. Sin entrar en mayores detalles, se puede afirmar que los paganos creían que los muertos regresaban en forma espiritual a visitar a los vivos. Estas visitas se realizaban de manera masiva en ciertas épocas del año -entre el equinoccio de otoño y el día de los Muertos, entre Navidad y Epifanía- y de manera individual en el aniversario de su muerte.

De acuerdo con las tradiciones, los muertos constituían un grave peligro para los vivos.²⁸ El peligro era doble: por un lado, el hecho de haber fallecido convertía a los muertos en seres impuros, y por el otro, los muertos tenían una actitud de hostilidad hacia los vivos. La razón de esta hostilidad era que, debido a que el espíritu se negaba a abandonar su cuerpo inerte, los muertos estaban celosos de los vivos y buscaban atraerlos por todos los medios.²⁹ Los muertos querían la sangre de los vivos y esto dio origen a las leyendas sobre vampiros, hombres lobo, fantasmas sedientos de sangre.³⁰ También querían obligar a los vivos a bailar con ellos en los cementerios a medianoche y se creía que quien se dejara arrastrar por la danza de los muertos habría de morir en el lapso de un año.³¹

Creer que los muertos ballaban era una tradición antigua. El primer ejemplo que se tiene es un relieve de una tumba encontrada en Cuma, don-

de un hombre muerto está representado como un esqueleto que baila.³² En las creencias populares de principios de la Edad Media no era la muerte quien se llevaba a los vivos, sino que eran los propios muertos los que iban arrastrando a los vivos uno por uno y los integraban a su danza mortal.

¿Por qué bailaban los muertos? ¿Por qué escogieron los muertos a la danza entre las demás artes para que fuera su manifestación típica? Según Backman, los muertos bailaban porque querían recuperar la alegría de los vivos.³³ Pero la danza no les devolvía sólo la alegría. La presencia o ausencia de movimiento es lo que distingue a la vida de la muerte; al bailar, los muertos recuperaban el movimiento y así, valiéndose de la más clara manifestación de vida, atraían a los vivos hacia la muerte. El propósito de los muertos no era resucitar, sino matar a los vivos.

Los muertos eran considerados espíritus malignos y demonios de quienes había que protegerse. Debido a su estado de impureza y a las malas influencias que ejercían, era necesario enterrarlos en lugares apartados, lejos de los vivos, al mismo tiempo que se realizaba una serie de ritos y ceremonias mágicas para contrarrestar sus poderes.³⁴ En estos casos la danza cumplía una función apotropeica, ya que se le atribuía el poder de expulsar a los demonios.³⁵

Así, las danzas en los cementerios y en los velatorios eran parte de un rito de exorcismo.³⁶ Además de las danzas -que podían ser circulares, con saltos, en ritmo binario o ternario-, había canciones del Diablo (conjuros contra los demonios y fórmulas mágicas), se usaban máscaras, se tocaban tambores y los asistentes se reían. A veces también se jugaba a la pelota, se arrojaban piedras y había concursos de arquería, mediante los cuales se pretendía expulsar tanto a las enfermedades como a la muerte y regresárselas a los demonios.³⁷ La Iglesia se quejaba de que,

con frecuencia, las ceremonias nocturnas terminarían en embriaguez y orgías.

La costumbre de bailar -en la mayoría de los casos danzas circulares-, jugar, hacer chistes y reír en las cercanías de la muerte era muy común en toda Europa Occidental. Existen ejemplos que provienen de Suecia, Noruega, Dinamarca, Alemania, Inglaterra, Bélgica, Francia, España, Bohemia y Hungría.³⁸ Citaré sólo dos de ellos. Hasta mediados del siglo XIX los participantes de un duelo en Bjuraker solían tomarse de las manos por parejas para formar un círculo alrededor del ataúd y lentamente bailaban una danza circular, girando hacia la izquierda.³⁹ En los velatorios húngaros un hombre se acostaba con un pañuelo sobre la cara, haciéndose el muerto; los asistentes, medio cantando y medio llorando, lo levantaban y lo movían para que pareciera que bailaba con ellos.⁴⁰

Estos ejemplos definen el carácter apotropeico de la danza. El primero es una danza circular alrededor de un objeto sagrado. Al morir, la persona dejaba de pertenecer al mundo profano y pasaba a ser parte del sagrado. En vista de que sólo lo sagrado podía entrar en contacto con lo sagrado, este contacto resultaría fatal para quien no estuviera protegido (así se explica la creencia de que la persona que bailara con un muerto habría de morir). Sin embargo, las danzas en círculo eran armas muy poderosas contra los espíritus malignos porque el círculo en sí purificaba al muerto impuro y protegía a los vivos del contacto con la muerte.

En el segundo ejemplo también es una danza la que contrarresta el peligro que el muerto representaba para los vivos, pero esta vez los vivos hacían que el muerto bailara con ellos. Si la danza mataba, también podía proteger: en lugar de que el muerto atrajera a los vivos a su danza, los vivos se le adelantaban y trataban de apaciguar su espíritu com-

partiendo con él su movimiento, su vida.

Además de la danza, otro elemento importante en los ritos fúnebres eran las risas y los chistes. Esta costumbre ya estaba presente en las ceremonias fúnebres romanas, en las que se lloraba por el muerto, se le exaltaba y se le hacía burla.⁴¹ Hay varias explicaciones para este comportamiento, empezando con la cristiana: según Juan Crisóstomo, la risa era una emanación del Diablo.⁴² Refirse en una ocasión fúnebre implicaba la superación del miedo que despertaba la muerte.⁴³ La risa rompía con el poder de la muerte al quitarle lo solemne y lo tremendo. Por otra parte, ya que los muertos no reían, la risa -como la danza- era una afirmación de la vida y como tal servía para ahuyentar a los espíritus.⁴⁴

Existe una serie de juegos de origen eslavo y húngaro en los cuales una persona simulaba estar muerta mientras que los demás bailaban en torno suyo; después, ya fuera una persona del sexo opuesto o todos los participantes, se besaba al "muerto", quien "resucitaba" en medio de gran regocijo. Las fuentes⁴⁵ no especifican en qué ocasión se realizaba este tipo de juegos -sólo se incluyen como ejemplos de danzas relacionadas con la muerte. Ahora bien, es cierto que hay un muerto en estas danzas, pero resucita con un beso. Esto parece indicar que se trata más de un juego de muerte y resurrección primaveral que de un rito fúnebre. La danza de los muertos no era una resurrección y menos una ocasión festiva. Al contrario, era una ocasión llena de miedos y peligros: lo que el muerto quería no era volver a la vida sino matar a los vivos.

Notas al capítulo.

1. Chambers, op. cit., p. 100.
2. Ibid., p. 98.
3. Ibidem.
4. Ibidem; Johannes Böhler, Vida y cultura en la Edad Media, 2a. reimp., trad. de Wenceslao Roces, México, Fondo de Cultura Económica, 1977, ilustr., (Sección de Obras de Historia), p. 16.
5. Böhler, op. cit., p. 16.
6. Johan Huizinga, The Waning of the Middle Ages, A Study of the Forms of Life, Thought and Art in France and the Netherlands in the Fourteenth Fifteenth Centuries, Garden City, Doubleday & Co., 1956, p. 241.
7. Mijaíl Bajtin, La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento, trad. de Julio Forcat y César Conroy, Barcelona, Barral, 1974, pass.
8. Kirstein, op. cit., p. 101.
9. Bajtin, op. cit., p. 72.
10. Böhler, op. cit., p. 246.
11. Ibidem.
12. Bajtin, op. cit., p. 72.
13. Ibid., p. 81.
14. Ibid., p. 90.
15. Ibid., p. 93.
16. Roderyk Lange, "The Social and Cultural Significance of Dance as seen in Peasant and Urban Societies", en Dance Studies, Les Bois, vol. 3, 1978-1979, p. 53.
17. Backman, op. cit., p. 36.
18. Lange, op. cit., pass.
19. Ibid., p. 56; Kirstein, op. cit., p. 5.
20. Ibid., p. 57.
21. Ibidem.
22. Kirstein, op. cit., pass.
23. Lange, op. cit., p. 47.

24. Ibid., p. 55.
25. Kirstein, op. cit., p. 90-94; Brainard, op. cit., p. 716.
26. Alford, op. cit., pass.
27. Kirstein, op. cit., p. 90-94.
28. Backman, op. cit., p. 132.
29. Ibidem.
30. Ibid., p. 133.
31. Ibid., p. 147.
32. Ibid., p. 146.
33. Ibidem.
34. Ibid., p. 131-132.
35. Ibid., p. 4-5.
36. Ibid., pass.
37. Ibid., p. 143.
38. Ibid., p. 137-140.
39. Ibid., p. 134.
40. Kirstein, op. cit., p. 86.
41. Bajtin, op. cit., p. 12.
42. Ibid., p. 71.
43. Ibid., p. 86.
44. Backman, op. cit., p. 142.
45. Ibid., p. 152; Kirstein, op. cit., p. 86.

2.3. Las coreomanías.

2.3.1. Los relatos.

Entre los siglos XI y XV tuvo lugar un fenómeno único en la historia universal, el de las coreomanías. Las manías de danza fueron los únicos ejemplos donde la relación entre el hecho de bailar y el de morir quedó establecida en la realidad. Sin razón aparente, a grandes multitudes de hombres y mujeres de todas las edades les dio por bailar en los cementerios y en el exterior de las iglesias. Debido a que interrumpían la misa y se negaban a dejar de bailar, los sacerdotes, enojados, los condenaban a que bailaran sin parar durante un año. Iban de un lugar a otro, bailando durante horas o días, hasta que caían agotados o morían. Donde fuera que llegaran, la histeria contagiaba a los espectadores, quienes, temblando y con el cuerpo distorsionado, se unían a la danza a pesar suyo.¹ En muchos casos presentaban manifestaciones curiosas como una aversión exageradamente violenta al color rojo y a los zapatos puntiagudos.²

Existen dos ejemplos de coreomanías anteriores al siglo XI que se relacionan con la vida de dos santos alemanes, Eligio (siglo VII) y Willibrod (principios del siglo VIII). En ambos casos, la manía desapareció cuando los santos, viendo el sufrimiento de los danzantes, sintieron compasión por ellos y los perdonaron.³

A diferencia de estos casos, a partir del siglo XI, la mayoría de las personas que participaban en una coreomanía morían mientras bailaban o tenían problemas patológicos por el resto de sus vidas. Las manías de París en 1013 y de Kolbigk, Sajonia, en 1021, tuvieron un desarrollo similar: después de que los danzantes fueron perdonados y absueltos, en París murieron tres mujeres y los demás durmieron durante tres días y tres noches.⁴ En Kolbigk un hombre agarró a una mujer por el brazo y és-

te se le desprendió; el resto de los danzantes regresaron a sus casas con temblores y fasciculaciones musculares en las extremidades.⁵ Algo semejante les sucedía a los niños: en 1237 hubo una procesión de niños danzantes que fueron de Erfurt a Arnstadt; muchos murieron en el camino y los sobrevivientes tuvieron temblores y convulsiones toda su vida.⁶

También hubo quienes fallecieron por otras causas, como ocurrió en Maas-tricht⁷ y en Marburg⁸ en 1278, o en Utrecht en 1493, donde los danzantes se pusieron a bailar sobre los puentes, que se rompieron con su peso y la gente se ahogó.

Para 1374 las coreomanías fueron tan comunes que se llegó a hablar de una secta chorisantum en Flandes y a lo largo de los ríos Rhin y Mosela.⁹ Además de pedir limosna, la secta bailaba durante todo el día, se dejaban caer al suelo y pedían que les pisaran y que les dieran patadas en el vientre.

La vida en la Baja Edad Media era muy difícil. Por un lado estaban las pestes recurrentes, las guerras constantes, las hambres, las cosechas que se perdían por el clima adverso, la pobreza generalizada, y por el otro, había corrupción y degeneración moral, junto con una proliferación de creencias supersticiosas. Dadas estas condiciones no es de extrañar que los problemas en general se explicaran como castigos divinos.

Los casos particulares de la plaga y de otras enfermedades se trataron de resolver por vías ascéticas o por medio de danzas y procesiones en honor de algún santo, pidiéndole que alejara el dolor y la muerte.¹⁰ Como ejemplo de la vía ascética puede mencionarse a los flagelantes, una secta religiosa que llegó a ser considerada hereje en Alemania y otras regiones y que, a pesar de que fue reprimida por las armas, continuó reapareciendo hasta el siglo XV. En ocasiones esta secta ha sido confundida con las manías de danza, por lo que es importante señalar las diferencias

entre ambos fenómenos.¹¹

En primer lugar, en cuanto a la distribución geográfica, los flagelantes se originaron en Italia y, aunque se extendieron hasta los Países Bajos en el siglo XV, su principal campo de acción siguió siendo Italia. En cambio, la distribución de las manías fue otra. Casi todas se concentraron en los Países Bajos, Francia y Alemania; sólo se conoce una manía en las islas Británicas (en Gales a principios del siglo XIII)¹² y ninguna en los países de la cuenca del Mediterráneo.

En segundo lugar, los objetivos de cada uno de los fenómenos fueron distintos. Los flagelantes, aunque posteriormente hayan sido condenados como herejes, constituyeron un movimiento religioso cristiano. Llevaban una vida extremadamente ascética y, con su sufrimiento, sus procesiones y sus flagelaciones pretendían redimirse a sí mismos y a toda la humanidad. Por lo general, sus ritos no contenían danzas, y en el caso de que las tuvieran, fueron un elemento secundario.¹³

Las coreomanías fueron fenómenos más complejos. Tenían un primer aspecto ritual: se bailaba para alejar a los malos espíritus que provocaban las enfermedades. Desde este punto de vista, los danzantes pueden dividirse en dos categorías: la gente sana que buscaba evitar enfermarse y morir, y los enfermos que bailaban para curarse. Que los enfermos bailaran se explica de la siguiente manera. Por una parte, en aquella época se llamaba "danza" a cualquier movimiento que fuera entrecortado, irregular, espasmódico o convulsivo. Por la otra, siguiendo la línea del pensamiento mágico, si la enfermedad -que había sido provocada por un espíritu maligno- era una "danza", a su vez la danza contrarrestaba las malas influencias y podía curar. Un ejemplo de lo anterior sería la tarantela italiana: según la creencia popular, después de una picadura de tarántula, era necesario bailar de manera agitada, porque si la persona

se quedaba quieta, el veneno no salía junto con el sudor y moría.¹⁴

Así, las manías reunían tanto a gente sana como a diversos tipos de enfermos: alienados en general, especialmente casos de histeria (que en múltiples ocasiones se volvió colectiva, pues se decía que las manías eran "contagiosas"),¹⁵ además de gente con problemas de índole neurológica. También hubo casos fraudulentos, de quienes se hicieron pasar por enfermos y aprovecharon el momento para obtener algún beneficio monetario o sensual.¹⁶

Además de todo lo anterior, las condiciones particulares de las coreomanías -la distribución geográfica, las fechas en que ocurrieron, los síntomas- parecen indicar que gran parte de los danzantes sufrían de una enfermedad especial: el ergotismo.

2.3.2. Las explicaciones.

La Iglesia, según fuera el caso, admitía en su seno o condenaba a los enfermos. Si el enfermo no cometía ninguna falta contra la moral pública o contra la dignidad de la religión, entonces se le consideraba un santo que había sido bendecido con la visita del espíritu divino. Pero, si caía preso de alguna de las formas de coreomanía, entonces era censurado y designado como enemigo de la Iglesia, ya que estaba bajo la influencia del demonio o de brujerías.¹⁷

Por consiguientes, de acuerdo con los conocimientos médicos bajomedievales y la opinión teológica prevaleciente, las coreomanías eran casos de posesión por espíritus malignos y las curaciones constituían ritos de exorcismo.¹⁸ Los danzantes eran conducidos al altar alrededor del cual bailaban una danza circular con fines purificadores.¹⁹ Para expulsar a los malos espíritus se decían misas especiales, además de leer las primeras palabras del Evangolio de san Juan y los relatos de las cura-

ciones milagrosas de Jesús.²⁰ Algunos de los enfermos reaccionaban cuando se les ponía el aceite y el agua bendita, se les enseñaba cruces o se les administraba la oblea.²¹

Un aspecto muy importante de la curación de los enfermos en general era la invocación de los santos. Esta práctica fue tan común que hubo santos que con el tiempo dieron su nombre al padecimiento con el que estaban asociados; por ejemplo, ciertas enfermedades cutáneas se conocían con el nombre de fuego de san Antonio, a ciertos síntomas nerviosos se les llamaba mal de san Vito.

Huizinga llama la atención sobre el hecho de que se pensara que si el santo podía curar la enfermedad, entonces también podía causarla, en lugar de pensar que las enfermedades eran el ejercicio de la justicia divina y que el santo sólo era el intermediario entre Dios y el hombre.²² Dicha actitud es un reflejo más del pensamiento pagano, que justificaba y promovía el culto a los santos porque veía en él un intento por apaciguarlos y por aplacar su enojo.²³

La lista de los santos invocados en relación a las coreomanías es larga,²⁴ por lo que sólo mencionaremos a los principales. Los santos más populares fueron san Juan Bautista, san Vito y san Antonio; los dos últimos, además de curar -causar- sus propios padecimientos podían intervenir en casos de epilepsia, locura, hidrofobia, plaga y posesión demoníaca. Algunos santos, como san Valentín o san Bartolomé Apóstol, eran invocados porque habían efectuado una cura milagrosa. Otros, porque estuvieron enfermos o poseídos (como santa Cristina de Stumbelem) o porque sufrieron algo semejante a un síntoma de coreomanía, como lo fue el caso de san Juan Bautista (que, además de su asociación con Salomé, pidió a Dios ver un rayo y cayó ciego al suelo) o el de los Reyes Magos (que se desmayaron al ver al niño Jesús y por eso son los patronos de

los epilépticos).

Hubo muchas otras prácticas destinadas a curar a los coreomaniáticos.²⁵ Los danzantes bailaban en los cementerios y en las iglesias; en los primeros buscaban apaciguar a los muertos y en las segundas esperaban que, al imitar la ronda de los ángeles en el paraíso, se salvarían. Se bailaba sobre puentes o cerca de ríos porque el agua corriente lava, purifica y expulsa a los demonios; cruzar un puente simbolizaba la relación entre la vida y la muerte, la salud y la enfermedad. En ocasiones los danzantes se desnudaban para así recuperar el estado de inocencia, además de que se creía que los demonios huían al ver en el hombre la imagen de Dios. En las danzas se saltaba violentamente con la esperanza de recuperar el movimiento normal; tal vez éste era el propósito de las orgías que se destaban con frecuencia, pero también es probable que en ellas participara más la gente sana que la enferma.

Frente a la explicación que los pensadores medievales en general dieron a las coreomanías -consideraban que eran causadas por la influencia de espíritus malignos-, Paracelso fue el primero en tratarlas de manera científica. Por un lado dijo que era inútil querer curar a los danzantes con la ayuda de amuletos, y por el otro, clasificó las coreomanías en tres tipos: la chorea imaginativa, que era autosugestiva y autohipnótica; la chorea lasciva, que correspondía a la excitación sexual y sugería que se curara con agua fría; y por último, la chorea naturalis, que se manifestaba por medio de una risa histérica.²⁶

A partir de este momento y hasta nuestros días, éste será el tono que predominará en las explicaciones del fenómeno coreomaniático: que se trató de un fenómeno psicológico -como lo indica el uso del término "manía", una manifestación de histeria colectiva de una época histórica y un área geográfica determinadas.

Surge el problema de cómo explicar la asombrosa coincidencia entre las descripciones sintomáticas de los diferentes relatos de las manías. Caso todas las descripciones mencionan los siguientes síntomas: espasmos y calambres, fuertes cólicos, ataques epilépticos o convulsiones, y una sensación de que el enfermo se estaba quemando.²⁷ Gracias a otros relatos más detallados se obtienen datos adicionales: casos de cojera o parálisis, desmayos y confusión mental, lesiones cutáneas y fuego de san Antonio.²⁸

Resulta difícil creer que, en dos casos tan separados en el tiempo y en el espacio como lo fueron la manía de Kolbigk en 1021 y los pocos grupos de danzantes que llegaron a Santiago de Compostela a principios del siglo XIX, los danzantes hayan padecido los mismos síntomas y que, en ambos casos, el origen haya sido psicológico. Aun cuando haya ataques de histeria que puedan parecer de epilepsia, desmayos histéricos y tics nerviosos que duren toda la vida, ¿cómo se explica psicológicamente que se caiga un miembro del cuerpo (casi siempre manos o pies y ocasionalmente un brazo)?

Backman investigó las condiciones climáticas previas a una coreomanía y llegó a la conclusión de que las manías -que en general ocurrían entre primavera y verano- habían sido precedidas por inviernos muy lluviosos o por inundaciones de ríos.²⁹ En cualquiera de los casos, las cosechas no se llegaban a perder, pero muy probablemente eran atacadas por un hongo, Claviceps purpurea, el ergot de la cebada. Quien comía cereal o pan contaminado sufría de ergotismo y precisamente esta fue la causa principal de las manías de danza: un envenenamiento crónico por la ingestión de granos ergotizados.³⁰

Los síntomas del ergotismo son los siguientes. El enfermo sufre de temblores, espasmos y calambres en las extremidades, los cuales pueden

culminar en un ataque de tipo tetánico con una duración de horas o días; por momentos puede quedar paralizado o faltarle la respiración.³¹ El dolor de los cólicos abdominales es tan fuerte que lo llevan a gritar y, en el caso de los danzantes, a pedir a los observadores que le amarren una tela muy apretada alrededor del abdomen o que le den patadas en el vientre -siempre que la persona no estuviera usando polainas, los zapatos puntiagudos bajomedievales.³² El ergot contrae las arteriolas, lo cual produce una gangrena seca que puede ocasionar el desprendimiento de alguna parte del cuerpo. Si el enfermo no muere, puede quedar ciego, sordo o cojo.³³

Con lo anterior no sólo se resuelve el misterio de las coreomanías en general, sino que se identifica al fuego de san Antonio con el ergotismo,³⁴ cuyos síntomas principales eran que el enfermo tenía la sensación de que se estaba quemando -de ahí la palabra "fuego"- y se le desprendían miembros del cuerpo. También se explica la aversión de los danzantes por el color rojo. Por un lado, el rojo servía de protección contra el mal y simbolizaba el amor y la sangre de Jesús, pero por el otro lado, era el símbolo del fuego de san Antonio. Quienes padecían dicha enfermedad eran recluidos en hospitales especiales (parecidos a los leprosarios) que, para distinguirlos, eran pintados de rojo. Por esto, cuando los danzantes veían algo rojo, lo asociaban con dichos lugares y temían que fueran a internarlos, ya que esto significaba amputaciones, invalidez y, finalmente, la muerte.³⁵

Notas al capítulo.

1. Sachs, op. cit., p. 251-254.
2. Kirstein, op. cit., p. 89.
3. Backman, op. cit., p. 171-172.
4. Kirstein, op. cit., p. 88.
5. Backman, op. cit., p. 173-175.
6. Ibid., p. 178; Kirstein, op. cit., p. 88.
7. Ibid., p. 179.
8. Kirstein, op. cit., p. 88.
9. Backman, op. cit., p. 161-163.
10. Ibid., p. 162.
11. W.E.F. Macmillan, "The Ballad Dances of the Faeroe Islands", en The Journal of the English Folk Dance Society, 2a. ser., no. 2, 1928, p. 12.
12. Backman, op. cit., p. 177.
13. Ibid., p. 161.
14. Kirstein, op. cit., p. 89.
15. Backman, op. cit., p. 170.
16. Kirstein, op. cit., p. 89.
17. Kastner, op. cit., p. 64.
18. Backman, op. cit., pass.
19. Ibid., p. 282-283.
20. Ibid., p. 93.
21. Ibid., p. 281; Sachs, op. cit., p. 253.
22. Huizinga, op. cit., p. 173.
23. Böhler, op. cit., p. 267.
24. Backman, op. cit., p. 260-268.
25. Ibid., p. 270-289.
26. Kirstein, op. cit., p. 89.

27. Backman, op. cit., p. 269.
28. Ibidem.
29. Ibid., pass.
30. Ibid., p. 321; Robert S. Gottfried, The Black Death, Natural and Human Disaster in Medieval Europe, Nueva York, The Free Press, 1983, p. 12.
31. Ibid., p. 304.
32. Ibid., p. 278.
33. Ibid., p. 307.
34. Ibid., p. 304.
35. Ibid., p. 279.

2.4. El aspecto formal de la danza bajomedieval.

Para completar el cuadro de la danza en la Baja Edad Media sólo falta examinar la danza social, esto es, aquellas danzas que se realizaban después de las comidas y los banquetes, los torneos y los juegos o para celebrar fiestas cristianas, nacimientos y bodas. En ellas participaban todos los presentes con el propósito de divertirse y entretenerse. Es importante señalar que los ejemplos de danzas que han sobrevivido eran ballados por los miembros de las cortes de Europa Occidental; desgraciadamente se carece de información similar sobre las danzas del campesinado y la naciente burguesía. Domenico da Piacenza y Antonio Cornazano, dos maestros de danza italianos del siglo XV, lo dijeron claramente: sus bajadanzas y balli debían ser ejecutados por "damas dignísimas" en los salones señoriales y no por "plebeyos".¹

Lamentablemente para la historia, existen verdaderas lagunas de información sobre el desarrollo de la danza en esta etapa, en particular con respecto a la parte formal, es decir, faltan datos acerca de los pasos específicos de cada baile y de la manera en que debían ejecutarse. La información no sólo es escasa sino que, hasta el siglo XV, indirecta, lo cual significa que hasta ese momento no hubo el interés o la necesidad de registrar las danzas que se acostumbraba bailar en las cortes europeas. Para el siglo XV la danza cortesana se estaba volviendo más complicada y requería de alguna ayuda mnemotécnica y de un maestro de danza.

Los únicos datos anteriores al siglo XIII que se tienen sobre la danza son menciones aisladas que sirven sólo para confirmar la existencia de dicha actividad. Para los siglos XIII y XIV la situación mejora gracias a la conservación de manuscritos musicales -algunos de los primeros ejemplos de música instrumental son precisamente melodías de danzas-², textos literarios y documentos de diversos tipos que contienen ma-

yores referencias a la danza, y escenas de danza representadas en pinturas contemporáneas.

Además de la escasez de información y de su carácter indirecto, uno de los problemas básicos es poder identificar los términos empleados. Por ejemplo: ¿cuál era la diferencia de ejecución entre ballare y saltare?; ¿era lo mismo (en el sentido de la forma coreográfica y no de los pasos específicos) bailar una carola, una ronde, un reigen y un branle?; si en el siglo XV el saltarello no era el nombre de una danza sino el de un paso, ¿qué fue en los siglos anteriores?; si en el siglo XVI el branle era tanto un paso como una danza circular, ¿cuál de los dos fue en los siglos XIV-XV?³

Por consiguiente, resulta muy difícil -si no imposible en ciertos casos- intentar reconstruir una estampie, una ductia, un saltarello, un trotte o una Danse Royale, debido a que se cuenta únicamente con los nombres de las danzas, las melodías, alguna definición teórica y algún detalle iconográfico.

Aunque existen varios ejemplos de danzas sobre las cuales hay más información, nos detendremos en aquéllas que se relacionan con la Danza de la Muerte. En primer lugar se encuentra la carola, la danza medieval más antigua, conocida desde el siglo XIII por su aparición en frescos españoles y noruegos. Con este nombre fue mencionada por primera vez en 1260, en ocasión de la boda del príncipe de Suecia.⁴ El origen de la carola es incierto, ya que la forma coreográfica en sí -el círculo abierto o cerrado-se conocía desde épocas paganas remotas, pero probablemente debió su difusión y su popularidad a los juglares.⁵

A pesar de la gran difusión que tuvo, la carola conservó su forma fija: acompañada por una canción lírica, era una danza que podía bailar-se ya fuera en un círculo cerrado o en una cadena abierta; en unos ca-

sos se bailaba lentamente, como si se estuviera caminando, y en otros, con más rapidez, alegría y saltos.⁶ Todo el grupo cantaba y bailaba en el estribillo y permanecía quieto durante la copla, que era cuando cantaba la persona que dirigía la cadena. Esta costumbre de dejar de bailar y volver a retomar la danza sobrevive hasta nuestros días en cantos y danzas folclóricos de diversas regiones europeas aisladas;⁷ un ejemplo sería la danza de balada de las islas Faeroes:

Quando va a comenzar la danza, se levantan unas personas, se toman de las manos y empiezan a cantar, al mismo tiempo que se mueven hacia la izquierda. En seguida, otros se unen a la cadena de bailarines que se ha formado detrás del primero, que es quien lleva la cadena y también quien dirige el canto. Cuando la cadena está suficientemente larga, el primero toma la mano del último para cerrarla. Al poco tiempo la gente es tanta que casi no hay lugar para bailar y el círculo tiene que romperse. Alguien, por lo general el primero, suelta la mano de la persona que está a su izquierda e inmediatamente inicia una cadena que primero se dirige al centro del salón y después regresa. En ocasiones se baila sin desplazarse de su lugar mientras el verso se canta y se avanza con el estribillo. Aquí es cuando se luce la persona que dirige la cadena. Los bailarines, al moverse menos, pueden prestar mayor atención al contenido de la canción; sus ganas de bailar quedan satisfechas con los estribillos, que son largos y frecuentes. 8

Si se quiere ver cómo se veía una carola, es necesario remitirse a obras pictóricas. Los ejemplos más claros son las nueve mujeres que forman una cadena abierta mientras una canta y toca el pandero, representadas en el fresco de Ambrogio Lorenzetti, Alegoría del buen gobierno, que se encuentra en el Palacio Público de Siena (1337-1339), y los dos grupos de bailarines del fresco de Andrea da Firenze situado en la capilla española de la iglesia de santa María Novella, Florencia (1365), El camino de la salvación: la cadena de tres mujeres que bailan acompañadas por una cuarta que toca el pandero y canta, y la danza circular de tres mujeres y un hombre, acompañados por un gaitero.⁹

La situación cambia radicalmente del siglo XV en adelante: a partir de esta fecha y hasta principios del XVI el repertorio existente de ba-

jadanzas y balli es de casi doscientas danzas.¹⁰ El cambio se debió a la aparición de manuscritos dedicados exclusivamente a la danza de las cortes franco-borgoñesas como italianas.

Estos manuscritos se consideran los primeros sistemas de notación de la danza. El manuscrito de Cervera (segunda mitad del siglo XV) es el primer sistema simbólico, ya que cada paso está representado por un signo, a diferencia del uso de las iniciales de los pasos en los manuscritos franco-borgoñeses (el manuscrito de Bruselas de la segunda mitad del siglo XV, L'Art et instruction de bien dancier editado por Michel Toulouze en París en 1485, y las bajadanzas que se encontraron en la pasta del Catholicon de la catedral de Salisbury de fines del siglo XV). Por otra parte, los manuscritos italianos contienen descripciones verbales.¹¹

Los autores de los documentos fueron maestros de danza que en el norte de Europa permanecieron anónimos mientras que en Italia no sólo se conocen sus nombres (además de los ya mencionados Domenico da Piacenza y Antonio Cornazano, el tercer maestro importante del siglo XV fue Guglielmo Ebreo de Pesaro) y detalles de sus vidas, sino que se sabe que gozaron de una posición respetable y hasta de confianza dentro de las cortes.¹²

La bajadanza era la danza de tipo procesional más popular de esa época. Se la encuentra por primera vez en la Dança general, cuando el rey es llamado por la muerte y, haciendo un juego de palabras, contesta que no quiere ir a "tan baja dança"; pero la muerte insiste, diciéndole que entre "a la dança cortés en un salto".¹³ Esta mención es anterior a cualquiera de los documentos de danza porque, aunque haya discusión sobre la fecha exacta, la Dança general se sitúa entre fines del siglo XIV y principios del XV.¹⁴

En efecto, la bajadanza era la danza "cortés" por excelencia. Es un ejemplo perfecto para ilustrar la descripción de Huizinga sobre el carácter formal de la época: todo acontecimiento y acto social estaba tan rodeado de formalidades que adquiriría la dignidad de un ritual.¹⁵ Por ser una danza social, la bajadanza participaba de dicho carácter: en Cleriadus et Meliadice, una obra francesa del siglo XV, Cleriadus busca entre los asistentes a su boda al hombre de más alto rango para que baile con su nueva esposa. Encuentra a Messire Domus, lo lleva de la mano con Meliadice y le dice: "Messire Domus, baile la bajadanza con mi dama". Messire Domus se arrodilla delante de Meliadice y se disculpa, diciendo que sabe poco de danza; ella le ruega que la acepte como su pareja, él accede a su deseo e inician el baile.¹⁶ Por supuesto que Messire Domus resultó ser un excelente bailarín.

Las bajadanzas consistían en diferentes combinaciones de una serie de pasos fijos: reverencia (R), branle (b -un paso al lado), paso simple (s), paso doble (d), reprise (r -un paso hacia atrás). La bajadanza Castille la nouvelle, que aparece en el manuscrito de Bruselas y en el libro de Toulouze, se baila de la siguiente manera:

R b s s d d d d r r r b
s s d s s r r r b
s s d d d d r r r b
s s d s s r r r b
s s d d r r r b R

Pero estos pasos no eran sólo pasos, sino que eran la expresión física de la perfecte nobilitie.¹⁷ Aun antes de empezar a bailar, las parejas se colocaban en la procesión según el estricto orden jerárquico. El primer y el último movimiento de la bajadanza era una reverencia en honor de Dios, la presencia real y la pareja. Los pasos sencillos indicaban dedicación; los dobles -que consistían en tres pasos- simbolizaban las tres ramas de la prudencia: elección, experiencia, modestia;

la reprise simbolizaba la circunspección; y el brangle, el medio entre los extremos, la moderación.¹⁸

Además de las bajadanzas, aparece otro tipo de danzas en los manuscritos italianos: los balli, que eran pequeñas coreografías originales (a veces eran una versión nueva de otro ballo exitoso) creadas para ocasiones especiales. Haciendo uso de una imaginación ilimitada se combinaba la danza, la música, el teatro, la pantomima y el canto para entretener a la corte y celebrar las entradas de príncipes victoriosos o la llegada de embajadores, los matrimonios o las festividades del carnaval.¹⁹

Los espectáculos resultantes -masques, mummings, entremeses o interludios si se llevaban a cabo en las cortes, y trionfi cuando eran grandes procesiones y desfiles públicos- fueron al mismo tiempo la forma más elevada de diversión colectiva y la expresión cultural suprema de la época.²⁰ Sus autores empezaron a preocuparse gradualmente por la unidad dramática de las representaciones, pero será a partir de finales del siglo XVI cuando espectáculos similares habrían de alcanzar la integración temática de sus diferentes elementos.²¹

En ocasiones, una sección de dichos espectáculos podía ser ejecutada alla moresca. Bajo la influencia de la Reconquista española en primer lugar, y de las Cruzadas en segundo, el tema de la lucha entre los moros y los cristianos se asimiló a las danzas de espadas existentes en Europa Occidental. Además de los combates falsos, el término de "morisco" se extendió a lo oriental y exótico en general y el personaje del moro hizo su aparición en los espectáculos bajomedievales, adornado con campanas, cascabeles, listones y espejos, usando turbante y con la cara ennegrecida.²² Brainard piensa que existió una relación entre la danza morisca y la Danza de la Muerte pero, en vista de que esta relación es más bien de carácter conceptual, se discutirá más adelante.²³

Las tres formas coreográficas que acaban de ser descritas -la cadena abierta o cerrada tipo carola, la danza procesional de parejas tipo bajadanza y los espectáculos más elaborados- están estrechamente ligadas al problema formal de la Danza de la Muerte. Sin importar si se considera que las danzas macabras estuvieron representadas escénicamente o sólo fueron un concepto manifestado iconográfica y literariamente, de todos modos -empezando por el título- siempre se las asocia con una de dichas formas coreográficas. Sin embargo, antes de examinar el problema de las diferentes manifestaciones artísticas de la Danza de la Muerte, es necesario analizar el fenómeno ecológico y demográfico que transformó a la muerte en un motivo cotidiano a fines de la Baja Edad Media y que permitió incluir en las danzas macabras elementos que reflejan ciertos aspectos de la sociedad bajomedieval, es decir, la peste.

Notas al capítulo.

1. Domenico de Piacenza apud Ingrid Brainard, "The Role of the Dancing Master in Fifteenth Century Courtly Society", en Fifteenth Century Studies, Ann Arbor, University Microfilms International, 1979, vol. 2, p. 32.
2. Don Anselm Hughes y Gerald Abraham (ed.), Ars Nova and the Renaissance, 1300-1540, 2a. ed., Londres, Oxford University, 1964, ilus., (New Oxford History of Music, 3), p. 408; Reese, op. cit., p. 212.
3. Sachs, op. cit., p. 251; Joan Rimmer, "Dance Elements in Trouvere Repertory", en Dance Research, The Journal of the Society for Dance Research, Londres, vol. 3, no. 2, verano 1985, p. 26.
4. Kirstein, op. cit., p. 91.
5. Ibidem.
6. Macmillan, op. cit., p. 12.
7. Hughes, op. cit., p. 119; Rimmer, op. cit., p. 26.
8. Macmillan, op. cit., p. 10-11.
9. Howard Mayer Brown, "Fantasia on a Theme by Boccaccio", en Early Music, Oxford, vol. 5, no. 3, julio 1977, p. 330-332.
10. Brainard, op. cit., p. 25.
11. Ibid., p. 21.
12. Ibidem.
13. Dança general, en Eduardo Rincón (ed.), Coplas satíricas y dramáticas de la Edad Media, Madrid, Alianza, 1968, (El Libro de Bolsillo, 157), p. 99.
14. Angel Valbuena Prat, Historia de la literatura española, vol. 1, 4a. ed., Barcelona, Gustavo Gili, 1953, p. 222; Dança general, p. 21.
15. Huizinga, op. cit., p. 9.
16. Christopher Page, "The Performance of Songs in Late Medieval France, A New Source", en Early Music, Oxford, vol. 10, no. 4, octubre 1982, p. 445.
17. Brainard, op. cit., p. 25.
18. Ibidem.
19. Ibid., p.28.
20. Huizinga, op. cit., p. 250.

21. Gustave Reese, Music in the Renaissance, ed. rev., Nueva York, W.W. Norton & Co., 1959, ilus., p. 570.
22. Alford, op. cit., pass.; Brainard, "An Exotic Court Dance", p. 716.
23. V. inf., p.

3. La Danza de la Muerte como reflejo de la sociedad bajomedieval.

3.1. La peste.

3.1.1. Los orígenes de la peste.

En sólo cinco años -de 1347 a 1352- la Peste Negra mató alrededor de veinticinco millones de personas, lo cual equivalía a un cuarto de la población europea de ese momento.¹ Por su magnitud y por los estragos que causó, en particular en el área rural, la epidemia está considerada como uno de los factores que contribuyeron a la desintegración del feudalismo. A pesar de lo terrible y devastadora que fue la Peste Negra, el aspecto más serio de la plaga y el que jugó un papel histórico a largo plazo, fue la frecuencia con que recurrieron las epidemias.

Debido al carácter cíclico de la peste, a cada generación le tocó padecer por lo menos una epidemia.² Tan pronto como parecía que la población empezaba a recuperarse de un brote de peste, surgía otro: en 1360 la gente comenzaba a olvidar la Peste Negra pero en la primavera siguiente apareció la pestis secunda o puerorum (llamada así por la cantidad de niños que murieron) y en 1369 comenzó la tercera epidemia. Durante el resto del siglo XIV y todo el XV, cada determinado número de años la plaga volvía a desatarse, iniciándose una disminución de la población que duraría hasta el siglo XVI.³

La periodicidad de la plaga depende de la manera en que la enfermedad se transmite. Así, la aparición de la primera epidemia estuvo ligada a la existencia de las rutas comerciales que unían a Asia, Africa y Europa -bastaba con que a bordo de un barco hubiera una persona, una pulga o una rata infectada para iniciar una epidemia a cientos de kilómetros del lugar de origen.

Dejando de un lado la falta de higiene, las pestes subsecuentes dependieron en gran medida de factores ajenos a la civilización: el clima,

la ecología, la densidad de la población roedora. La bacteria que causa la peste, Pasteurella o Yersinia pestis, vive en el tubo digestivo de las pulgas. La pulga parasita ratas y roedores salvajes principalmente, y sólo ataca al hombre cuando los roedores han sido aniquilados por la peste. La bacteria puede sobrevivir en las guaridas de los roedores hasta que crece una nueva población, que es susceptible a la peste y la plaga se reinicia.⁴

La peste ya había hecho su aparición en Europa varios siglos antes. La primera pandemia de peste abarcó del siglo VI al VIII y fue una de las causas del atraso económico de la Alta Edad Media, ya que alteró profundamente los patrones de producción y distribución de los alimentos.⁵ Posteriormente, entre fines del siglo VIII y mediados del XIV, hubo un periodo de calma en el cual casi no se registraron epidemias y correspondió a la época de expansión demográfica y económica de la Europa medieval: la población aumentó de veinticinco millones de habitantes en 950 a setenta y cinco millones en 1250.⁶ El elemento dinámico que estuvo detrás de las innovaciones tecnológicas en la agricultura, del aumento en el comercio regional e internacional y de la revolución urbana, fue el crecimiento continuo de la población.⁷

Si bien, por un lado, el desarrollo del comercio internacional benefició a la economía europea, por el otro, rompió el equilibrio existente entre las diferentes enfermedades infecciosas, gracias al cual el crecimiento demográfico había sido posible.⁸ La Peste Negra llegó a Europa entre 1330 y 1346 siguiendo los caminos complicados de las rutas comerciales marítimas y terrestres: de 1346 a 1347 la peste apareció en Asia Central, Egipto y las ciudades marítimas de Sicilia, Italia y el sur de Francia; para el año siguiente se había extendido hasta Normandía, los Países Bajos e Inglaterra; en 1349 llegó a Alemania, Polo-

nia y Escandinavia; entre 1350 y 1352 alcanzó las regiones más lejanas: las islas Hébridias, Orkney, Shetland y Faeroe, Islandia y Groenlandia, Rusia y el mar Negro.⁹

De los dos tipos de peste, la bubónica y la pneumónica, la primera es menos tóxica, ya que sólo muere un 50-60% de las víctimas, mientras que la segunda es mucho más virulenta -el 95-100% de las víctimas fallecen en dos o tres días.¹⁰ La tasa de mortalidad de una región determinada aumentaba si la plaga había penetrado por varios puntos a la vez (por mar y por tierra), si se presentaban los dos tipos de peste y si el clima era muy frío y húmedo (las probabilidades de que se desarrollaran complicaciones pulmonares eran mayores).¹¹

El problema del clima es muy importante porque entre 1150 y 1350 la temperatura de Europa en general descendió: los inviernos se volvieron más fríos y húmedos, el mar Báltico se congeló en dos ocasiones y los niveles del Mediterráneo y del Caspio se elevaron.¹² Bajo estas condiciones, las cosechas se pudrían (o eran contaminadas por hongos, como el causante del ergotismo) y había escasez y hambre. Peste, hambre y frío se combinaron para hacer que la población de Europa disminuyera en un 60-7% entre 1349 y 1450.¹³ Lo más notorio de este fenómeno no fue la cantidad de muertos, sino la frecuencia con que recurrían las epidemias. La presencia prolongada de la peste fue la que originó cambios profundos tanto en la economía y la estructura social como en la cultura bajomedievales.

3.1.2. Las consecuencias de la peste.

Ninguna de las epidemias posteriores se acercó a la elevada tasa de mortalidad que caracterizó a la Peste Negra: en el año de 1348 el promedio de muertos por día en el Cairo fue de trescientas personas,¹⁴ en

Marsella de cuatrocientos¹⁵ y en París de ochocientos.¹⁶ En ciertos lugares la cantidad de muertos fue tal que era imposible enterrar individualmente a cada cadáver por lo que eran arrojados en tumbas colectivas, o bien, se les dejaba pudrir al aire libre, en medio de las calles de las ciudades y los pueblos o entre los campos.¹⁷ No obstante, cada vez que la peste volvía a aparecer, su llegada era igual de repentina e inesperada y sus efectos sigieron siendo igualmente fatales, siendo siempre temida.

La peste provocó un despertar en el fervor religioso en todos los estratos sociales de la población europea cristiana. Debido a que lo más importante para un cristiano es lograr la salvación y en esos momentos las probabilidades de morir de manera súbita habían aumentado tanto, la preocupación por estar adecuadamente preparado para morir según el rito cristiano adquirió un significado inmediato y real.

Tradicionalmente, el clero había sido el intermediario imprescindible entre Dios y el hombre para adquirir la salvación. Sin embargo, desde hacía varios siglos, la Iglesia había iniciado un proceso de secularización y corrupción moral, interesándose más por su provecho económico y su poder político que por el bienestar espiritual de los filii-greses.¹⁸ La peste parecía ofrecer una oportunidad para corregir la situación pero esto no sucedió.

Por un lado, la Iglesia era la supervisora de la educación médica y los médicos fueron impotentes para remediar el sufrimiento causado por la peste. Por otro lado, el clero no dio el apoyo y el consuelo que la gente necesitaba durante la crisis -incluso hubo casos de sacerdotes que huían cuando se presentaba un caso de peste en su parroquia-¹⁹ en lugar de consolar a los dolientes y rezar por los vivos y los muertos.

Por consiguiente, la solución fue buscar caminos alternativos que condujeran a la salvación sin que el clero tuviera que ser el intermediario. Así, la práctica religiosa adoptó un tono individualista que ilustraré con algunos ejemplos.

Esta tendencia autoafirmativa explica la popularidad que gozó el movimiento de los flagelantes, a pesar de que, por una parte, era ascético en extremo y, por la otra, estaba perseguido oficialmente en algunos países.²⁰ La caridad y las buenas acciones adquirieron un lugar prominente en la práctica religiosa de la época: abundaron las donaciones caritativas en general y, en particular, aquellas que estaban destinadas para la construcción de iglesias y hospitales. Continuamente se realizaban peregrinaciones como penitencia a Roma, Santiago de Compostela, Jerusalén y a los santuarios locales. Hubo un auge en la venta de indulgencias: si no era posible realizar una buena obra, por lo menos se podía comprar un perdón parcial o total por los pecados cometidos. Otra respuesta fue la de los místicos alemanes: en vista de que lo que se estaba cuestionando no era el cristianismo en sí sino el clero cristiano, ellos creían en la posibilidad de establecer una comunicación directa entre Dios y cualquier individuo.²¹

La presencia de la peste era constante. Si no se había desatado ya una nueva epidemia, la amenaza de que otra apareciera era tan real que el miedo a morir originó cambios en la forma de pensar y de percibir el mundo. En primer lugar, el concepto del tiempo adquirió un nuevo sentido: si bien desde tiempos bíblicos el hombre había lamentado la fugacidad de la vida, nunca antes había estado tan justificado en hacerlo ni lo había hecho con una sensación tal de urgencia.

En esta ocasión los poetas no fueron los únicos que se quejaron de la fragilidad de la vida humana sino que fue una manifestación gene-

realizada de la sociedad bajomedieval, ya que toda ella sufrió las consecuencias de una epidemia. La peste era una realidad ineludible y no respetaba ni a los individuos ni a las jerarquías sociales. Nadie estaba a salvo y, en última instancia, se creía que el morir dependía no tanto de las acciones del hombre en la tierra sino de la Fortuna, la suerte.²²

Ante la posibilidad inminente de una muerte repentina y dolorosa, hubo quienes se dedicaron a la búsqueda de los placeres terrenales. Obras como el Decamerón y los Cuentos de Canterbury reflejan la respuesta epicúrea a los horrores de la peste. Sin embargo, no todo fue alegría y amor, lujos y banquetes. Al mismo tiempo y como contraste violento con esta actitud,²¹ hubo manifestaciones de odio exacerbado como el antisemitismo que se extendió por Alemania y obligó a los judíos a migrar hacia Europa Oriental, o de tristeza y melancolía unidas a una fascinación por la muerte, por lo feo y lo corrupto.

Esta actitud tuvo un tono de pesimismo y resignación muy particular. Si bien la muerte es inevitable, en aquel momento la conciencia del fin de la gloria terrenal fue mayor. Los primeros relatos de la Peste Negra contenían descripciones detalladas sobre la evolución de la epidemia que revelan la fuerte impresión que ésta causó sobre los sobrevivientes. Después de varias décadas de epidemias recurrentes el tono cambió y la peste se aceptó como parte de la vida diaria; se volvió un acontecimiento más que había que registrar en una crónica.²⁴ Morir de peste se había vuelto un hecho cotidiano.

He observado que, con el tiempo, los términos de peste y muerte se volvieron intercambiables; decir uno significaba el otro: podía decirse que "la presencia de la peste era constante" o "la presencia de la muerte era constante", que "la peste no hacía excepciones" o "la muerte no hacía excepciones". La estrecha relación entre la peste y la muerte puede

apreciarse en la manera en que se representaron iconográficamente las escenas relativas a estos temas. Debido a la abundancia de muertos por la peste, la iconografía de la peste -o de la muerte- adoptó la forma de esqueletos macabros y cadáveres putrefactos llenos de gusanos. De este modo se conservó en monumentos fúnebres, escenas del Juicio Final o de la Danza de la Muerte.

Además de las razones expuestas, la relación entre la peste y las danzas macabras quedó establecida por el hecho de que en varias ocasiones se pintó una Danza de la Muerte para conmemorar una epidemia de peste. Tal es el caso de la danza macabra más antigua que se conserva, localizada en Minden, Westfalia, realizada alrededor de 1380,²⁵ y de la Gran Danza de la Muerte del monasterio dominico de Basilea, que fue realizado en 1441.²⁶

Esta relación también es aparente en las danzas macabras escritas. En el segundo verso de la Danza general la muerte dice lo siguiente:

¿Qué piensas tú, hombre, que el otro morrá,
e tú quedarás por ser bien compuesta
la tu complisión e que durará?
Non eres cierto si en punto verná
sobre tí a deshora alguna corrupción,
de landre o carbonco, o tal implisión
porque el tu vil cuerpo se dessatará. 27

Más adelante, el mercader le dice a la muerte: "O Muerte, tu sierra a mí es grand plaga" y ella le contesta:

Estad aquí quieto e iredes a ver
la tienda que traigo de bubas e landres:
de gracia las do, non quiero vender.
Una sola dellas vos fará caer
de palmas en tierra dentro de mi botica. 28

¿Qué mejor manera para transmitir el mensaje moral sobre lo efímero de la belleza humana y la inevitabilidad de la muerte que por medio de esqueletos que conducen a los vivos a "tan baja danza" y los amenazan con padecer los síntomas de la peste?

Notas al capítulo.

1. Gottfried, op. cit., p. 6.
2. Ibid., p. 9.
3. Ibid., p. 129-130.
4. Ibid., p. 4-7.
5. Ibid., p. 12.
6. Ibid., p. 17.
7. Ibid., p. 16.
8. Ibid., p. 15-16.
9. Ibid., p. 35-37.
10. Ibid., p. 8.
11. Ibid., p. 66.
12. Ibid., p. 24.
13. Ibid., p. 133.
14. Ibid., p. 39.
15. Ibid., p. 50.
16. Ibid., p. 55.
17. Edelgard Dubruck, The Theme of Death in French Poetry of the Middle Ages and the Renaissance, la Haya, Mouton & Co., 1964, p. 50.
18. Gottfried, op. cit., pass.
19. Ibid., p. 84.
20. Ibid., p. 170-171.
21. Ibid., p. 88.
22. Ibid., p. 79.
23. Huizinga, op.cit., p. 50.
24. Gottfried, op. cit., p. 131.
25. Eleanore Flaige, "The Dance of Death", Theatre Arts Monthly, mayo 1935, p. 359; Achille Jubinal, "La danse des morts du Locle", L'art, (s.p.i.), p. 200.

26. Jubinal, op. cit., p. 201; Kastner, op. cit., pass.

27. Dança general, p. 95.

28. Ibid., p. 105.

3.2. Los estados y las profesiones en la Danza de la Muerte.

Morir es un hecho seguro, inesperado e inapelable:

Yo soy la muerte cierta a todas criaturas
. . . .

¿O piensas por ser mancebo valiente
o niño de días que a lueña estaré,
e fasta que llegues a viejo impotente
en la mi venida me retardaré?
Avísate bien, que yo llegaré
a tí a deshora, que non he cuydado
que tú seas mancebo o viejo cansado,
que qual te fallare tal te levaré. 1

Pero, desde un punto de vista social, lo más importante es que la muerte no hace excepciones ni respeta las divisiones jerárquicas, los oficios o las profesiones.

A la danza mortal venid los nascidos
que en el mundo soes de qualquier estado. 2

La sociedad medieval estaba organizada en agrupaciones -los tres estados del reino, las órdenes sacerdotales, las monásticas y las de caballería, los gremios, las ligas de comerciantes- que le permitían funcionar como un todo armónico e interdependiente. Debido al predominio del enfoque religioso en el pensamiento medieval, la organización social existente se explicaba y justificaba desde ese ángulo. La realidad social aparecía armónica y ordenada porque se pensaba que las instituciones sociales eran de origen divino y eran parte de la Creación.³

El orden jerárquico de la Creación dependía de la cercanía o lejanía de cada estrato con respecto a Dios. Así, en el caso de la sociedad humana, la posición de cada estado en la escala social no dependía tanto de su utilidad o de la función que desempeñara como del grado de santidad que poseyera.⁴ Los tres estados sociales estaban dispuestos jerárquicamente de acuerdo con su proximidad al Creador: oratores, bellatores y laboratores (que incluían a los agricolae, rusticae y bourgeoisie).⁵

La prioridad que se daba a la sacralidad no significaba que la Igle-

sia no reconociera que cada estado también cumplía funciones específicas. Dichas funciones establecían relaciones de dependencia mutua entre los tres estados y fueron expuestas por Barthel Regenbogen, un poeta medieval, de la siguiente manera:

El campesino tiene como misión cultivar la tierra para el sacerdote y el caballero, el sacerdote salvar del infierno al caballero y al campesino, y el buen caballero defiende al sacerdote y al campesino de cuantos pretendan hacerles mal. 6

Así, el tercer estado -que correspondía a la base mayoritaria de la pirámide social medieval- mantenía a la élite militar-feudal y a la eclesiástica. Ahora bien, la relación entre el tercer estado y las dos élites se conservó prácticamente inalterada durante la Edad Media, ya que fue sólo hasta el renacimiento comercial y urbano bajomedieval que el equilibrio empezó a romperse con el surgimiento de la burguesía como un elemento más en la lucha por el poder económico y político, y con la aparición de las rebeliones campesinas y urbanas.

Frente a esta relativa estabilidad, la Iglesia y el poder secular desde un principio se disputaron la supremacía del gobierno. Ambos poseían argumentos lo suficientemente fuertes como para que, en diferentes momentos históricos, el uno prevaleciera sobre el otro, y para que, por lo menos en la Edad Media, la cuestión nunca se resolviera de manera definitiva. Basándose en el argumento del origen divino de las instituciones humanas, los papas justificaban su propia supremacía diciendo que lo espiritual era superior a lo material; el emperador, a su vez, se consideraba el protector de la Iglesia, el teniente de Dios en la tierra y, por lo tanto, pensaba que a él le correspondía el poder máximo.⁷

Debido a que la mayoría de las danzas macabras pintadas o impresas fueron realizadas dentro de un contexto religioso (eran murales en conventos, iglesias o cementerios, o bien, libros con propósitos morales y de preparación para la muerte), el orden en que la muerte convocaba a

los diferentes personajes no sólo reflejaba el orden jerárquico de la sociedad medieval, sino que también proporcionaba la versión eclesiástica del problema de la supremacía del poder.

Así, la muerte nombraba primero al más alto representante de la jerarquía eclesiástica, que por lo general era el papa, aquel "muy alto señor / que en todo el mundo non hay su par";⁸ sólo en el caso de Las cortes de la muerte se empieza nombrando al obispo.⁹ A continuación la muerte invitaba al máximo representante del poder secular, el emperador, y así sucesivamente aparecían los demás personajes en orden jerárquico descendiente.

El orden de aparición de los personajes en la Danza general es el siguiente: padre sancto, emperador, cardenal, rrey, patriarca, duque, arzobispo, condestable, obispo, cavallero, abad, escudero, deán, mercadero, arcediano, abogado, canónigo, físico, cura, labrador, monge, usurero, fraire, portero, ermitaño, contador, diácono, recabador, subdiácono, sacristán, rrabí, alfaquí, santero.

La lista puede dividirse en dos partes según los diferentes estados: la primera parte empieza con el papa y termina con el deán, y en ella se alterna un miembro del alto clero con uno del estado militar; en la segunda parte, del mercader al santero, se alternan miembros del bajo clero con los de diversas profesiones y oficios que conformaban al tercer estado.

A diferencia de las danzas macabras posteriores, es curioso notar que en la Danza general no aparecen mujeres entre los personajes que son nombrados para participar en la danza mortal. En las danzas de finales del siglo XV el emperador está acompañado por la emperatriz, el rey por la reina, el caballero por la dama noble, además de que intervienen personajes como abadesas, monjas, viudas, doncellas, madres e incluso una

"mujer mundana" en compañía de rufianes en Las cortes de la muerte.¹⁰

En cambio, en la Danza general la muerte llama a dos doncellas para que sean sus esposas antes de convocar al papa. No sólo son las únicas mujeres de la obra, sino que, desde un punto de vista estructural, la forma en que aparecen también es única. En los demás casos la muerte llama a los personajes uno por uno, y en este caso son dos doncellas. Después de que un nuevo personaje es nombrado por la muerte, éste protesta, se queja y lamenta o acepta el hecho, y la muerte agrega unas últimas palabras; en el caso de las doncellas, la muerte utiliza dos versos para invitarlas y advertirlas, y ellas nunca contestan.

La razón de esta excepción posiblemente sea doble. Por un lado, el propósito parece ser mostrar un aspecto de la muerte que no se vuelve a mencionar en la obra con tantos detalles: la fragilidad de la belleza humana y los horrores de la corrupción de la carne. La muerte promete fealdad y "desnudez", "sepulcros oscuros de dentro fedientes" y "gusanos royentes / que comen de dentro su carne podrida".¹¹ Por el otro lado, es la expresión de la situación social de las mujeres medievales, quienes -salvo raras excepciones- no gozaron de una posición social independiente de los hombres ni tuvieron muchas oportunidades para ejercer una profesión propia. Si bien les era permitido ingresar en las órdenes religiosas, su condición femenina les impedía ascender en la jerarquía eclesiástica. Con respecto al segundo y tercer estado, su posición por lo general dependía del estado sagrado de matrimonio.

La muerte llamaba a cada personaje de acuerdo con su posición en la escala social. En algunas ilustraciones de la Danza de la Muerte puede observarse cómo las parejas de un vivo y un muerto se formaban una detrás de la otra, respetando el orden jerárquico, como si fueran a bailar una bajadanza,¹² y en otras, las parejas fueron representadas de manera

aislada. Del mismo modo que en la vida real cada orden, estado y profesión se distinguía por las particularidades de su vestimenta,¹³ cada vivo podía ser identificado por los atributos que lo acompañaban en la ilustración o por la descripción en verso. Hay varios ejemplos en la Danza general donde se menciona algún elemento, ropa o accesorio característico de un personaje: el "bermejo manto" del papa,¹⁴ las armas del caballero,¹⁵ el bonete del arcediano,¹⁶ el "sobre poliz delgado de lino" del canónigo,¹⁷ la "almática fina" del diácono¹⁸ y las barbas del rabí.¹⁹

Los participantes de una Danza de la Muerte no eran individuos específicos sino que eran los representantes de un estado o una profesión²⁰ -carecían de nombre propio y la muerte los nombraba por su título o por el oficio al cual se dedicaban. A pesar del tono irónico y moralizante de las obras, cada personaje refleja los vicios y cualidades del estado o profesión al cual pertenece, además de revelar sus temores y actitudes ante la muerte.

En la Danza general pueden encontrarse descripciones muy claras sobre las actividades de ciertos personajes. Por ejemplo, la muerte le dice al duque que

Jamás non podredes cebar losalcones,
ordenar las justas nin fazer torneos. 21

El mercader se pregunta,

¿A quién dexaré todas mis riquezas
e mercaderías que traigo en la mar? 22

El usurero se preocupa por doblar cada año los "pocos dineros que (le) dio (su) suegro".²³ "Pensé conquistar / dineros e plata enfermos curando",²⁴ dice el médico, además de "facer gargarismos, / componer jaropes (e) tener diecta".²⁵ El oficio del labrador es "trabajo y afán / arando las tierras para sembrar pan".²⁶ El ermitaño vive
en este desierto de contemplación

de noche e de día haciendo oración
e por más abstinencia las yerbas comiendo. 27

Empezando por el papa y el emperador, la muerte desciende por la escala social y llega hasta un niño (en el Totentanz del sur de Alemania y La danza de la muerte de Holbein), un pastor (en la Farsa de la muerte de Juan de Pedraza), un santero (en la Dança general) y judíos y moros (en Las cortes de la muerte y la Danza de la muerte de Berna). Se dice que la Dança general refleja la sociedad española porque cerca del final incluye a dos personajes típicamente españoles, el rabí y el alfaquí. Sin embargo, como ya se ha dicho, judíos y moros o turcos aparecen en otras danzas macabras. La diferencia radica en que, mientras las danzas europeas incluyen tanto a judíos como a moros bajo la denominación de infieles, las españolas los tratan por separado. Debido a la convivencia tan estrecha y tan prolongada que se dio entre ambas culturas y la cristiana en España, la Dança general revela un mayor conocimiento de la cultura y las costumbres judías y árabes, e incluso llega a utilizar términos en hebreo y en árabe.²⁸

Al final de la Dança general la muerte advierte a los vivos:

A todos los que aquí non he nombrado
de qualquier ley e estado o condición,
les mando que vengan muy toste priado
a entrar en mi dança sin escusación.
Non recibiré jamás exebción
nin otro libelo nin declinatoria;
los que bien fisieron habrán siempre gloria,
los que (lo) contrario, habrán dapnación. 29

Notas al capítulo.

1. Dança general, p. 94-95.
2. Ibid., p. 96.
3. Huizinga, op. cit., p. 58.
4. Ibidem.
5. Gottfried, op. cit., p. 17.
6. Buhler, op. cit., p. 137.
7. Ibid., p. 42; Gottfried, op. cit., p. 17.
8. Dança general, p. 97.
9. Micael de Carvajal y Luis Hurtado de Toledo, Las cortes de la muerte, en Justo de Sancha, Romancero y cancionero sagrado, Colección de poesía cristiana moral y divina sacada de las obras de los mejores ingenios españoles, Madrid, Atlas, (Biblioteca de Autores Españoles, Rivadineyra, 35), p. 6.
10. Ibid., p. 24.
11. Dança general, p. 97.
12. Kirstein, op. cit., p. 84.
13. Huizinga, op. cit., p. 5.
14. Dança general, p. 97.
15. Ibid., p. 102.
16. Ibid., p. 106.
17. Ibid., p. 107.
18. Ibid., p. 113.
19. Ibid., p. 115.
20. José María Solá-Solé, "El rabí y el alfaquí en la Dança general de la muerte", en Romance Philology, vol. 18, 1965, p. 275.
21. Dança general, p. 100-101.
22. Ibid., p. 105.
23. Ibid., p. 109-110.
24. Ibid., p. 107.

25. Ibid., p. 108.

26. Ibidem.

27. Ibid., p. 111.

28. Ibid., p. 115-116.

29. Ibid., p. 117.

3.3. La muerte y la igualdad social.

3.3.1. La posibilidad de igualdad en el feudalismo.

Durante la Edad Media se repetía con frecuencia esta frase de Gregorio Magno: "Todos los hombre son iguales por naturaleza." Para comprender el alcance de dicha frase es necesario aclarar que la igualdad a la cual se hacía referencia no era una igualdad social en el sentido moderno del término. La idea fue enunciada en un contexto religioso y, por lo tanto, carecía de un significado social real; era exclusivamente una sentencia de tipo moral.¹

En la Edad Media, la relación entre la justicia, el derecho y la religión fue muy estrecha. La sociedad estaba regida por un derecho consuetudinario según el cual lo que había sido tenía derecho de ser. El objetivo de conservar la situación social tal como existía concordaba con las expectativas sociales de la Iglesia: justificaba dicho planteamiento y le daba un carácter espiritual y de autoridad máxima al argumentar que las instituciones sociales en general habían sido creadas por Dios para que los hombres pudieran vivir en comunidad. De esta manera, se le reconocía al estado la facultad de dictar nuevas leyes, siempre y cuando no crearan un derecho nuevo sino que se limitaran a asegurar el orden instituido por Dios.²

Los argumentos para evitar que se llevara a cabo un cambio en la estructura jerárquica de la sociedad medieval eran dobles. Por un lado, la tradición decía que partus ventrem sequitur, es decir, que el hijo pertenecía al mismo estado que su madre. Por medio de esta práctica se aseguraba la reproducción exacta de la sociedad y se cortaba, desde el nacimiento, toda posibilidad de elevación en la escala social: el hombre medieval nacía y moría dentro del mismo estado.

Por el otro lado, si Dios había creado la jerarquía social, ésta

poseía un carácter sagrado y el hombre, pecador por naturaleza, no podía modificarla. Además, el hecho de estar descontento con el estado social al cual se pertenecía y querer mejorar de posición era una confirmación más de la imperfección humana: esta actitud estaba considerada como la combinación muy seria de dos pecados, la soberbia y la desobediencia.³

Esta dificultad -o más bien, imposibilidad- de efectuar un cambio social explica en parte la razón de los levantamientos entre los campesinos y los artesanos a fines de la Baja Edad Media. La realidad socio-económica de los siglos XIV y XV había sufrido transformaciones lo suficientemente profundas como para que los argumentos de la sacralidad de las instituciones sociales y de la obligación de obediencia y lealtad a los señores feudales dejaran de satisfacer las necesidades y las ambiciones del tercer estado.

El renacimiento comercial, la revolución urbana, los adelantos tecnológicos y la inestabilidad política de la Baja Edad Media modificaron el carácter de las relaciones feudales de vasallaje. La mayor circulación del dinero hizo posible que los servicios obligatorios prestados por los campesinos a los señores feudales disminuyeran o fueran sustituidos por el pago de rentas en dinero o especie. Así, los campesinos dejaron de estar sujetos a la autoridad señorial arbitraria, además de que tuvieron la opción de comprar su libertad y de ser contratados por un salario. Los artesanos y comerciantes se afirmaron como un poder económico independiente de los señores feudales ya que vivían en las ciudades, lejos de su autoridad, eran hombres libres y podían dictar sus propias leyes. Las actividades comerciales de algunos burgueses les permitió incluso amasar fortunas y adquirir privilegios semejantes a los que poseía por herencia la nobleza feudal.

Sin embargo, aún antes de que se despertara la conciencia de clase

y el espíritu democrático entre los miembros del tercer estado, la única posibilidad real de igualdad en la Edad Media era la muerte. La frase de Gregorio Magno, como he mencionado, no proponía que hubiera igualdad y prosperidad en la tierra y que se eliminara la injusta distribución de la riqueza, sino que se refería al hecho de que los hombres tenían la misma naturaleza moral. Ahora bien, el único momento en que las diferencias sociales, tan notorias y tan tajantes, se borraban, y en el que se revelaba la verdadera igualdad de condiciones entre los hombres, era el de la muerte.⁴

Al morir y despojarse de sus distintivas vestimentas terrenales, todos los hombres eran iguales. La sentencia que Dios dictaba a un hombre no dependía de su estado social previo sino de la vida moral que había llevado en la tierra; para Dios todos los hombres eran pecadores y por esta razón había que juzgarlos. La imparcialidad divina radicaba en el amor que sentía por su creación, como lo explica santa Hildegarda:

Dios dividió a su pueblo sobre la tierra en distintas clases
como clasificó a sus ángeles en el cielo en diversos grupos
... Pero Dios los ama a todos por igual. 5

Asimismo, Dios juzga a todos por igual. La muerte, como mensajera divina, advierte a los vivos que tal como fue su vida en la tierra, así será la vida después de muertos: cada quien recibirá el castigo o el premio que se merece. A algunos personajes, como el obispo o el cura, se lo da a entender brevemente:

... por vuestro pecado
a juicio iredes ante el redemptor
e daredes cuenta de vuestro obispado; 6

que muchas ánimas tovistes en gremio,
segunt las registes habredes el premio. 7

En cambio, a otros se lo explica con mayor detenimiento. Al labrador le dice así:

Si vuestro trabajo fue siempre sin arte
non haciendo fruto de la tierra agena,
en gloria eternal habredes grand parte,
e por el contrario sufriredes pena. 8

La muerte dedica un verso entero para exponer las posibilidades de su vida futura al monje, que es uno de los dos únicos personajes que aceptan morir gustosos:

Si la regla sancta del monge bendito
guardastes del todo sin otro deseo,
sin dubda tened que soes escrito
en el libro de vida segunt que yo creo.
Pero si fecistes lo que facer veo
a otros que andan fuera de la regla,
vida vos darán que sea más negra. 9

La visión de la muerte como niveladora universal ofrecía cierto consuelo frente a las desigualdades e injusticias de la vida medieval cotidiana. Cuando la muerte advierte al rico deán que ella le hará "venir a pobreza" porque

a pobres e a viudas cerrastes la mano
e mal dependistes el vuestro thesoro, 10

o cuando le recuerda al portero que:

Cerrades la puerta de más quando yela
al home mezquino que bien a librar
lo que del levastes habrés de pagar, 11

se está expresando -aunque sea de manera verbal y dentro de un contexto religioso- un anhelo de justicia cuyo origen se encuentra en el resentimiento de las clases inferiores hacia las superiores.¹²

La inconstancia de la fortuna,¹³ la permutación constante de lo alto y lo bajo¹⁴ y la igualdad póstuma no eran producto exclusivo de la imaginación y la religiosidad medieval. Si bien eran una interpretación de la realidad social, este conjunto de ideas sobre la justicia y la muerte se apoyaba en hechos donde se veía el cumplimiento de la primer como cuando el criminal que se ejecutaba públicamente resultaba ser un gran señor,¹⁵ cuando en un osario se mezclaban los huesos provenientes de to-

dos los estratos sociales;¹⁶ cuando la peste atacaba indiscriminadamente a todos los hombres; o cuando los cadáveres sufrían el mismo proceso de descomposición, sin importar si fueron de un rico o un pobre.

Aunque la muerte dijera que "es mi doctrina / matar a todos por justa razón",¹⁷ en ocasiones su comportamiento era incomprensible y parecía caprichoso y arbitrario. Por lo general aparecía como la amiga y liberadora de los oprimidos, los desgraciados y los débiles,¹⁸ entre los cuales se encontraban aquellos pocos que le daban la bienvenida cuando ella los nombraba. Paradójicamente, había casos en que no sacaba de su miseria a un hombre viejo, ciego y pobre que lloraba por irse con ella¹⁹ y, en cambio, elegía llevarse a una persona buena e inocente.²⁰

O muerte llena de engaños
Que a los más seguros matas,
Y a quien te llama dilatas
Con mil trabajos extraños;
Son tus lazos tan tacaños
Que a los alegres enlazas,
Y a los tristes amenazas
Y dejas vivir mil años. 21

3.3.2. Crítica y sátira moralizante en la Danza de la Muerte.

A pesar de que las instituciones sociales medievales fueron consideradas sagradas e intocables, existieron individuos cuyo comportamiento moral fue contrario al que se esperaba de ellos, dadas las funciones que debían desempeñar en la sociedad.²² Frente a la respetabilidad y la permanencia que el origen divino confería a los estados sociales, el hombre aparecía como un ser débil, ignorante y mortal.

La Iglesia reconocía la naturaleza imperfecta del hombre y buscaba salvarlo por diferentes medios, indicándole cuáles eran los errores en los que podía caer y advirtiéndole las consecuencias que sufriría si pecaba. Uno de estos medios fue la Danza de la Muerte, donde se ejempli-

ficaba, con imágenes y versos, los errores y pecados que cometían los hombres de todos los estratos sociales y se mostraba el triunfo final de la verdad cristiana, ya que nadie se escapaba de bailar con la muerte y la justicia divina trataba a cada individuo según le correspondía.

El propósito fundamental de la Danza de la Muerte era servir de ejemplo moral. En ella no se cuestionaba la jerarquía social ni su origen divino. Por una parte, como expuse anteriormente, el orden de aparición de los personajes respetaba el orden jerárquico de la sociedad y, por la otra, cuando la muerte convocaba a un personaje, hacía la distinción entre la santidad de su posición, lo que deberían ser sus funciones como miembro de un estado o profesión determinados, y la manera en que las cumplió. El ejemplo más claro es el del monje,²³ donde por un lado, la muerte habla de la "regla sancta del monje bendito", y por el otro, de aquellos individuos que "andan fuera de la regla".

La Danza de la Muerte ilustra los pecados humanos y describe cómo será la vida futura de quienes no siguieron los preceptos del cristianismo. De los treinta y cuatro personajes que son invitados a participar en la Danza general, sólo dos, el monje y el ermitaño, no son acusados de incurrir en un pecado específico; no obstante, también ellos se vieron obligados a escuchar las advertencias que la muerte hace a todos los vivos. Citaré algunos ejemplos de los pecados cometidos por el resto de los personajes.

Dadas las características socio-económicas de finales de la Edad Media, quien tenía ambiciones de acumular riquezas y lujos podía satisfacerlas con mayor facilidad que en épocas anteriores; vista desde otro ángulo, esta actitud fue también una forma de alejarse y olvidarse de la amenaza constante de la peste.²⁴ Por esta razón, Huizinga hace notar que el principal pecado bajomedieval fue la concupiscencia, junto con

la avaricia y la codicia.²⁵ A esta categoría pertenecen los pecados de más de la mitad de los personajes de la Danza general, desde el papa, quien poseyó "beneficios e honrras e grand señoría",²⁶ y el emperador, quien acumuló tierras, gente, oro y plata "con grand tiranía",²⁷ hasta el contador, quien se lamenta de que al morir,

perderé toda mi valía,
haberes e joyas e mi grand poder. 28

Algunos buscaron deleites, placeres y vicios, como el duque, el abad y el fraile; otro amaron a las mujeres, como el condestable, el escudero, el sacristán y el alfaquí. El deán, ese "rico avariento", recuerda que,

grand renta tenía e buen deanazgo,
e mucho trigo en la mi panera. 29

El obispo también hace memoria:

Yo era abastado de plata e oro,
de nobles palacios e mucha folgura. 30

Hay quienes no sólo fueron codiciosos, sino que engañaron para obtener mayores provechos, como por ejemplo el abogado, a quien la muerte le reclama que "de ambas las partes levastes salario".³¹ Por supuesto que el mercader, el usurero y el recaudador pertenecen a esta categoría; de los tres, a quien la muerte trata peor es al segundo:

Traidor usurario de mala conciencia,
agora veredes lo que facer suelo:
en fuego infernal sin más detención
porné vuestra alma cubierta de duelo.
Allá estaredes, do está vuestro abuelo,
que quiso usar según vos usastes,
por poca ganancia mal siglo ganastes. 32

La muerte deshace los planes de los soberbios -el emperador, el rey, el deán, el fraile y el cardenal. A este último le dice lo siguiente:

Pensastes el mundo por vos trastornar
por llegar a papa e ser soberano,
mas non lo seredes aqueste verano. 33

La manera en que la muerte pone en su lugar a este tipo de pecadores es comparándolos con ella misma o con Dios. Además de llamar al emperador

y al rey "tiranos", finalmente ella se proclama superior: "Venit para mi, que yo so monarca".³⁴ La muerte describe al fraile con las siguientes palabras:

Maestro famoso, sutil e capaz,
que en todas las artes fuestes sabidor, 35

pero le advierte que, al morir,

yo vos levaré ante un sabidor
que sabe las artes sin ningunt defeto. 36

A aquellos que se preocupan vanamente por su figura -las doncellas, el condestable, el escudero- la muerte les señala que cuando mueran

seredes tomado(s) de otra figura,
allí perderedes vuestra fermosura. 37'

Algunos pecan de golosos. Al duque, al cura y al santero les gusta "yaçer al sol"³⁸ y beber vino. El arzobispo y el abad disfrutan de manjares sabrosos con "grand golosía"³⁹ pero el que se da la mejor vida es el santero:

tengo buena vida aunque ando a pedir,
e como a las veses pollos e perdises.
Sé tomar al campo bien las codornises
e tengo en mi campo asaz de repollos. 40

Uno de los aspectos más característicos de la Danza de la Muerte es el tono irónico y sarcástico que la muerte emplea para dirigirse a los vivos. Aparentemente, se dirige a ellos con gran respeto: "Señor padre sancto",⁴¹ "Reverendo padre",⁴² pero de inmediato surge la sátira. El duque expresa su miedo a morir y la muerte lo convoca diciéndole: "Duque poderoso, ardit e valiente";⁴³ la muerte llama al obispo de manera formal: "Obispo sagrado que fuestes pastor / de ánimas muchas" y después le revela su verdadero propósito, que es curtir "la vuestra pelleja".⁴⁴ Trata de amigos a varios personajes -el arcediano, el canónigo, el contador y el alfaquí-, pero las descripciones de otros contienen una mayor agresión: "Don sacristanejo de mala picaña",⁴⁵ "Don falso abogado

prevalicador".⁴⁶ La muerte se burla desde el momento en que nombra al abad:

Dañad, abad gordo, con vuestra corona.

. . . .

Don abad bendito, folgado, vicioso,
que poco curastes de vestir celicio;
abrazadme agora, seredes mi esposo,
pues que deseastes placeres e vicio,
ca yo se bien presta a vuestro servicio,
aved-me por vuestra, quitad de vos saña,
que mucho me place con vuestra compañía. 47

En ocasiones, la muerte trata a sus víctimas con familiaridad y hasta les da consejos prácticos: al papa le dice que se deje morir "sin ser más bollicios",⁴⁸ al cardenal le advierte que, al hacerle bailar, también le hará "un poco sudar",⁴⁹ y al canónigo le recomienda que se quite su vestimenta de una vez para que vaya más "liviano".⁵⁰ Pero la muerte no es la única que posee un sentido del humor. Después de enumerar los manjares que solía comer, el santero le dice a la muerte: "Vete, que non quiero tu gato con pollos".⁵¹

Debido a que en las danzas macabras se afirma la igualdad de todos los hombres ante la muerte sin importar su condición social y que la crítica a los abusos del poder era tan aguda, este tipo de obras son consideradas como la expresión del espíritu democrático que comenzaba a surgir hacia el final de la Edad Media.⁵²

Observad bien a través de esta máscara descarnada: se vislumbra un rostro plebeyo. El débil se venga del fuerte y lo conduce al cementerio; el oprimido entierra vivo al opresor. ¿Qué es la danza macabra si no la Jacquerie de la eternidad? 53

Es indudable que la Danza de la Muerte expresa un anhelo de justicia enfocado desde un punto de vista religioso. No proponía abiertamente un cambio social sino que quería conseguir el fortalecimiento del espíritu cristiano; de cualquier modo, los resultados se verían en la próxima vida. Si bien los versos y las ilustraciones reflejan las antipatías y los problemas populares más comunes⁵⁴ (que la jerarquía feudal

se aprovechaba de sus inferiores, que el clero se dedicaba a disfrutar del poder y del lujo en lugar de preocuparse por las necesidades espirituales del pueblo, que quienes se dedicaban a los diferentes oficios y profesiones engañaban y robaban), su objetivo final era señalar el precio que se pagaba por pecar.

Estoy de acuerdo con Stegemeier cuando dice que la sátira social y religiosa de la Danza de la Muerte debe ser interpretada como una reacción saludable del pueblo contra la opresión eclesiástica,⁵⁵ siempre y cuando no se olvide que dichas obras fueron creadas en un ámbito religioso; insisto una vez más sobre el hecho de que la crítica que en ella aparece iba dirigida contra los individuos pecadores y no contra las instituciones. Sin embargo, es necesaria una explicación más amplia sobre el papel de la sátira macabra y con este fin haré una analogía con el análisis que Bajtin hace sobre la risa, el carnaval y la Fiesta de los Locos.

Comparando la Danza de la Muerte con el carnaval y la Fiesta de los Locos, el caso de la primera es más complicado ya que los dos últimos fueron manifestaciones totalmente populares e incluso fueron prohibidos por la Iglesia. En cambio, la Danza de la Muerte surgió en un contexto oficial y apoyó los valores y las instituciones oficiales; hasta las representaciones iconográficas muestran danzas "oficiales": los vivos y los muertos bailan danzas procesionales de parejas -bajadanzas, probablemente- o forman cadenas y rondas.

No obstante, en ambos fenómenos se expresa la esperanza ideal de justicia e igualdad.⁵⁶ La Danza de la Muerte no abolió -aunque fuera temporalmente- las relaciones jerárquicas, los privilegios o las reglas existentes como lo hicieron las fiestas populares,⁵⁷ pero compartió con éstas su carácter universal: todos los seres humanos participaban tanto

en la renovación del mundo que tenía lugar durante las fiestas⁵⁸ como en el renacimiento espiritual (ya fuera en el cielo o en el infierno) expuesto en la Danza de la Muerte.

Bajtín dice que "el júbilo de las fiestas no sería tan ruidoso si no fueran tan grandes las penas que en él quisieran ahogar".⁵⁹ Haciendo una paráfrasis de la cita se podría decir que la sátira y la ironía de Danza de la Muerte no serían tan hirientes si no fueran tan grandes los abusos y las desigualdades que en ella se quisieran ahogar. La risa implica la superación del miedo que provoca el horror al más allá, a lo sagrado y a la muerte; al poder, a la aristocracia y a las fuerzas opresoras.⁶⁰ En este sentido, la sátira macabra no sólo ponía en duda y se burlaba tanto de las actitudes de seguridad y superioridad de los vivos como de sus deseos de inmortalidad. También se burlaba de la muerte misma, disminuyendo así su poder para inspirar terror al denominar el proceso de morir una "danza" e insistir en que no se trataba de una "danza negra de llanto poblada",⁶¹ sino que era una danza "cortés",⁶² "alegre"⁶³ y se acompañaba por un "canto muy fino".⁶⁴

Por supuesto que quienes tenían más que perder en esta vida eran los que menos querían morir. Pero, finalmente, todos los hombres mueren y, aunque el hecho sea doloroso, un hombre que no cometió ningún pecado capital puede estar tranquilo acerca de lo que le sucederá después de la muerte, mientras que el pecador teme la presencia de la muerte porque sabe que será castigado con justicia. Si bien las quejas que se presentan en la Danza de la Muerte son el reflejo de la realidad social, aparecen no con el fin de abolir o transformar la estructura de la sociedad sino para demostrar la importancia de un correcto cumplimiento del cristianismo y lograr la salvación. Así, la Danza de la Muerte, además de reflejar la situación social bajomedieval, es parte de la tradición ético-religiosa y literaria de Europa Occidental.

Notas al capítulo.

1. Huizinga, op. cit., p. 64.
2. Bühler, op. cit., p. 140.
3. Ibid., p. 105-106.
4. Huizinga, op. cit., p. 64.
5. Bühler, op. cit., p. 104.
6. Dança general, p. 102.
7. Ibid., p. 108.
8. Ibid., p. 109.
9. Ibidem.
10. Ibid., p. 105.
11. Ibid., p. 111.
12. Henri Stegemeier, The Dance of Death in Folksong with an Introduction on the History of the Dance of Death, Chicago, University of Chicago, 1939, p. 7.
13. Huizinga, op. cit., p. 12.
14. Bajtin, op. cit., p. 16.
15. Huizinga, op. cit., p. 12.
16. Dubruck, op. cit., p. 77.
17. Dança general, p. 113.
18. Kastner, op. cit., p. 17; Dança general, p. 113.
19. Stegemeier, op. cit., p. 7.
20. Dubruck, op. cit., p. 43.
21. Diego Sánchez, Farsa de la muerte, en Recopilaciones en metro del bachiller Diego Sánchez de Bada.joz, reimp. del ejemplar único por D.U. Barrantes, Madrid, F. Fe, 1882, vol. 1, p. 262.
22. Huizinga, op. cit., p. 58.
23. V. sup., p. 71.
24. Bühler, op. cit., p. 267.
25. Huizinga, op. cit., p. 28.

26. Dança general, p. 97.
27. Ibid., p. 98.
28. Ibid., p. 112.
29. Ibid., p. 104.
30. Ibid., p. 102.
31. Ibid., p. 106.
32. Ibid., p. 110.
33. Ibid., p. 99.
34. Ibidem.
35. Ibid., p. 110.
36. Ibid., p. 111.
37. Ibid., p. 102.
38. Ibid., p. 108.
39. Ibid., p. 101.
40. Ibid., p. 116.
41. Ibid., p. 97.
42. Ibid., p. 99.
43. Ibid., p. 100.
44. Ibid., p. 102.
45. Ibid., p. 115.
46. Ibid., p. 106.
47. Ibid., p. 103.
48. Ibid., p. 98.
49. Ibid., p. 102.
50. Ibid., p. 107.
51. Ibid., p. 116.
52. Stegemier, op. cit., p. 8.
53. Nini Garavaglia, "Le 'Danze Macabre' nella storia e nell'arte", (s.p.i.),
14 novembre 1933.

54. Kastner, op. cit., p. 17.
55. Stegemeyer, op. cit., p. 8.
56. Bajtin, op. cit., p. 93.
57. Ibid., p. 15.
58. Ibid., p. 13.
59. Ibid., p. 280.
60. Ibid., p. 86-87.
61. Dança general, p. 102.
62. Ibid., p. 99.
63. Ibid., p. 102.
64. Ibid., p. 108.

4. La Danza de la Muerte como concepto ético-religioso.

4.1. La idea cristiana de la muerte.

4.1.1. La música de las esferas y la ronda de los ángeles.

Uno de los factores dominantes de la práctica religiosa medieval fue la tendencia a concretar los conceptos de la fe por medio de imágenes: conceptos abstractos como los vicios y las virtudes se personificaron, los santos se identificaban por medio de un objeto simbólico y los minerales, vegetales y animales se convirtieron en alegorías religiosas.¹ Huizinga propone la siguiente explicación a dicha tendencia: en vista de que la filosofía medieval atribuía una existencia real a las ideas, la mente buscaba darles vida y personificarlas.² Según esto, se establecía una relación entre un concepto y diferentes fenómenos reales, de tal modo que se abarcaba todo lo existente: toda manifestación de vida individual o colectiva y todo objeto podía asociarse con algún principio del cristianismo.³

En otras palabras, el proceso por el cual los conceptos se concretaban era el de la conversión de una relación simbólica en una alegoría: el símbolo expresaba la conexión misteriosa, la coincidencia esencial que existía entre dos ideas y la alegoría hacía visible dicha conexión. Ahora bien, la relación simbólica requería de una diferencia de rango entre ambos conceptos, ya que dicha relación no podía establecerse si poseían el mismo valor, al menos que se relacionaran con un tercer concepto superior.⁴

El resultado fue que todo lo humano y lo terrenal adquirió unidad y un significado trascendente, al mismo tiempo que servía para glorificar a Dios: nada resultaba ser demasiado humilde para representar lo divino.⁵

Los cánticos de alabanza de los ángeles y los bienaventurados

en el cielo, lo mismo que las atroces blasfemias y maldiciones de los demonios y los condenados en el infierno proclaman y atestiguan, cada cual a su manera, la existencia de Dios, su grandeza, su omnipotencia y su justicia. 6

Mientras más elevado fuera un concepto, más símbolos podía tener. De este modo, el mundo -a pesar de su lejanía de Dios y de que contenía elementos del mal- se volvía aceptable como símbolo; se le consideraba como una "catedral de ideas"⁷ y, por consiguiente, la relación entre el poder eclesiástico y el secular, la subordinación jerárquica, los diversos oficios y el arte en general -en este caso particular, la música eclesiástica y las danzas circulares- podían interpretarse como la expresión de la armonía eterna.⁸

Con respecto a la música y la danza, es necesario hacer referencia al concepto antiguo de la música de las esferas sobre el cual se basó el cristianismo para establecer una alegoría entre ambas manifestaciones artísticas y su concepto del universo. La versión cristiana es la siguiente. Los cuerpos celestes estaban constituidos por una materia diferente a los cuatro elementos que formaban a la Tierra: la quinta esencia, cuya característica primordial era que no sufría transformaciones sino sólo los efectos del movimiento puro. El desplazamiento de los cuerpos celestes era perfecto: describían círculos alrededor del centro del universo y en esta danza circular se encontraba la fuente de la vida y de la inteligencia y el origen del alma.⁹

El alma, por su calidad espiritual, estaba relacionada con el soplo vital, la pneuma, el aire. De todas las artes, la música -en especial la producida por los instrumentos de viento- era la que más se asemejaba al alma por su naturaleza. La música servía de intermediario armónico entre el mundo celeste y el terrenal. Además de tener un carácter espiritual, los intervalos musicales podían ser reducidos a proporciones matemáticas por medio de las cuales se encontraría la armonía perfecta.

El objeto de esta búsqueda era descubrir una armonía que fuera la más parecida a aquella producida por los planetas, ya que estos no sólo ejecutaban el movimiento puro sino que también emitían el sonido puro.¹⁰

Honorio, un ermitaño de la primera mitad del siglo XII, expresó la alegoría así:

A su danza circular asociaba la rotación del firmamento; a las manos agarradas, la unión de los elementos; a los sonidos del canto, la armonía de los planetas; a los movimientos del cuerpo humano, los movimientos de los cuerpos celestes; a las palmadas y los golpes de los pies, el sonido del trueno... Desde entonces y hasta ahora, la ronda se ha ejecutado al compás de música, mientras que se dice que los cuerpos celestes giran con música dulce. 11

Así, bailar una danza circular acompañada por música se convirtió en un rasgo frecuente de las descripciones y la iconografía del paraíso. Ahí los ángeles y los bienaventurados bailaban una ronda, cantaban en el coro celestial y tocaban instrumentos musicales. Esto puede observarse en los ya mencionados frescos de Firenze, El camino a la salvación, y de Lorenzetti, Alegoría del buen gobierno, donde aparece la ronda como símbolo de una sociedad armoniosa al ser el reflejo del estado de felicidad celeste. Aun cuando la representación de ángeles dispuestos en forma circular no quisiera decir necesariamente que estaban bailando -podía ser la representación de los círculos de perfección o de los adoradores que se acercan a Dios provenientes de todas las direcciones-, el significado simbólico de las figuras bailando una ronda debió ser comprendido por quienes las observaron.¹²

4.1.2. El pecado original, Satanás y la muerte.

Debido al pecado original -y a la rebelión de Lucifer- la armonía existente en el universo se rompió y apareció la discordia.¹³ La consecuencia principal del pecado de Adán y Eva fue que el hombre se vio expulsado del paraíso y se convirtió en un ser mortal, finito. En ciertos

casos, el hombre quiere olvidar que él fue quien pecó y que morir es el castigo por haber desobedecido: cuando el patriarca acusa a la muerte de robarle la vida a los hombres, ella le recuerda los hechos:

Señor patriarca, yo nunca robé
en alguna parte cosa que non deba,
de matar a todos costumbre lo he,
de escapar alguno de mi non se atreva.
Esto vos ganó vuestra madre Eva
por querer gustar fructa devedada. 14

Desde un punto de vista cristiano, la muerte era la separación del cuerpo y alma. Por un lado, la parte material, el cuerpo, se destrufa -por ser polvo regresaba a ser polvo- y, por el otro, el alma inmortal era sometida a un juicio en el cual se le presentaban dos alternativas: ser castigada e ir al infierno o ser salvada y vivir en el cielo. Ahora bien, cuando el cuerpo moría, el alma necesitaba un sicopompo que la condujera a su vida siguiente, ya que, por su naturaleza espiritual, al el varse podía perderse y convertirse en un peligro para los vivos. Hasta el siglo XIV los ángeles se encargaban de conducir hacia Jesús las almas que iban a ser salvadas y los demonios llevaban las de los condenados ante Satanás.¹⁵

Debido a que el pecado fue el origen de la condición mortal del hombre, el requisito para recuperar la inmortalidad, para sublimar y trascender la muerte física y para entrar a la comunidad divina, era morir. Con esto el cristianismo le dio un giro positivo al hecho de fallecer, transformándolo en el medio para alcanzar la vida eterna. Sin embargo, este giro no logró eliminar el temor que la muerte despertaba en el hombre y la Iglesia lo aprovechó para mantener y conducir a los fieles por el camino recto.¹⁶

Dado el comportamiento ético de los hombres bajomedievales en general, la idea de la muerte como paz y liberación bendite fue rara -tal vez es

posible encontrarla sólomente en el misticismo alemán,¹⁷ en el caso de los santos o en el de individuos piadosos como el monje y el ermitaño de la Danza general. En cambio, abundaron los ejemplos donde la amenaza del infierno aparecía como instrumento pastoral. Se recalca el hecho de que todo aquello que estaba destinado a desaparecer terminaba en el infierno, el cual cada vez estaba más poblado por reyes, altos miembros del clero y hombres del estado.¹⁸

Como ya se ha explicado, los conceptos principales del cristianismo fueron expuestos alegóricamente. No hubo un medio más efectivo para que las masas aprendieran a distinguir entre el bien y el mal que establecer el contraste entre la belleza del cielo y los horrores del infierno por medio de imágenes y metáforas alusivas. Uno de estos contrastes estaba relacionado con la música y la danza, y nuevamente nos enfrentamos a la actitud ambivalente del cristianismo hacia ambas manifestaciones artísticas. Con frecuencia se comparaba el hecho de morir con una danza que conducía a la salvación y cuyo guía era Jesús, quien tocaba un instrumento musical. En otros casos Satanás podía valerse de la danza y de la música para que sirviera de tentación y condujeran al hombre al pecado y a la perdición.¹⁹

Es importante volver a señalar esta actitud ambivalente de la Iglesia porque, si bien en un momento dado la música y la danza estuvieron asociadas a la armonía universal, también se les adjudicó un aspecto negativo. A pesar de la afirmación de Meyer-Baer acerca de que no hay un ejemplo de danza macabra en el cual la muerte utilice la música y la danza para atraer y seducir a los vivos,²⁰ en la Danza general existen varios ejemplos que prueban lo contrario. En primer lugar, aunque la mayoría de las menciones de danza o música estén acompañadas por adjetivos lúgubres -"triste" cantar,²¹ canciones "dolorosas",²² "danza del llo-

ro"-, ²³ lo que la muerte está haciendo es convocar a los vivos a su danza mortal. En segundo lugar, lo que la muerte dice al cura es indiscutiblemente atractivo:

Yo vos mostraré un re mi fa sol
que agora compuse de canto muy fino. 24

Hasta finales de la Edad Media, Satanás o los demonios eran quienes conducían a los condenados y Jesús o los ángeles a los bienaventurados. A partir de ese momento fue la muerte quien se llevó a todos los vivos en masa para que posteriormente se enfrentaran a Jesús o a Satanás, según le correspondiera a cada hombre. Que la muerte se llevara a los vivos carecía de connotaciones morales -ella era tan sólo mensajera de Dios: conocía sus planes y ejecutaba su voluntad, pero nada más.²⁵ Si bien la posibilidad de ser condenado eternamente siguió atemorizando a los vivos, se rompió la identificación específica de Satanás -o de Jesús, en el caso de los que serían salvados- con el acto de morir, ya que la muerte mataba a todos, santos y pecadores sin distinción.

La causa del cambio en la manera de concebir el hecho de morir se debió a la presencia de la peste a partir del siglo XIV, que no excluía a nadie, santos o pecadores, jóvenes o viejos, ricos o pobres. El impacto de la peste se sintió no sólo a nivel teórico sino que también alteró la iconografía de la muerte. A partir de entonces la muerte dejaría de ser un monstruo relacionado con Satanás y el infierno y sería representada simplemente por medio de un esqueleto, un cadáver medio descarnado, putrefacto, con la ropa en harapos o desnudo, con culebras, sapos y lombrices en las entrañas.²⁶ Así, al pintar danzas macabras sobre las paredes de iglesias, los predicadores tuvieron un elemento más con el cual aterrorizar a sus congregaciones e insistir sobre la importancia de prepararse para morir: señalaban la imagen realista de la cala-

vera y el esqueleto de un muerto.

4.1.3. La preparación para la muerte.

La sancta escritura con certenidad
da sobre todo su firme sentencia
a todos diciendo: faced penitencia
que a morir habedes, non sabes quando. 27

Con esta advertencia la muerte finaliza la invitación general que extiende a todos los vivos para que participen en su danza mortal. Estos cuatro versos revelan la esencia del problema que implica el estar adecuadamente preparado para morir. Es un hecho que la muerte no hace excepciones pero lo que no se sabe es cuándo será el momento de fallecer, ya que, aunque la muerte envíe a sus propios mensajeros -la vejez y la enfermedad-, su aparición es inesperada. Ante la imposibilidad de conocer los designios divinos, el hombre deberá confesar sus culpas y pecados y hacer penitencia regularmente para que la muerte no se lo lleve desprevenido.

El veredicto final sobre un alma depende tanto del tipo de vida que llevó en la tierra como del estado en que se encontraba en el momento de comparecer ante Dios; es decir, si su estado era el de gracia divina o de pecado mortal, si hubo arrepentimiento o no lo hubo. En otras palabras, la condición para alcanzar la vida eterna era hacer penitencia y recibir la absolución. Morir en estado de pecado mortal equivalía a la muerte del alma y de toda la espiritualidad, ya que el alma sufría entonces la condena eterna.²⁸

El párrafo anterior se encuentra resumido en el "bueno e sano consejo" que el predicador da a los vivos antes de que la muerte comience a llamarlos uno por uno:

Señores, punad en hacer buenas obras,
non vos fiedes en altos estados,
que non vos valdrán thesoros nin doblas

a la muerte que tienen sus laços parados,
Gemid vuestras culpas, decid los pecados
en quanto podades con satisfacción
si queredes haber cumplido perdón
de aquél que perdona los yerros pasados. 29

A partir del siglo XIII empezó a crecer el interés por obras de tipo didáctico, manuales, proverbios y poemas de instrucción moral. La mayor circulación de este género de obras fue el reflejo de los intereses de la burguesía que comenzaba a consolidar su posición económica y social.³⁰ Los textos más populares fueron aquellos que se relacionaban con el sufrimiento, el dolor y la muerte. Por las condiciones difíciles y precarias de la vida bajomedieval, los hombres reaccionaban ante los relatos sobre los martirios de los santos identificándose con aquellos elementos narrativos que implicaban sufrimiento físico.³¹ Por otra parte, debido al carácter de las actividades a las cuales se dedicaban los burgueses en general, el peligro que corrían de dejarse llevar por la tentación y el pecado era muy grande y parece como si buscaran mejorar su situación mediante la lectura de libros edificantes.

Uno de los libros más populares que apareció durante el siglo XV y cuya popularidad continuó hasta el siglo siguiente fueron las Preparaciones ad mortem y Ars moriendi. Su popularidad fue tal que, aunque originalmente fueron escritos en latín, al poco tiempo estaban traducidos a los diversos idiomas europeos.³² El objetivo de estos libros -que indicaban cómo no temer a la muerte y ayudaban a morir con felicidad- coincidía con uno de los temas dominantes de los sermones que se predicaban desde el siglo XIV. En estos últimos se exhortaba a los fieles a que abandonaran los lujos y los vicios de la vida secular y que hicieran penitencia, porque la vida después de la muerte -ya fuera en el cielo o en el infierno- duraría tanto que sólo un tonto³³ no iniciaría desde ese preciso instante los preparativos para morir adecuadamente. La muerte

sin posibilidad de arrepentimiento tenía como consecuencia irreparable la segunda muerte: la condena eterna del alma; en cambio, si el hombre se preparaba con anterioridad y moría en estado de gracia, sólo tendría que pasar una temporada en el purgatorio.³⁴

El cristianismo consideraba a la vida como la preparación para la muerte y predicaba que la muerte era la entrada a la verdadera vida. Uno de los medios de presión de la Iglesia para insistir sobre la importancia del arrepentimiento era recurrir a la amenaza -muy real, gracias a la peste- de la muerte repentina.³⁵ En vista de que en la Danza de la Muerte se ejemplificaba lo que ocurría a los hombres cuando llegaba su turno para morir -la muerte se presentaba sin aviso previo y obligaba a cada hombre a acompañarla sin darle tiempo para arrepentirse- hay autores, por ejemplo Dubruck, que la consideran un tipo de Preparaciones para la muerte.³⁶

No obstante las dos citas de la Danza general relacionadas con la necesidad de prepararse para morir y de otras parecidas que aparecen en diversas danzas macabras, la Danza de la Muerte en general tiene ciertas diferencias con la Preparaciones. Estas obras son más bien acercamientos teóricos al acto de morir, con consejos prácticos para fallecer según los preceptos cristianos; la Danza de la Muerte, en cambio, ilustra y describe el precio que los hombres pagan por pecar, sin importar el estado social al que pertenecieron. Aunque ambos tipos de obras tengan un mismo propósito moralizante, las Preparaciones carecen de diálogos y de sátira macabra, elemento propio de la Danza de la Muerte.

Notas al capítulo.

1. Dubruck, op. cit., p. 64; Wyckham, op. cit., p. 104.
2. Huizinga, op. cit., p. 204.
3. Ibid., p. 151.
4. Ibid., p. 205.
5. Ibid., p. 206.
6. Bühler, op. cit., p. 40-41.
7. Huizinga, op. cit., p. 202.
8. Ibid., p. 206.
9. Bajtin, op.cit., p. 327; Backman, op. cit., p. 17.
10. Meyer-Baer, op. cit., p. 70.
11. Backman, op. cit., p. 36.
12. Meyer-Baer, op. cit., p. 130-132.
13. Bühler, op. cit., p. 40.
14. Dança general, p. 100.
15. Meyer-Baer, op. cit., p. 271.
16. Louis-Vincent Thomas, Antropología de la muerte, trad. de Marcos Lara, México, Fondo de Cultura Económica, 1983, (Sección de Obras de Antropología), p. 408.
17. Meyer-Baer, op. cit., pass.
18. Bajtin, op. cit., p. 356-357.
19. Meyer-Baer, op. cit., pass.
20. Ibid., p. 309.
21. Dança general, p. 96.
22. Ibidem.
23. Ibid., p. 105.
24. Ibid., p. 108.
25. Stegemeier, op. cit., p. 15; Meyer-Baer, op. cit., p. 222.
26. Ibid., p. 13; Meyer-Baer, op. cit., p. 291.

27. Dança general, p. 95.
28. Thomas, op. cit., pass.
29. Dança general, p. 96.
30. Dubruck, op. cit., p. 40.
31. Ibid., p. 41.
32. Ibid., p. 62.
33. Wyckham, op. cit., p. 110.
34. Dubruck, op. cit., p. 57.
35. Stegemeier, op. cit., p. 46.
36. Dubruck, op. cit., p. 72.

4.2. Ética y literatura.

Si bien resulta muy difícil señalar el origen preciso de la Danza de la Muerte -es prácticamente imposible decir si se manifestó primero como obra pictórica o literaria, como una representación dramática o un espectáculo del tipo de un ballo o un trionfo-, su relación con la literatura medieval es clara con respecto tanto a los antecedentes como a las innovaciones específicamente macabras. Desde un punto de vista textual, la Danza de la Muerte forma parte y es producto de la tradición literaria europea sobre la muerte. La visión macabra -la muerte que arrastra a los hombres, de todas las condiciones y todas las edades- se une a otros motivos ético-literarios -la nostalgia por aquellos que alguna vez poblabron el mundo, el horror ante la descomposición de la belleza humana, la muerte como paz y descanso anhelado- para completar el cuadro de las actitudes bajomedievales hacia la muerte.¹

Sin que ninguno sea considerado como la fuente exclusiva, examinaré varios textos que parecen tener una relación más directa con la Danza de la Muerte: las leyendas de los tres vivos y los tres muertos, los poemas que preguntan "¿Dónde están?" (Ubi sunt?) diversos personajes históricos, aquellos que comienzan con las palabras "Voy a morir" (Vado mori), y los debates entre el alma y el cuerpo. Estos textos, cuya época de mayor popularidad fue el siglo XIII, son un memento mori, un recordatorio de la proximidad de la muerte, cada uno con consejos éticos más o menos explícitos y con diferentes grados de melancolía y horror ante la muerte.

a) La leyenda de los tres vivos y los tres muertos.

La frase que contiene la moraleja de la leyenda, "Lo que fuimos, ustedes son; lo que somos, ustedes serán", puede encontrarse en lápidas grecorromanas y árabes.² En el siglo III apareció la leyenda de san Macario, un ermitaño egipcio a cuya celda llegaron tres jóvenes y él les

enseñó tres ataúdes que contenían tres cadáveres. El ejemplo literario más antiguo data del siglo XII, de Ferrara, y para el siglo siguiente la leyenda era conocida en Italia, Inglaterra, Alemania y principalmente en Francia.³

La versión más conocida de la leyenda es la siguiente: tres príncipes o tres reyes salen a cazar en un bosque y se encuentran tres ataúdes abiertos que contienen cada uno un cadáver en diferente estado de descomposición; los cadáveres dicen ser sus padres, les dan un discurso sobre la transitoriedad de lo terrenal, les advierten contra la vanidad y el placer, y terminan pronunciando la citada frase.⁴ Esta versión fue representada en el fresco del cementerio de Pisa atribuido a Orcagna, donde puede observarse la repugnancia de los vivos ante lo que ven en los ataúdes.⁵

Existe una diferencia fundamental entre La leyenda de los tres vivos y los tres muertos y la Danza de la Muerte: los cadáveres que yacen en sus ataúdes funcionan como mensajeros que sólomente advierten a los vivos -quienes por otra parte, son sus parientes- sobre el futuro, pero no los matan. Esto le da a la leyenda una nota de clemencia que está ausente en la Danza de la Muerte;⁶ en la primera, los vivos tienen la posibilidad de enmendar su comportamiento, mientras que en la segunda, no existe tal posibilidad. Otras diferencias consisten en que los tres vivos no respondan a los muertos y en que nunca se mencione a la danza ni a la música.⁷

Aunque la leyenda fue anterior a la Danza de la Muerte, Stegemeyer piensa que se trató del desarrollo independiente de dos obras que estaban ligadas por una semejanza en cuanto a la temática general y en cuanto a la enseñanza religiosa específica.⁸ Con el tiempo, los tres vivos se convirtieron en los representantes de los tres estados; al texto se le

añadieron más estrofas y un prólogo didáctico, como ocurre en la Danza de la Muerte.⁹ Así, una sección de la Danza general puede interpretarse como una alusión indirecta a la moraleja de la leyenda, aunque esté totalmente rodeada por elementos macabros: el escudero se queja de los muertos con los que la muerte le quiere hacer bailar son muy feos y ésta le advierte que él acabará igual:

escudero: hechó-me la muerte su sutil anzuelo,
facer-me dançar dança de dolores
non trae por cierto firmalles nin flores
los que en ella dançan, mas grand fealdad.
. . . .

muerte: Venid ver mi dança e cómo se adonan
e a los que dançan acompañaredes,
Mirad su figura, tal vos tomaredes.¹⁰

b) Ubi sunt?

Este género también fue de procedencia oriental, ya que existen ejemplos bíblicos y grecorromanos. Llegó a ser cultivado por algunos padres de la Iglesia y, al asociarse con la tradición retórica latina, fue muy popular hacia fines de la Edad Media, en particular en la poesía erudita del siglo XII y la franciscana del XIII. El texto vernáculo más antiguo que se conoce fue escrito por Robert de Blois a mediados del siglo XIII, Enseignement des princes.¹¹

Este tipo de poesía, que recuerda los grandes personajes del pasado, es considerada como un "suspiro elegíaco".¹² Con tono melancólico se pregunta qué ha sido de todo el esplendor del pasado, implícitamente criticando el momento en que se escribió.¹³ En un principio fue una lista que contenía exclusivamente personajes masculinos, pero a partir del siglo XII se empezó a preguntar por la suerte de las mujeres. De esta época también datan los primeros lamentos por la pérdida de la belleza física, al incluir personajes que fueron famosos no por sus hazañas o su sabiduría sino por su belleza.¹⁴ A continuación presento un Canticum

de muerte del siglo XIV.

Ubi Plato, ubi Porphyrius?
Ubi Tullius, aut Virgilius?
Ubi Thalos, ubi Empedocles,
Aut egregius Aristoteles?
Alexander ubi, rex maximus?
Ubi Hector Trojae fortissimus?
Ubi David rex doctissimus?
Ubi Salomo prudentissimus?
Ubi Helena Parisque roseus?¹⁵

En la Dança general no aparece este tipo de preguntas, pero en Las cortes de la muerte, aunque posteriores, la muerte hace un recuento de los grandes personajes a los que ha matado siguiendo el orden de los poemas y termina preguntando dónde están todos ellos. De la misma manera que en la Dança general se introdujeron personajes típicamente españoles como el rabí y el alfaquí, en Las cortes se mencionan algunos reyes españoles.

Yo soy quien hizo cesar
A David y al Macabeo
La que pudo derribar
A Alejandro, y contrastar
Al gran Julio y a Pompeio.
Campos filipos llerados,
¿Quién, por ventura, bañó
vuestro montes y collados
con casos tan desastrados
y en sangre, si no fui yo?
Quién tuvo fuerza y poder
De hacer tan gran estrago
En Darío y su gran valer?
Quién hizo en sangre volver
A los campos de Cartago?
Quién acabó Scepciones,
Fabios, Metelos y Gracos?
Quién derribó sus pendones,
Sus murallas y escuadrones,
Y los volvió tanto flacos?
Sobre todos alcancé
Con mi guadaña victoria;
Que ni en Portugal dejé
A Alfonso Enriquez, que fue
Rey de gloriosa memoria,
Ni a su sucesor don Juan,
Ni en Castilla al rey Fernando.
Isabel, Juana ¿dó están?
Que todos conmigo van,
Sin a nadie ir perdonando.¹⁶

c) Vado mori.

El tercer ejemplo poético surgió en el siglo XII. La versión parisina del siglo XIII fue probablemente la que tuvo mayor influencia sobre la Danza de la Muerte. Este poema consta de setenta versos en latín, cada uno de los cuales empieza y termina con la fórmula vado mori, "voy a morir". La primera línea indica el estado social del parlante y las siguientes su actitud ante la muerte. El poema empieza así:

Vado mori: rex sum
Quid honor, quid gloria mundi
Est via mors hominis: vado mori. 17

En este poema la jerarquía social se esboza de manera general: después del rey habla el obispo, el caballero, el doctor, un joven, un viejo, un rico y un pobre. Antes de iniciarse el poema hay una lamentatio en la cual se explica que la muerte es inevitable, que es el precio por pecar y, por último, que la hora de morir es desconocida.¹⁸

Si bien estos elementos coinciden con la Danza de la Muerte, el tono es más resignado que irónico o satírico, en ningún momento aparecen mujeres ni se menciona la danza o la música; tampoco existe el diálogo ya que es una serie de monólogos de los diferentes vivos.¹⁹

d) Los debates entre el cuerpo y el alma.

Además del elemento satírico, una de las características de la Danza de la Muerte que no aparece en ninguno de los poemas recién mencionados, es la personificación de la muerte. Si bien este aspecto puede ser explicado por la dramatización del espectáculo macabro, como Stegemeier sugiere,²⁰ tanto este autor como Dubruck piensan que los debates entre el cuerpo y el alma ejercieron cierta influencia sobre el proceso de la personificación de la muerte.²¹

Entre los ejemplos de debates existe uno del siglo XIII cuyos contrincantes son la muerte y un rey francés. En dicho debate, como suce-

derá en la Danza de la Muerte posterior, el rey presume de su poder e intenta desafiar a la muerte, quien finalmente triunfa y le recuerda la suerte de sus antepasados, Carlomagno y Pipino.²² En este caso, la muerte tampoco mata al rey -el objeto de los debates era únicamente probar la superioridad de un concepto sobre el otro por medio de argumentos extraídos de la doctrina cristiana.

La preocupación por la muerte y sus consecuencias físicas y por la relación de éstas con la vanidad y otros pecados fue creciendo a lo largo de la Baja Edad Media. Esta preocupación fue ilustrada alegóricamente en la catedral de Worms (siglo XIV) por medio de una estatua femenina que representaba al mundo: vista de frente, era muy bella, pero de espaldas estaba llena de sapos y culebras. El mismo mensaje religioso -detrás de la belleza y lo placentero de la vida se encuentra el pecado y su castigo- se expresó así en un poema contemporáneo: a un hombre moribundo se le apareció una mujer bella, portando una corona y joyas, quien dijo ser el mundo; al verla de espaldas el hombre descubrió que estaba descarnada, llena de gusanos y que hedía a perro podrido; entonces se lamentó: "Pobre de mí, ¿para qué te habré servido?"²³

A pesar de que los textos aquí citados contienen mensajes éticos y didácticos cristianos y que sus autores fueron tanto eclesiásticos como laicos, Huizinga y Dubruck ven en ellos elementos ajenos al cristianismo. Para Huizinga, la insistencia en la descomposición de los cadáveres no puede ser de origen cristiano, ya que una actitud de renuncia al mundo basada en un sentimiento de asco y repugnancia no tenía mucho que ver con el anhelo de abandonar el cuerpo y acercarse a Dios.²⁴

A diferencia de la poesía mística alemana, por ejemplo, que ni siquiera menciona el tema, lo que estos ejemplos dejan ver en primer lugar

es un horror por los efectos de la muerte.

Sin embargo, dado el carácter general de la época, Huizinga reconoce que el espíritu medieval requería de una imagen violenta para representar el estremecimiento provocado por la muerte. Para recordar el infierno no era suficiente evocar los sentimientos de lástima, resignación o tristeza, sino que se necesitaba un cadáver putrefacto.²⁵

Por otra parte, Huizinga encuentra un trasfondo terrenal, materialista y egocéntrico en esta visión de la muerte. No se lloraba la ausencia de los seres que habían muerto, ni se celebraba su paso a la vida eterna, ya que, salvo en ciertos casos, la muerte no se veía como el fin del sufrimiento terrenal o el descanso añorado. Todos estos textos son más bien la manifestación del miedo a la propia muerte, que era lo que se consideraba el peor de los males.²⁶

Según Dubruck, en estos textos la muerte aparece como un ser destructor, cruel, como la enemiga del hombre. Esta visión tal vez sea de origen pagano²⁷ pero sigue apareciendo hasta en la Danza de la Muerte, a pesar de que ésta posea un carácter cristiano. En la Danza general la muerte es bienvenida sólo por dos personajes -los demás la temen. Desde un punto de vista cristiano, el temor que sentían se debía al hecho de que eran pecadores y sabían que serían castigados. Además, la muerte continúa apareciendo como enemiga porque su llegada es inesperada y no permite que el hombre se prepare.²⁸ La muerte pone fin a la vida y conduce a la mayoría de los personajes al infierno o, por lo menos, a un largo período en el purgatorio.

Notas al capítulo.

1. Huizinga, op. cit., p. 139.
2. Stegemeier, op. cit., p. 26; Sachs, op. cit., p. 257.
3. Dubruck, op. cit., p. 58-59.
4. Ibid., p. 59.
5. Kirstein, op. cit., p. 84; Valbuena Prat, op. cit., vol. 1, p. 221.
6. Stegemeier, op. cit., p. 27.
7. Dubruck, op. cit., p. 59.
8. Stegemeier, op. cit., p. 28.
9. Ibidem.
10. Dança general, p. 104.
11. Dubruck, op. cit., p. 45; Huizinga, op. cit., p. 139.
12. Huizinga, op. cit., p. 139.
13. Dubruck, op. cit., p. 45.
14. Ibid., p. 47-49.
15. Kastner, op. cit., p. 23.
16. Carvajal, op. cit., p. 37.
17. Dubruck, op. cit., p. 60.
18. Ibidem.
19. Ibid., p. 61; Stegemeier, op. cit., p. 29; Ernst Moritz Manasse, "The Dance Motive of the Latin Dance of Death", en Medievalia et humanistica, Boulder, fasc. 4., 1946, p. 89.
20. Stegemeier, op. cit., p. 37-38.
21. Ibid., p. 30-35; Dubruck, op. cit., p. 54-55.
22. Dubruck, op. cit., p. 54.
23. Bühler, op. cit., p. 43-44.
24. Huizinga, op. cit., p. 141.
25. Ibid., p. 140.
26. Ibid., p. 150.

27. Dubruck, op. cit., p. 53.

28. Ibid., p. 54.

4.3. La Danza de la Muerte.

4.3.1. Orígenes de la Danza de la Muerte.

La Danza de la Muerte fue una manifestación cultural muy extendida en Europa bajomedieval y renacentista. La mayoría de los estudiosos están de acuerdo en que la danza macabra surgió durante la segunda mitad del siglo XIV y que su época de auge fueron los siglos XV y XVI.¹ No obstante, existe un dato que parece escapar de dicha cronología por situarse a principios del siglo XIV: Kastner y Kirstein citan un mural realizado en 1312 en el convento de monjas de Klingenthal, Suiza, como la primera Danza de la Muerte.² Pero esta obra fue destruida al poco tiempo y, por lo tanto, no es posible emitir una opinión definitiva al respecto.

Las danzas macabras de los siglos XIV y XV procedieron principalmente de Francia y Alemania, pero también de España, Suiza e Inglaterra. España carece de obras originales tanto pictóricas como literarias, pero cuenta con dos traducciones del francés. El único manuscrito de la traducción al castellano, la Dança general, data de fines del siglo XIV y se encuentra en la biblioteca del Escorial; la versión ampliada fue impresa por Juan Valera de Salamanca en Segovia, en 1520.³ La segunda obra fue traducida al catalán, la Dança de la Mort, a fines del siglo XV por Pedro Miguel Carbonell, archivero real de Aragón.⁴

Por otra parte, Meyer-Baer hace notar que, curiosamente, ninguna de las danzas macabras están acompañadas por una partitura musical.⁵ Sin embargo, en el monasterio de Monserrat cerca de Barcelona, se encuentra un manuscrito del siglo XIV, el Llibre Vermell, que contiene el único ejemplo de música para una Danza de la Muerte conocido hasta el momento.⁶ A continuación se presenta la letra de la canción, seguida por su traducción libre:

Ad mortem festinamus, peccare desistamus.
Scribira proposui de contemptu mundano.
Jam est hora surgera a sorno (sic) mortis parvo
Ut degentes secuti non vulcentur in vano. 7

(Nos precipitamos hacia la muerte, desistamos de pecar. Me he propuesto escribir acerca de la vanidad del mundo. Ahora es la hora de despertar del breve sueño de la muerte para que los hombres que siguen vivos no sufran en vano.)

Suiza, además de contar con la ya mencionada Gran Danza de la Muerte del monasterio de predicadores de Basilea,⁸ posee una de las danzas más ambiciosas: los treinta y seis bajorrelieves y pinturas del Todesbrücke -el puente de la Muerte- de Lucerna, realizado en 1404.⁹ En Inglaterra hubo una Danza de la Muerte en el cementerio de san Pablo, Londres, y otra en la catedral de Salisbury, realizadas en 1430 y 1460 respectivamente. El cementerio fue destruido en 1549, pero las ilustraciones que aparecen en The Daunce of Machabree de John Lydgate (publicado en 1554) fueron copiadas de las del cementerio.¹⁰

Francia y Alemania fueron las que produjeron la mayor cantidad de danzas macabras de todos los tipos: pintadas, esculpidas, grabadas, escritas y representadas. Limitándome al área de los textos con grabados, simplemente en el periodo de 1485 a 1499 en Francia se imprimieron ocho Danses Macabres des Hommes, des Femmes y des Hommes et des Femmes, y en Alemania cinco Toten Tantz.¹¹

Entre los estudiosos del tema existe la preocupación por investigar en qué lugar surgió por primera vez la Danza de la Muerte. Esta pregunta es muy difícil de contestar por la insuficiencia de los datos. De cualquier modo, Alemania puede presumir de contar con la primera Danza de la Muerte en forma pictórica -la Danza de Minden-¹² y Francia, de ser la primera que utilizó la palabra "macabro". Dicha palabra hizo su aparición en una línea de un verso de Jean LeFevre en 1376: "Je fis de Macabrée la dance"¹³ (yo hice la danza macabra o yo hice que la danza fuera macabra). En el fondo, más que probar la supremacía de una de las partes sobre la otra, estos datos demuestran el alcance y la popularidad de la Danza de la Muerte y, en última instancia, son el reflejo de los conocimientos

actuales sobre aquella época.

Uno de los mayores misterios que rodean a la Danza de la Muerte es el del origen del término "macabro". Existen diversas teorías que explican el origen de la palabra con mayor o menor éxito y recurren a leyendas y explicaciones de la época o a relaciones etimológicas; sin embargo, ninguna logra ser totalmente convincente. Así, se la asocia con san Macario, con la leyenda de los tres vivos y los tres muertos y con el martirio de los siete hermanos Macabeos.¹⁴ En múltiples ocasiones la danza macabra fue designada como la danza de los Macabeos. Citaré un solo ejemplo, procedente del manuscrito de la iglesia de Besançon:

El senescal se vio obligado a pagarle a Jean de Calais, matriculado de san Juan, por cuatro simaises de vino, proporcionados por dicho matriculado para quienes que, después de la misa del 10 de julio de 1453, ejecutaron la Dance des Machabées en la iglesia de san Juan Evangelista en honor del capítulo provincialiano de los frailes franciscanos.

En dicha alegoría participaron representantes de los diferentes estados de la sociedad y al final se juntaron todos para bailar y uno por uno fueron desapareciendo.¹⁵ En otras palabras, ejecutaron una danza macabra.

Alford atribuye esta confusión de términos al hecho de que algunas danzas de espadas fueron llamadas "danza de los Macabeos" por asociarse posteriormente el uso de las espadas de las danzas rituales antiguas con héroes y batallas.¹⁶ Sin descartar esta explicación, hay que señalar que la confusión debió ser nominal, ya que formalmente la danza de espadas y la danza macabra no se parecen: en la Danza de la Muerte no se requerían espadas, palos o listones para unir a los bailarines; no se usaban máscaras ni se buscaba por algún otro medio el anonimato; y la danza no necesariamente consistía en una cadena abierta o cerrada.

Otra explicación -más simpática, por cierto, pero igualmente difícil de comprobar- es la leyenda de Macaber, un escocés alto y flaco, a quien

se le atribúan poderes sobrenaturales. Llegó a París en 1424 y se alojó en una torre abandonada situada al lado de un cementerio. Era famoso porque solía organizar una pantomima religiosa y una procesión de muertos que, en su honor, se conoció bajo el nombre de "danza macabra" y se siguió representando en el lugar donde él vivió, o sea, en el cementerio.¹⁷ Sin embargo, recordemos que la palabra "macabro" se utilizó por primera vez en 1376.

Etimológicamente, la explicación más adecuada parece ser aquella que propone un origen árabe para el vocablo. Si bien los autores presentan ligeras variaciones debido a las diferencias en la transcripción fonética, la información puede resumirse en que la raíz kabr equivale a tumba y que, al añadirle el prefijo ma, se obtiene mákbara (cementerio) y otras palabras derivadas.¹⁸

La explicación más reciente se relaciona precisamente con uno de los términos derivados, el de enterrador; según esto, la danza macabra era una pantomima fúnebre ejecutada por enterradores.¹⁹ Los datos que Eisler, autor de dicha teoría,²⁰ cita como pruebas son los siguientes: 1) los esqueletos de la Danza de la Muerte llevan palas y azadones; 2) por lo general aparecen descarnados pero conservan las manos y los pies; 3) desde un punto de vista anatómico, el esqueleto en sí es poco realista.

Pero Eisler no toma en cuenta que 1) las representaciones de esqueletos con palas y azadones son mínimas -en el caso de que lleven instrumentos, la mayoría de las veces son instrumentos musicales o sirven para identificar con mayor facilidad el estado o la profesión del vivo; 2) las manos y los pies, por tener menor contenido de grasa y más tendones, son las partes del cuerpo cuya forma sufre menos alteraciones al iniciarse el proceso de descomposición; 3) a pesar de la abundancia de cadáveres producidos por las epidemias de peste y las guerras, el conjunto de co-

nocimientos anatómicos bajomedievales no era muy profundo. No obstante, Eisler piensa que se trata de un disfraz de esqueleto usado por los enterradores y no de la representación de un muerto.

Debido a que en otros lugares -Eisler y Meyer-Baer mencionan Tibet y Siria- los enterradores tenían la costumbre de ejecutar una pantomima y una danza durante el entierro, la conclusión final de ambos autores es que la Danza de la Muerte fue la representación gráfica del gremio de los enterradores europeos que cumplían con la misma tradición. Lamentablemente, Meyer-Baer no ofrece mayores datos para respaldar esta conclusión. Por otra parte, dice que el propósito de la danza macabra no era ser un Vado mori o una Preparación para la muerte, sino que pretendía alegrar a los espectadores y demostrarles que la muerte no era ni un monstruo ni un espectro,²¹ Tal vez esto sea lo que ocurra en los casos tibetanos o sirios pero -aunque haya dudas sobre su origen y que aparezcan elementos paganos en su evolución- es indiscutible que la Danza de la Muerte europea tuvo un fin moralizante cristiano y que recurrió al miedo y al horror que inspiraba la imagen macabra para que la advertencia contra el pecado fuera más efectiva.

Otro de los misterios de la Danza de la Muerte es el de la forma artística que adoptó al presentarse por primera vez y el orden en que se fue manifestando en las demás formas. A excepción de la música, de la cual sólo contamos con el ejemplo del Llibre Vermell, entre los siglos XIV y XV hubo danzas macabras completas o escenas aisladas en esculturas y bajorrelieves, murales y grabados, vitrales y tapices, marfiles y piedras preciosas, monedas y medallas; fue el tema de poemas, sermones, misterios y autos sacramentales; se sabe que fue representada en plazas públicas, iglesias y residencias cortesanas. Pero, la pregunta que intriga a los estudiosos es la siguiente: ¿cuál fue la forma original de la Danza

de la Muerte: un poema, una pintura, una ceremonia religiosa, una pantomima o una danza?

Antes que nada, para tratar de establecer una prioridad entre las diversas manifestaciones artísticas de la Danza de la Muerte, es necesario señalar que existe una diferencia fundamental en cuanto al grado de permanencia a través del tiempo entre las artes plásticas y la literatura por un lado, y el teatro y la danza por el otro. Salvo que hayan sido realizadas en un material perecedero o destruidas por un agente externo, tanto las obras plásticas como las literarias no ofrecen mayores problemas en este aspecto. Así, se cuenta con la suficiente cantidad de danzas macabras para poder dedicarse al estudio de problemas específicos como el lugar de la Danza de la Muerte dentro de la tradición literaria europea o el desarrollo de la representación iconográfica de la muerte como esqueleto; incluso si alguien se interesa por el problema de los orígenes y las influencias recíprocas de lo macabro, puede ponerse a investigar si la Danza de la Muerte apareció primero en forma pictórica o literaria.

Frente a esta relativa abundancia de información, la situación de las danzas macabras representadas en forma teatral o bailadas es muy diferente. No sólo es escasa la información sino que hay varias polémicas alrededor suyo. La primera es acerca de si este tipo de representaciones existió o no. Las opiniones van de un extremo al otro; hay quien niega la existencia de representaciones macabras en la Edad Media²² y quien afirma que la Danza de la Muerte se originó precisamente como auto sacramental.²³ Ambas opiniones son tan categóricas que su valor es limitado; la segunda es imposible de comprobar y la primera puede ser refutada por medio de varios ejemplos del siglo XV principalmente que prueban lo contrario.

En 1393 se llevó a cabo una Danza de la Muerte en la iglesia de Caudebec. En esta danza los actores representaron diferentes estados y profesiones y después de cada sección de la danza, uno de ellos desaparecía.²⁴ En la Histoire de René d'Anjou, Bargement Villeneuve cita una Danza de la Muerte que se ejecutó en las calles de París:

Esta famosa procesión se ve desfilar por las calles de París con el nombre de Danza Macabra o Infernal, espantable divertimento presidido por un esqueleto que lleva ceñido una diadema real y que va sentado en un trono resplandeciente de pedrerías. Este espectáculo repulsivo, mezcla odiosa de duelo y alegría, desconocido hasta entonces... sólo tuvo por testigos casi únicos a soldados extranjeros (ingleses).²⁵

Esta representación no está fechada, pero por medio de otra descripción similar que menciona al duque de Bedford celebrando la victoria inglesa,²⁶ podemos situarla tentativamente en 1419, año de la toma de París por los ingleses.

La Danza de la Muerte más famosa²⁷ fue realizada en 1424 en el cementerio de la iglesia de los Inocentes en París. Barante, historiador borgoñón, relata que en 1429 se llevó a cabo en el mismo lugar una fiesta que duró seis meses: "de agosto hasta Cuaresma se representó la Danza de la Muerte en el cementerio de los Inocentes, y en ella la muerte desempeñó el papel principal".²⁸ Veinte años más tarde, en 1449, el duque de Borgoña organizó una Danza de la Muerte en su Mansión en Brujas.²⁹

Cronológicamente siguió la ya mencionada Danse des Machabées ejecutada en la iglesia de Besançon en 1453. El último ejemplo del siglo XV tuvo lugar en Florencia en 1498. Durante el periodo de Savonarola se había prohibido el carnaval pero, a su muerte, éste volvió a celebrarse, aunque de modo más sobrio y solemne. Entre la procesión carnavalesca se encontró el carro del Trionfo della Morte.³⁰

A pesar de ser pocos, estos ejemplos prueban que la Danza de la Muerte sí fue representada y bailada. Me referiré primero a la Danza de la Muerte en su aspecto teatral. Como ocurre con el teatro medieval en gene-

ral, los textos dramáticos son escasos y, sin embargo, esto no significa que en los atrios de las iglesias no se hayan llevado a cabo más entremeses, misterios y autos sacramentales de los que tenemos noticia. En el caso particular de la Danza de la Muerte, la falta de textos dramáticos propiamente dichos ha obligado a quien está interesado por su aspecto teatral a recurrir a textos "híbridos, sustancialmente líricos o narrativos pero desarrollados en forma dialogal".³¹

La Danza general es uno de esos textos, ya que existen argumentos fuertes, tanto para concluir que fue escenificada, como para afirmar lo contrario. Los argumentos a favor de la escenificación se concentran en la forma de presentación del texto, en la agilidad de las intervenciones de los personajes y en las siguientes palabras del prólogo, que explican lo que dirá y hará la muerte:

Aquí comienza la danza general en la qual tracta como la muerte avisa a todas las criaturas que paren mientes en la brevedad de su vida... E así mesmo los dice y requiere que vean y oyan bien lo que los sabios predicadores les dicen y amonestan de cada día... E luego siguiente mostrando por experiencia lo que dice, llama e requiere a todos los estados del mundo que vengan de su buen grado o contra su voluntad.³²

Por el lado contrario se esgrimen los argumentos de la rígida estructura de las estrofas, la gran cantidad de personajes que participan en la danza y que entre cada uno de ellos y la muerte no se establece un diálogo verdadero.³³

Los mismos ejemplos que probaron que la Danza de la Muerte fue escenificada también sirven para contestar positivamente la pregunta de si las danzas macabras se bailaron o no. El problema consiste en saber cómo fueron dichas danzas desde un punto de vista formal. La magnitud del problema se podrá apreciar mejor si partimos de una comparación general entre la danza y el teatro. Si bien tanto la actuación teatral como la ejecución de una danza tienen que ser presenciadas, mientras que las pa-

labras de dicha actuación permanecen gracias al texto dramático, los pasos y las figuras de la danza tienden a perderse con mayor facilidad. Así, además de que la cantidad de danzas bajomedievales registradas es mínima, en ninguno de los manuscritos de danza del siglo XV (el español, los franco-borgoñones, los italianos) ni en el libro de Toulouze³⁴ aparece un ejemplo de Danza de la Muerte. Por esta razón, el conocimiento de las danzas macabras como danzas se ve limitado a la escasa información obtenida de las pinturas y los grabados por un lado, y de las palabras relacionadas con la danza que se encuentran en los textos, por el otro.

La posibilidad de reconstruir los pasos específicos de una danza macabra queda descartada indefinidamente al no contar con una descripción formal de ésta. Por otra parte, existen dudas sobre la identificación de las figuras que constituyeron una danza macabra. Por lo general, se piensa que la Danza de la Muerte era una danza circular, de preferencia una cadena abierta conducida por la muerte.³⁵ Los autores que se pronuncian a favor de este tipo de figura no ofrecen suficientes ejemplos que apoyen su elección y su generalización. Como único ejemplo, Kastner cita el título de la Danza de la Muerte publicada por Olivier Arnoulet en Lyon, alrededor de 1500: La grant danse Macabre des hommes et des femmes, ou est demontre tous les humaines de tous etats estre (sic) de bransle de la Mort.³⁶

En cambio, existen ejemplos de danzas macabras que pueden interpretarse como danzas de parejas. A excepción de aquellas ilustraciones en las cuales aparecen un esqueleto y un vivo parados, sin tocarse ni moverse, o bien, realizando una acción relacionada con la profesión del vivo, y aquellas en las cuales el esqueleto es el único que parece estar bailando, la mayor parte de los grabados muestra parejas que bailan.

En estos casos aparece un vivo con un muerto (como en la mayoría de las danzas macabras francesas) o dos muertos juntos (como sucede en la mayoría de las alemanas). Ahora bien, debido a que la pareja sólo está tomada de la mano y que parece estar caminando, Meyer-Baer opina que no están bailando -ella considera que se está ejecutando una danza macabra sólo cuando el esqueleto adopta una actitud grotesca y distorsionada.³⁷

Una posible explicación de estos grabados es que las parejas estuvieran bailando una bajadanza que, como ya se ha dicho, fue una danza procesional de parejas cuyo auge se dio precisamente durante el siglo XV.³⁸ También está el hecho de que las danzas macabras alemanas se denominaran tanz y no reigen. Sachs sostiene que, si bien antiguamente estas danzas tuvieron diferencias en cuanto al contenido de cada una, para la Baja Edad Media éstas se redujeron a una distinción formal: el reigen era una danza circular, tipo carola, mientras que el tanz era una danza de parejas, en forma de procesión.³⁹

Regresando a la pregunta inicial acerca de bajo qué forma artística se manifestó primero la Danza de la Muerte, dada la cantidad y el tipo de información que se tiene actualmente sobre las danzas macabras, resulta muy difícil conceder la prioridad a una de las artes en particular. No obstante, que los datos existentes acerca de las danzas macabras escenificadas o bailadas sean los más escasos no necesariamente implica que éstas fueron las últimas formas en que se manifestó la Danza de la Muerte. Al contrario, de la misma manera en que es posible situarla dentro de las tradiciones literaria y pictórica, también puede relacionarse directamente con diversos aspectos de la historia de la danza. De cualquier modo, este tema fue muy popular en su época y, estudiando los motivos de la popularidad del concepto se entenderá la razón para que se manifestara bajo formas artísticas tan variadas al mismo tiempo.

4.3.2. La evolución del concepto de la Danza de la Muerte.

Al analizar la evolución del concepto de la Danza de la Muerte me veo obligada a retomar ciertos aspectos de la historia de la danza que ya fueron expuestos. Esta incursión en la historia de la danza es necesaria, pues, a pesar de que la Danza de la Muerte fue más conocida como un poema o un grabado, existe un elemento que sólo puede ser explicado si se establece una conexión con la práctica de la danza en la Edad Media. Dicho elemento consiste en utilizar la palabra "danza" para designar este tipo de consejo moral y preparación para la muerte.⁴⁰

La primera persona que llamó la atención sobre la relación entre la Danza de la Muerte y las danzas medievales fue Kastner, quien en 1852 dijo lo siguiente:

De hecho, soy el primero en demostrar la relación directa de las rondas fúnebres con la (Danza de la Muerte). Pruebo que el nombre que se le ha dado no significa únicamente lección, moralidad, ejemplo, como se ha pretendido, sino que es necesario respetar su acepción propia; es decir, que al adoptar este nombre para designar los poemas a los que me he referido, hay que entender que se está haciendo alusión a una danza y a sus instrumentos musicales.⁴¹

Los orígenes de la Danza de la Muerte como idea se encuentran tanto en el concepto ético-religioso sobre la proximidad de la muerte manifestado literariamente, como en las creencias y los ritos paganos en torno a la muerte. Así, la Danza de la Muerte es la unión de dos tradiciones: la de Vado mori y la de creer que los muertos regresan a molestar e incluso a matar a los vivos.⁴²

Dentro de la tradición pagana existen tres casos en los cuales se combinan danza y muerte. En primer lugar se encuentran las danzas que supuestamente ejecutaban los muertos que salían de sus tumbas a medianoche y en las que ellos eran los únicos participantes.⁴³ En segundo lugar están los casos en que, ya fuera a propósito o por casualidad, uno

o más vivos eran atraídos hacia la danza de los muertos, en la cual todos bailaban juntos y los vivos morían.⁴⁴ Por último, se encuentran las danzas circulares fúnebres y propiciatorias que los vivos ofrecían a los muertos en los cementerios y velatorios.⁴⁵

El tercer caso se relaciona con el problema formal de la Danza de la Muerte que fue abordado en el inciso anterior. Ahí dije que, si bien los autores piensan que las danzas macabras fueron rondas, salvo un título, no ofrecen ejemplos descriptivos o iconográficos que corroboren dicha afirmación. Por otra parte, al enfocar a la Danza de la Muerte como concepto, se observa el problema desde otro ángulo y, aunque esta perspectiva tampoco justifica tales generalizaciones, por lo menos aclara su origen. El razonamiento es el siguiente: partiendo del hecho de que las danzas fúnebres que se ejecutaban en los cementerios y velatorios eran circulares, concluyen que los muertos, al bailar, ejecutaban la misma figura y, por lo tanto, la danza macabra era una ronda.⁴⁶

Esta conclusión se apoya en otros dos argumentos teóricos: Kastner y Sachs opinan que la Danza de la Muerte fue una danza circular porque el círculo, con los participantes tomados de las manos, es un medio para expresar la igualdad de los hombres ante la muerte. También coinciden sus ideas con respecto a las danzas circulares y lo sobrenatural: Kastner dice que todas las religiones antiguas relacionaban este tipo de danzas con lo divino⁴⁷ y Sachs añade que la ronda debió ser el movimiento típico de los muertos ya que lo sobrenatural se manifiesta en esta forma.⁴⁸ En el caso del cristianismo, la música de las esferas y la ronda de los ángeles confirmarían parte de este argumento:⁴⁹ el círculo es la expresión de lo sobrenatural y lo mágico por ser impenetrable, perfecto e infinito.

Ahora bien, concentrándose en los primeros dos casos, se presenta uno

de los aspectos más interesantes de la evolución de las danzas macabras; el proceso de personificación de la muerte. Este proceso se percibe por primera vez como un problema terminológico. La dificultad consiste en que se utiliza el mismo nombre para designar una danza que corresponde tanto a una danza de los muertos como a una danza de los vivos con los muertos. Es decir, se denomina Danza de los Muertos a una danza macabra como la de Heidelberg, impresa por Heinrich Knobloch en 1490, en la cual bailan los vivos con los muertos, por una parte, pero por la otra, una pareja de muertos baila acompañada por un cuarteto de alientos y un observador, todos ellos esqueletos;⁵⁰ la misma distribución -menos el observador- aparece en la Danza de Munich, publicada alrededor de 1500.⁵¹ Manasse ve el problema no como parte del proceso evolutivo de un concepto, sino que propone que una de las características de las danzas macabras es que presentan una mezcla de dos motivos: por un lado, el de los muertos que bailan y tocan solos y, por el otro, el de los muertos que bailan con los vivos para conducirlos a la muerte.⁵²

Sin embargo, el problema de la confusión de los términos es más complejo. Cuando se observa a un muerto bailando con otro muerto es claro que se trata de una Danza de los Muertos, un Toten Tanz, pero la duda surge cuando un vivo baila con un muerto: ¿en qué momento se convirtió ese muerto en la personificación de la muerte?

Este problema no existe ni en las danzas alemanas, que conservan el título de Danza de los Muertos, ni en el caso de un texto "híbrido" como la Danza general, cuyo título coincide con que la muerte es el personaje principal, sin importar si esto se considera producto de la influencia de los debates entre el cuerpo y el alma o de las necesidades de escenificación de la obra. El problema se presenta más bien en las danzas francesas que contienen grabados de muertos bailando juntos pero en cuyos

títulos se menciona la muerte, como sucede en la Danza de Arnoulet.⁵³

Una posible solución a esta dificultad podría ser la hipótesis de Dubruck que atribuye la multiplicidad de las imágenes a los requerimientos de la impresión: para transmitir adecuadamente el mensaje de que la muerte era quien se llevaba a los hombres de todos los estados y profesiones, la imagen de ésta tenía que repetirse con cada vivo.⁵⁴

El proceso de personificación de la muerte se vio respaldado por la cristianización de la Danza de la Muerte. Ya no se trataba de espíritus de los muertos paganos que arrastraban a los vivos por venganza o por razones personales. Si los muertos o la muerte, según el caso, continuaron bailando y atrayendo por este medio a los vivos, ahora lo hacían siguiendo las órdenes de una fuerza superior -divina para ser exactos- que había decidido que tal o cual persona debía unirse a la danza mortal.⁵⁵

Así, la evolución del concepto de la Danza de la Muerte se basó en dos procesos, el de la personificación de la muerte y el de la cristianización de una creencia pagana. Las danzas de los vivos en los cementerios servían para alejar la mala influencia de los muertos y estas danzas, junto con la creencia de que los muertos querían atraer a los vivos por medio de su danza, fueron la expresión del miedo a morir.⁵⁶ A su vez, la Danza de la Muerte convirtió ese miedo en parte integral de una nueva lección cristiana moralizante que predicaba el triunfo de la muerte sobre los humanos.⁵⁷

Brainard asocia la Danza de la Muerte con aquellas danzas de espadas que simbolizaban la expulsión del invierno y la resurrección de la primavera, considerando a la Danza de la Muerte como una lucha entre el bien y el mal, entre Satanás o la muerte y Jesús victorioso.⁵⁸ La cosmovisión pagana contenía un elemento de incertidumbre que tenía que ser eliminado ritualmente cada año y la lucha coreográfica entre la primavera y el invierno era parte de los ritos que aseguraban la continuación de la vida.

En cambio, en las danzas macabras la muerte no lucha sino que sólo se limita a cumplir los designios divinos. En este sentido puede hablarse del triunfo de la muerte, la mensajera de Dios, pero lo que definitivamente no puede decirse es que la Danza de la Muerte fue una lucha entre Satanás y Jesús, ya que la función de la muerte no era juzgar sino exclusivamente matar a todo ser humano.

Para finalizar, examinaré el concepto de lo macabro, que difiere del concepto común de lo fúnebre en un punto fundamental. Lo fúnebre se refiere al ciclo natural y obligatorio que oscila entre la vida y la muerte. En cambio, lo macabro representa un rompimiento de este ciclo continuo. Ante la presencia inesperada de la muerte -léase peste-, el ciclo natural se interrumpía y la muerte aparecía como la antagonista de la vida.⁵⁹

Lo más sobresaliente del antagonismo entre la vida y la muerte es el contraste entre la belleza viva y el cadáver putrefacto.⁶⁰ Es cierto que la imagen de un vivo con un muerto tendió a simplificar el problema de la muerte, reduciéndolo a un solo aspecto -la naturaleza perecedera del mundo se contraponía a la presencia eterna de la muerte-⁶¹, pero también lo es el hecho de que así la lección moral se comunicó más efectivamente a las multitudes analfabetas. La fuerza de esta imagen radicó en el énfasis que se colocó en el aspecto más notorio y más temido de la muerte.

La visión macabra de la muerte que apareció en el arte y la literatura a partir de la segunda mitad del siglo XIV estaba compuesta por tres elementos. Uno fue la insistencia en el contraste físico entre la vida y la muerte. Otro fue el sentido religioso de la Danza de la Muerte: aprovechando el miedo a la muerte por un lado, y la presencia inquietante de la peste y las guerras por el otro, el pensamiento religioso convirtió la creencia pagana de que los muertos bailan en un motivo cristiano

popular y útil. La Danza de la Muerte fue un instrumento didáctico único, ya que permitió una exposición vívida sobre la importancia de la preparación para la muerte y podía ser adaptada a todas las formas artísticas.

Por estas razones, Kirstein afirma que la Danza de la Muerte se encuentra entre el rito y el auto sacramental,⁶² pero la visión macabra contiene un elemento más: una "vena mordaz, satírica y crítica".⁶³ El carácter satírico de la Danza de la Muerte como producto de una situación social de corrupción moral y anarquía política, y de la existencia de una jerarquía inalterable ya fue discutido anteriormente. Queda por evocar la ironía final de lo macabro: la muerte que invita a los vivos a bailar su última danza -ya sea una cadena abierta o cerrada, o bien, una danza procesional de parejas- al borde de las fosas. Así fue como el hombre bajomedieval transformó lo terrible del acto de morir en una danza.

Notas al capítulo.

1. Anne Geddes Gilchrist, "'Death and the Lady' in English Balladry", en Journal of the English Folk Dance and Song Society, Londres, vol. 4, no. 2, diciembre 1941, p. 37; Stegemeyer, op. cit., p. 3; Dubruck, op. cit., p. 63.
2. Kastner, op. cit., p. 28; Kirstein, op. cit., p. 380.
3. Solá-Solé, op. cit., p. 273; Deyermond, op. cit., vol. 1, p. 338.
4. Dança general, p. 21.
5. Meyer-Baer, op. cit., p. 308.
6. Reese, Music in the Middle Ages, p. 373-375.
7. Ibid., p. 375.
8. V. sup., p. 57.
9. Flaige, op. cit., p. 359.
10. Gilchrist, op. cit., p. 37; Dubruck, op. cit., p. 74.
11. Kastner, op. cit., p. 130-135; Dietrich Briesemeister (ed.), Bilder des Todes, Unterschneidheim, Walter Uhl, 1970, ilustr., p. 92-100.
12. V. sup., p. 57.
13. Hulzinga, op. cit., p. 149; Stegemeyer, op. cit., p. 4.
14. Luis Bonilla García, La danza en el mito y en la historia, Madrid, Biblioteca Nueva, 1964, ilustr., p. 109; Kirstein, op. cit., p. 84.
15. Flaige, op. cit., p. 359-360.
16. Alford, op. cit., p. 100-102.
17. Kirstein, op. cit., p. 84; Bonilla García, op. cit., p. 109.
18. Sachs, op. cit., p. 252; Flaige, op. cit., p. 365.
19. Dubruck, op. cit., p. 71.
20. Robert Eisler apud Meyer-Baer, op. cit., p. 311-312.
21. Meyer-Baer, op. cit., p. 312.
22. Stegemeyer, op. cit., p. 40.
23. Gilchrist, op. cit., p. 37.
24. Backman, op. cit., p. 148.

25. Thomas, op. cit., p. 384-385.
26. Flaige, op. cit., p. 360.
27. Huizinga, op. cit., p. 145.
28. Flaige, op. cit., p. 360.
29. Huizinga, op. cit., p. 145.
30. Reese, Music in the Renaissance, p. 170.
31. Alborg, op. cit., vol. 1, p. 193.
32. Dança general, p. 94.
33. Alborg, op. cit., vol. 1, p. 387.
34. V. sup., p. 45.
35. Backman, op. cit., p. 149.
36. Kastner, op. cit., p. 135.
37. Meyer-Baer, op. cit., p. 306.
38. V. sup., p. 45.
39. Sachs, op. cit., p. 273-278.
40. Kirstein, op. cit., p. 83.
41. Kastner, op. cit., p. viii.
42. Manasse, op. cit., p. 85.
43. Backman, op. cit., p. 149.
44. Stegemeyer, op. cit., p. 6.
45. V. sup., p. 27.
46. Bonilla García, op. cit., p. 107-108.
47. Kastner, op. cit., p. 56.
48. Sachs, op. cit., p. 257-259.
49. V. sup., p. 83.
50. Briesemeister, op. cit., p. 97-99.
51. Kastner, op. cit., p. 130.
52. Manasse, op. cit., p. 102-103.

53. V. sup., p. 110.
54. Dubruck, op. cit., p. 64.
55. Manasse, op. cit., p. 96.
56. Ibid., p. 89.
57. Backman, op. cit., p. 151.
58. Brainard, op. cit., p. 719.
59. Thomas, op. cit., p. 188.
60. Manasse, op. cit., p. 88.
61. Huizinga, op. cit., p. 138.
62. Kirstein, op. cit., p. 83.
63. Dança general, p. 21.

5. Conclusiones.

1. La Danza de la Muerte fue un ejemplo moral cristiano cuyo propósito principal consistió en enseñar a los fieles la importancia de estar adecuadamente preparados para morir, por medio de imágenes, descripciones y representaciones macabras. A pesar de que la Iglesia condenó la danza en general por considerarla una actividad deshonesta, frívola y vergonzosa, por otra parte aceptó que un tipo de danza funcionara como instrumento moralizante. Esta contradicción es la expresión más clara de la actitud ambivalente de la Iglesia hacia la danza.

2. Desde el surgimiento del cristianismo, las actividades escénicas en general y la danza en especial fueron condenadas y atacadas por las autoridades cristianas medievales. De acuerdo con la información obtenida para esta tesis, hubo alrededor de noventa prohibiciones emitidas contra la danza en un lapso de casi mil quinientos años de historia eclesiástica (del año 300 hasta 1780). Si se analiza temáticamente la lista de condenas, resulta que la mayor parte de ellas estuvo dirigida contra dos actividades de claro origen pagano: la Fiesta de los Locos y las danzas en los cementerios. El hecho de que las mismas actividades hayan tenido que ser prohibidas una y otra vez prueba la poca efectividad de las condenas eclesiásticas y la popularidad de las costumbres paganas.

3. La Iglesia nunca pudo eliminar totalmente las costumbres paganas. Su fuerte arraigo se debió fundamentalmente a la relación tan estrecha que existió entre la periodicidad de la naturaleza, la economía de las sociedades rurales de Europa Occidental y las necesidades y preocupaciones vitales del hombre, por un lado, y la mitología, el ritual y la tradición paganos, por el otro. La gran popularidad de las prácticas paganas llevó a la Iglesia a adoptar una posición ambivalente y contradictoria ante la danza, el teatro y la música. Así, la Iglesia no sólo se

limitó a condenar estas actividades artísticas sino que se rehusó a utilizarlas dentro de su propio ritual. Sin embargo, de la misma manera que las condenas no suprimieron las prácticas paganas, tampoco impidieron que elementos de dichas prácticas se introdujeran en el cristianismo. La fuerza de las prácticas paganas fue tal que finalmente la Iglesia misma buscó el apoyo temático y metódico de esas artes para enriquecer la liturgia cristiana.

4. El proceso de cristianización de las costumbres paganas como la Fiesta de los Locos y la danza en los cementerios, consistió en la fusión de estas costumbres con otras similares cristianas. En dicha fiesta se llevaban a cabo parodias de la liturgia oficial y se justificaban diciendo que se hacían con el fin didáctico de ilustrar los pecados. Las danzas en los cementerios y las creencias paganas sobre la muerte fueron asimiladas al concepto cristiano de la muerte y, junto con otros factores, fueron transformados en la Danza de la Muerte.

5. Dado el tema de la tesis, el aspecto más relevante de las creencias paganas sobre la muerte es que se creía que, después de morir, los espíritus de los muertos bailaban y atraían a los vivos a su danza mortal. El regreso de los muertos constituía un peligro doble para los vivos. Por una parte, los muertos se convertían en espíritus sagrados y por la otra, tenían una actitud hostil y agresiva contra los vivos. Así, el hecho de que un vivo entrara en contacto con un muerto no sólo resultaba fatal para el primero porque lo sagrado, en general, mata, sino porque, además los muertos pretendían matar a los vivos, obligándolos a participar en sus danzas. Contra esto los vivos no tenían más opción que bailar a su vez y ejecutar danzas circulares para protegerse y purificarse, para apaciguar y propiciar a los muertos.

6. Existen varias diferencias entre la visión pagana de la muerte

y la cristiana:

a) mientras en el paganismo la vida terminaba con la muerte, el cristianismo prometía una vida, la verdadera, después de fallecer;

b) con sus ritos, el paganismo propiciaba la buena voluntad de los muertos y, en cambio, el cristianismo rezaba por ellos;

c) según el cristianismo, los muertos no pueden regresar a visitar a los vivos y menos con el propósito de molestarlos o matarlos;

d) los muertos paganos mataban a los vivos por venganza o por razones personales, mientras que la muerte cristiana era una mensajera imparcial: no emitía juicios sobre el estado moral de las almas y se limitaba a cumplir las órdenes divinas sin hacer excepciones.

7. Un elemento fundamental en la evolución del concepto de la Danza de la Muerte fue la presencia de la peste. Si bien los cinco años de la Peste Negra (1347-1352) fueron tremendamente devastadores, en términos de los efectos a largo plazo lo peor fue la frecuente recurrencia de las epidemias. Las consecuencias de la peste relacionadas directamente con la Danza de la Muerte fueron las siguientes:

a) la constante presencia de la muerte puso énfasis en la fragilidad de la vida humana, lo que condujo al hombre bajomedieval a los extremos del ascetismo y del hedonismo;

b) la peste provocó un despertar religioso individualista y una de sus manifestaciones fue la creciente preocupación por estar adecuadamente preparado para morir, ya que se tenía que si la muerte sorprendía al hombre en estado de pecado mortal, su alma sufriría la condenación eterna;

c) el número elevado de cadáveres que la peste producía diariamente dio a la Danza de la Muerte su imagen característica: la del esqueleto medio descarnado;

d) hubo casos en que se realizaron danzas macabras para conmemorar

brotos de peste;

e) la peste no respetó jerarquías ni privilegios, estado ni profesión, edad ni sexo, lo que comprobaba la igualdad de todos los hombres ante la muerte.

8. La Danza de la Muerte, manifestación cultural de esta época de crisis, al igual que la peste, convocó a todos los miembros de la jerarquía social. El orden en que la muerte llamaba a los hombres y mujeres a bailar respetaba la estructura jerarquizada de la sociedad que había sido establecida por la Iglesia, incluyendo la idea de la supremacía del poder eclesiástico sobre el secular, pues el papa era nombrado antes que el emperador. Por otro lado, la Danza de la Muerte presenta otros aspectos relacionados con la vida social bajomedieval: las descripciones y las ilustraciones de las actividades económicas de las víctimas y de la vestimenta característica de cada estado y profesión; el papel secundario y económicamente improductivo de la mujer medieval; los detalles regionales como el incluir al rabí y al alfaquí en la Dança general, etc.

9. Desde un punto de vista social, la única controversia que se desata en torno a la Danza de la Muerte es si la igualdad, la crítica social y la sátira que aparecen en las danzas macabras eran la expresión del espíritu democrático naciente o si estos elementos tenían un propósito religioso. Debido al carácter religioso de la Danza de la Muerte, me inclino por la última interpretación y ofrezco los siguientes argumentos:

a) hay un anhelo de igualdad, pero la igualdad a la que se está haciendo referencia es puramente moral, ya que se pensaba que los hombres sólo eran iguales ante Dios, es decir, después de fallecer;

b) hay un anhelo de justicia, pero de justicia religiosa: esto no implica un cambio social (que sería interpretado como un acto de sober-

bia y desobediencia) sino un fortalecimiento del cristianismo;

c) la crítica social iba dirigida contra los individuos pecadores y no contra las instituciones: la Danza de la Muerte no cuestiona el origen divino de los estados y la inalterabilidad de la jerarquía;

d) ante todo, la sátira social iba dirigida contra las actitudes de seguridad, superioridad e inmortalidad del hombre, además de que la burla disminuía el poder terrorífico de la muerte;

e) se reflejaban las antipatías populares y los problemas más comunes pero con el objeto de señalar cuál sería el precio por pecar y subrayar el hecho de que la justicia divina era imparcial: Dios juzgaba a los hombres según la vida que llevaron y no de acuerdo a su posición social.

10. La Danza de la Muerte fue una obra didáctica religiosa que surgió a partir de la segunda mitad del siglo XIV y cuyo auge se dio en los siglos XV y XVI. Su distribución geográfica se limitó a Francia y Alemania principalmente, aunque también se crearon danzas macabras españolas, inglesas y suizas. Sobre la discusión acerca de la prioridad temporal y espacial que existe entre Francia y Alemania diré que, en vista de que las primeras danzas macabras están tan cerca en el tiempo (la francesa es de 1376 y la alemana, de 1380) y que ambos lugares son los que crearon la mayor cantidad de obras, es probable que el origen de la Danza de la Muerte se dio simultáneamente en ambos lugares. De cualquier modo, por falta de mayor información no es posible emitir una opinión definitiva.

11. De todas las teorías existentes hasta el momento sobre el origen de la palabra "macabro", aquella que propone una etimología árabe parece ser la más acertada. Si bien la traducción de la danza macabra como una "danza de las tumbas" o una "danza del cementerio" concuerda

con los orígenes paganos de la Danza de la Muerte, esto no explica por qué se eligió un término árabe para designar una manifestación típicamente europea y cristiana.

12. Además del carácter religioso de la Danza de la Muerte, el contenido de las danzas macabras puede analizarse desde una perspectiva literaria e iconográfica gracias a la gran cantidad de danzas escritas, pintadas, grabadas y esculpidas que se conservan. Así, es posible otorgar a las danzas macabras un lugar dentro de la tradición ético-literaria relacionada con la muerte, comparándola con otras obras que también funcionan como memento mori. Con respecto a la Danza de la Muerte en las artes plásticas puede afirmarse que, aunque hubo representaciones de esqueletos antes de la Baja Edad Media, fue debido a la peste y al proceso de personificación de la muerte en las danzas macabras que, a partir de entonces, la muerte se identificó con un esqueleto.

13. Frente a la abundancia de material literario e iconográfico, la situación de la Danza de la Muerte como teatro o danza es muy diferente. Desde un punto de vista teatral, sólo se cuenta con textos "híbridos" cuya naturaleza dramática es cuestionable, como es el caso de la Danza general. Por otra parte, es imposible reconstruir la Danza de la Muerte como danza debido a que no existe ningún registro contemporáneo de los pasos, las formas coreográficas y la música de una danza macabra. Sin embargo, aunque las citas existentes no son muy numerosas, es innegable que la Danza de la Muerte fue escenificada teatralmente y bailada en las calles, las iglesias y las cortes bajomedievales.

14. No es fácil contestar cuál fue la forma artística en la que se manifestó primero la Danza de la Muerte. Partiendo de la diferencia entre la cantidad de danzas macabras literarias e iconográficas, por un lado, y las que fueron escenificadas y bailadas por el otro, en general

se les concede a las primeras la prioridad. No obstante, considero que esta decisión es arbitraria porque la escasez de datos sobre el teatro y la danza es un problema general de la Edad Media; ambas eran actividades muy populares en las ferias y los mercados, en las cortes e incluso en las iglesias, pero apenas si se conservan textos dramáticos o manuscritos de danzas.

15. Dada la información actual sobre el tema, opino que es prácticamente imposible contestar la pregunta de la primera manifestación artística de la Danza de la Muerte. Sin embargo, considero que, igual que puede establecerse una relación entre las danzas macabras y la literatura o la iconografía, también puede hacerse lo mismo con la danza:

a) desde un principio se las conoció como una danza, ya fuera que se llamara danza macabra, danza de los muertos o danza de la muerte;

b) la idea central de las danzas macabras es que los muertos bailan, ya sea que bailen entre ellos o con los vivos, o bien, que se trate de los muertos o de la muerte personificada;

c) la Danza de la Muerte siempre ha sido asociada con una forma coreográfica: las cadenas abiertas o cerradas, o bien, las danzas procesionales de parejas.

16. La Danza de la Muerte fue una manifestación cultural bajomedieval que reunió diversas tradiciones paganas y cristianas (que los muertos bailan, que la belleza humana es efímera, que es necesario prepararse para morir) junto con hechos contemporáneos (la inestabilidad política, el hambre y las guerras; la presencia constante de la peste, que no respetaba la jerarquía social; los abusos del poder y la corrupción moral; la relación real entre la danza y la muerte en las coreomanías) y los transformó en la visión macabra de la muerte.

17. La Danza de la Muerte fue el más popular de los instrumentos pastorales que utilizaron la amenaza del infierno para conducir a los

fieles por el camino recto. Su popularidad como instrumento didáctico cristiano radicó en los siguientes puntos:

a) a diferencia de otros ejemplos morales que se basaron exclusivamente en la amenaza del infierno, la Danza de la Muerte ofrecía cierto consuelo al insistir sobre el hecho de que todos los hombres -santos y pecadores po igual- habrían de morir primero y que el juicio vendría después;

b) al conjugar la idea cristiana de la muerte (morir era el requisito para entrar a la vida verdadera y eterna) con la visión pagana de la misma (comparar el acto de fallecer con una danza) se disminuía el temor que ella podía inspirar;

c) el concepto de la Danza de la Muerte, por ser una imagen (un esqueleto) al mismo tiempo que era una idea (los muertos bailan), se adaptó con gran facilidad a todos los medios artísticos, dándole así mayor difusión.

6. Bibliografía consultada.

a) Fuentes primarias.

Danza general. En Rincón, Eduardo (ed.). Coplas satíricas y dramáticas de la Edad Media. Madrid. Alianza. 1968. (El libro de bolsillo, 157). P. 94-117.

Bächtiger, Franz (ed.). Berner Totentanz. Berna. Museo Histórico. 1984. (26 p.).

Briesemeister, Dietrich (ed.). Bilder des Todes. Unterschneidheim. Walter Uhl. 1970. 18 p. 221 ilus.

Carvajal, Micael de y Luis Hurtado de Toledo. Las cortes de la muerte. En Sancha, Justo de. Romancero y cancionero sagrado. Colección de poesía cristiana moral y divina sacada de las obras de los mejores ingenios españoles. Madrid. Atlas. 1950. (Biblioteca de Autores Españoles, Rivadineyra, 35). P. 1-41.

Holbein el Joven, Hans. La danza de la muerte. 3a. ed. Trad. e introd. de José M. Tola. México. Premiá. 1981. 110 p. Ilus. (La nave de los locos).

Pedraza, Juan de. Farsa llamada danza de la muerte. En González Pedroso, Eduardo. Autos sacramentales desde su origen hasta fines del siglo XVII. Madrid. Atlas. 1952. (Biblioteca de Autores Españoles, Rivadineyra, 58). P. 41-46.

Sánchez, Diego. Farsa de la muerte. En Recopilaciones en metro del bachiller Diego Sánchez de Badajoz. Reimp. del ejemplar único por D.U. Barrantes. Madrid. F. Fe. 1882. Vol. I, p. 253-265.

b) Fuentes secundarias.

Alborg, Juan Luis. Historia de la literatura española. 3 vol. 2a. ed. ampl. Madrid. Gredos. 1972.

Alford, Violet. Sword Dance and Drama. Londres. Merlin. 1962. 222 p. Ilus.

Alford, Violet. The Hobby Horse and other Animal Masks. Ed. e introd. de Margaret J. Dean-Smith. Londres. Merlin. 1978. xxxiv, 211p. Ilus.

Anderson, Jack. Dance. Nueva York. Newsweek Books. 1974. 192 p. Ilus.

Backman, Eugène Louis. Religious Dances in the Christian Church and in Popular Medicine. Londres. George Allen & Unwin. 1952. xii, 364 p. Ilus.

Bajtín, Mi jail. La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. Trad. de Julio Forcat y César Conroy. Barcelona. Barral. 1974. 433 p.

Bonilla García, Luis. La danza en el mito y en la historia. Madrid. Biblioteca Nueva. 1964. 334 p. Ilus.

- Brainard, Ingrid. "An Exotic Court Dance and Dance Spectacle of the Renaissance: La Moresca". (S.p.i.). P. 715-729.
- Brainard, Ingrid. "The Role of the Dancing Master in Fifteenth Century Courtly Society", en Fifteenth Century Studies. Ann Arbor. University Microfilms International. 1979. Vol. 2, p. 21-44.
- Bühler, Johannes. Vida y cultura en la Edad Media. 2a. reimp. Trad. de Wenceslao Roces. México. Fondo de Cultura Económica. 1977. 290 p. Ilus. (Sección de Obras de Historia).
- Bukofzer, Manfred F. Studies in Medieval and Renaissance Music. Nueva York. W.W. Norton & Co. 1950. 324 p.
- Cohen, Gustave. La vida literaria en la Edad Media. La literatura francesa del siglo IX al XV. Trad. de Margarita Nelken. México. Fondo de Cultura Económica. 1977. 358 p. (Lengua y estudios literarios).
- Crawford, J.P. Wickersham. Spanish Drama before Lope de Vega. Filadelfia. University of Pennsylvania. 1937. 211 p.
- Chambers, E.K. The Mediaeval Stage. 2 vol. 2a. ed. Oxford. Oxford University. 1925. Ilus.
- Chujoy, Anatole (ed.). The Dance Encyclopedia. Nueva York. A.S. Barnes & Co. 1949. 546 p.
- Deyermond, A.D. Historia de la literatura española. 6 vol. 2a. ed. Trad. de Luis Alonso López. Barcelona. Ariel. 1974. 419 p.
- Dubruck, Edelgard. The Theme of Death in French Poetry of the Middle Ages and the Renaissance. La Haya. Mouton & Co. 1964. 179 p.
- Flaige, Eleanore. "The Dance of Death", en Theatre Arts Monthly. Mayo 1935. P. 359-366.
- Garavaglia, Nini. "Le 'Danze Macabre' nella storia e nell'arte". (S.p.i.). 14 noviembre 1933.
- Gilchrist, Anne Geddes. "'Death and the Lady' in English Balladry", en Journal of the English Folk Dance and Song Society. Londres. Vol. 4. No. 2. Diciembre 1941. P. 37-66.
- Gottfried, Robert S. The Black Death. Natural and Human Disaster in Medieval Europe. Nueva York. The Free Press. 1983. 220 p.
- Hughes, Don Anselm y Gerald Abraham (ed.). Ars Nova and the Renaissance. 1300-1540. 2a. ed. Londres. Oxford University. 1964. 579 p. Ilus. (New Oxford History of Music, 3).
- Huizinga, Johan. The Waning of the Middle Ages. A Study of the Forms of Life, Thought and Art in France and the Netherlands in the Fourteenth and Fifteenth Centuries. Garden City. Doubleday & Co. 1956. 362 p.

- Jubinal, Achille. "La danse des morts du Locle", en L'art. (S.p.i.). P. 198-202.
- Kastner, Georges. Les danses des morts. Dissertations et recherches historiques, philosophiques, pittoresques et musicales. Paris. Brandus et Cie. 1852. xvi, 236 p.
- Kirstein, Lincoln. Dance. A Short History of Classical Theatrical Dancing. 4a. ed. Nueva York. Dance Horizons. 1977. 408 p. Ilus. (Dance Horizons Republications).
- Kurtz, Leonard P. The Dance of Death and the Macabre Spirit in European Literature. Nueva York. Gordon Press. 1975. 306 p.
- Lange, Roderyk. "The Social and Cultural Significance of Dance as seen in Peasant and Urban Societies", en Dance Studies. Les Bois. Vol. 3. 1978-1979. P. 45-64.
- Levinson, Wilhelm. "A Rhythmical Poem of about 1100 (by Rodolf of St. Trond?) against Abuses, in particular Simony and Dancing in Churchyards", en Medievalia et humanistica. Boulder. Fasc. 4. 1946. P. 3-25.
- Macmillan, W.E.F. "The Ballad Dances of the Faeroe Islands", en The Journal of the English Folk Dance Society. 2a. ser. No. 2. 1928. P. 10-16.
- Marasse, Ernst Moritz. "The Dance Motive of the Latin Dance of Death", en Medievalia et humanistica. Boulder. Fasc. 4. 1946. P. 83-103.
- Mayer Brown, Howard. "Fantasia on a Theme by Boccaccio", en Early Music. Oxford. Vol. 5. No. 3. Julio 1977. P. 324-339.
- Metford, J.C.J. Dictionary of Christian Lore and Legend. Londres. Thames & Hudson. 1983. 272 p. Ilus.
- Meyer-Baer, Kathi. Music of the Spheres and the Dance of Death. Studies in Musical Iconology. Princeton. Princeton University. 1970. xxvii, 376 p. Ilus.
- Michel, Artur. "The Earliest Dance Manuals", en Medievalia et humanistica. Boulder. Fasc. 3. 1945. P. 117-131.
- Page, Christopher. "German Musicians and their Instruments. A Fourteenth Century Account by Konrad of Megenberg", en Early Music. Oxford. Vol. 10. No. 2. Abril 1982. P. 192-200.
- Page, Chistopher. "The Performance of Songs in Late Medieval France. A New Source", en Early Music. Oxford. Vol. 10. No. 4. Octubre 1982. P. 441-461.
- Pérez Tamayo, Ruy. Enfermedades viejas y enfermedades nuevas. México. Siglo XXI. 1985. 179 p. Ilus. (Salud y Sociedad).
- Reese, Gustave. Music in the Middle Ages. With an Introduction on the Music of Ancient Times. Nueva York. W.W. Norton & Co. 1940. 519 p. Ilus.

- Reese, Gustave. Music in the Renaissance. Ed. rev. Nueva York. W.W. Norton & Co. 1959. 1040 p. Ilus.
- Renz, Frederick. "Producing 'Le Roman de Fauvel'", en Early Music. Oxford. Vol. 5.No. 1. Enero 1977. P. 24-26.
- Rimmer, Joan. "Dance Elements in Trouvère Repertory", en Dance Research. The Journal of the Society for Dance Research. Londres. Vol. 3. No. 2. Verano 1985. P. 23-34.
- Sachs, Curt. World History of the Dance. Trad. de Bessie Schönberg. Nueva York. W.W. Norton & Co. 1965. 469 p. Ilus. (Norton Library).'
- Shergold, N.D. A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century. Oxford. Oxford University. 1967. 654 p. Ilus.
- Solá-Solé, José María. "El rabi y el alfaquí en la Dança general de la Muerte", en Romance Philology. Vol. 18. 1965. P. 272-283.
- Stegemeier, Henri. The Dance of Death in Folksong with an Introduction on the History of the Dance of Death. Chicago. University of Chicago. 1939. iii, 231 p.
- Taylor, Henry Osborne. The Mediaeval Mind. 2 vol. 4a. ed. Cambridge. Harvard University. 1959.
- Thomas, Louis-Vincent. Antropología de la muerte. Trad. de Marcos Lara. México. Fondo de Cultura Económica. 1983. 640 p. (Sección de Obras de Antropología).
- Tydeman, William. The Theatre in the Middle Ages. Western European Conditions, c. 800-1576. Malta. Cambridge University. 1978. xii, 298 p. Ilus.
- Valbuena Prat, Angel. Historia de la literatura española. 3 vol. 4a. ed. Barcelona. Gustavo Gili. 1953.
- Wyckham, Glynne. The Medieval Theatre. 3a. ed. Londres. Weidenfeld & Nicolson. 1980. 245 p. Ilus.

I N D I C E

1. INTRODUCCION	1
2. LA DANZA EN LA DANZA DE LA MUERTE	6
2.1. Actitud ambivalente de la Iglesia ante la danza.	6
2.1.1. La danza en Roma y el surgimiento del cristianismo.	6
2.1.2. Edictos contra la danza.	9
2.1.3. La danza y el teatro en las iglesias.	11
2.2. La danza entre los pueblos paganos.	20
2.2.1. Cristianismo y paganismo.	20
2.2.2. El papel de la danza en los ritos paganos.	22
2.2.3. La danza en los ritos paganos relacionados con la muerte.	26
2.3. Las coreomanías.	32
2.3.1. Los relatos.	32
2.3.2. Las explicaciones.	35
2.4. El aspecto formal de la danza bajomedieval.	42
3. LA DANZA DE LA MUERTE COMO REFLEJO DE LA SOCIEDAD BAJOMEDIEVAL.	51
3.1. La peste.	51
3.1.1. Los orígenes de la peste.	51
3.1.2. Las consecuencias de la peste.	53
3.2. Estados y profesiones en la Danza de la Muerte.	60
3.3. La muerte y la igualdad social.	68
3.3.1. La posibilidad de igualdad social en el feudalismo.	68
3.3.2. Crítica y sátira moralizante en la Danza de la Muerte.	72
4. LA DANZA DE LA MUERTE COMO CONCEPTO ETICO-RELIGIOSO.	82
4.1. La idea cristiana de la muerte.	82
4.1.1. La música de las esferas y la ronda de los ángeles.	82
4.1.2. El pecado original, Satanás y la muerte.	84
4.1.3. La preparación para la muerte.	88
4.2. Etica y literatura.	93
4.3. La Danza de la Muerte.	102
4.3.1. Orígenes de la Danza de la Muerte.	102
4.3.2. Evolución del concepto de la Danza de la Muerte.	112
5. CONCLUSIONES.	121
6. BIBLIOGRAFIA CONSULTADA.	129