

LAS DANZAS DE LA MUERTE

EL tema de la Muerte en el Arte, tiene una extensa y completa representación; en la tabla, lienzo, piedra o papel, expresa el artista su impresión ante la Muerte.

En la baja Edad Media la idea de la Muerte, se presenta tratada con singular delicadeza. En estas representaciones de la Muerte, se refleja la tranquilidad y la beatitud de la vida eterna. Los poemas que cantan la Muerte, ofrecen una agradable serenidad: sin lamentos, con resignación, se deja este valle de lágrimas, camino transitorio, empinado y abrupto, para recogerse en la contemplación eterna del Sumo Bien.

En los comienzos del siglo XV la Muerte se presentaba con todo el horror que es capaz de inspirar a la naturaleza humana. Aun no surgirá el cadáver en descomposición; pero sí se ofrece ya su descarnada osamenta, su esquelética contextura. Se advierte la preocupación del artista ante el trance de la Muerte; su significado desagradable, el deseo intenso de reproducir el horror de semejante momento.

La Edad Media ha ido conformando una sombra divinizada, cuya fuerza y crueldad no tiene límites. La Enemiga, el verdadero enemigo del hombre medieval, no era el diablo. El diablo entonces tenía mucho de bufón; es una especie de payaso el que se debate en los misterios de la literatura francesa. El diablo de la Edad Media no es más que un pobre diablo. No, el enemigo no es el diablo. El verdadero enemigo ante quien los hombres no pueden nada, el enemigo que todo lo aniquila, que quita valor a la riqueza, a la hermosura, al poder y a la misma vida, que tiende su sombra densa sobre las meditaciones del eremita, sobre la inteligencia del filósofo o sobre la inspiración del poeta, es la Muerte: «*Je suis la Mort de nature ennemye*».

La Edad Media, ya burguesa, se presenta apegada a la tierra. El espíritu burgués naciente, al enfrentarse con la idea de la Muerte, lanza al espacio una mueca de irresistible desagrado. La Muerte supone prescindir de los placeres que brinda la vida. Un inmenso griterío de voces diversas y desesperadas resuena en el medievo. En estos siglos medievales—gótico florido—aún mostrando una fe inquebrantable en la eternidad, y convencidos todos de la miseria de esta vida, no se concibe la muerte como una liberación, como un

descanso de los males y desdichas que aquejan a la Humanidad. Este sería el sentimiento minoritario del santo. Esta sería la manera equilibrada y teórica de pensar el cristiano. Al contrario, la muerte es considerada como el más atroz de los sufrimientos. Los sufrimientos físicos que ocasiona la muerte, surgen en primer plano en manos de los artistas; otras veces son las sensaciones desagradables ante el espectáculo del cadáver, de la carroña, de la podredumbre, de la gusanera horrible y hedionda en que se transforma el cuerpo humano de las distintas jerarquías sociales: el Papa enterrado con sus ornamentos, el Rey con su corona y cetro, la joven bella y hermosa con sus delicados encantos.

En el siglo XVI la manera de tratar el tema de la Muerte no varía, a pesar de ser considerado este siglo como una época joven, optimista, semejante a los héroes del Pantagruel.

En las Danzas macabras, se acentúan dos caracteres que ya se perfilaban al tratar el tema de la Muerte en el arte: el sentido dramático y la expresión y contenido moralizador o sermonario.

Los primitivos poemas de las Danzas de la Muerte parecen una simple *moralidad*. Al leerlos recordamos aquellos primitivos dramas litúrgicos en donde los personajes, poco dinámicos aún, desfilan unos tras de los otros, ante el espectador recitando cada cual su tirada de versos.

Ya hoy el sentido dramático de las Danzas de la Muerte ha dejado de ser una simple conjetura porque documentalmente se puede comprobar que estas Danzas se representaron bajo la forma de dramas. Además tampoco ofrece dudas el que estas Danzas macabras eran la ilustración representada de un sermón sobre la Muerte. Un monje mendicante, franciscano o dominico, imaginó para llamar la atención con mayor viveza de los espíritus religiosos que podrían escuchar sus piadosas palabras, llevar a la escena las grandes verdades que él predicaba; y de ello son testimonios las pinturas religiosas de algunas iglesias y cementerios en donde se ofrece diseñada la figura de un religioso en medio de un recogido auditorio. Después, generalmente, hay otros lienzos en donde se representa a Adán y Eva al ser tentados por la serpiente, y, por último, podrían seguir diversas escenas de las Danzas macabras. Interpretando estas pinturas no hay duda de que este monje, explicaba a los fieles que le rodean la entrada de la Muerte en el mundo por el pecado de nuestros primeros padres y, a continuación, relataba los efectos de la maldición divina. Este es sin duda el verdadero origen de la Danza de la Muerte: el drama representado estaba unido a un sermón religioso, de igual forma que surgieron los dos grandes ciclos de representaciones del teatro sagrado: el de la Natividad y Epifanía, y el de la Pasión de Nuestro Señor.

Junto al sentido dramático de las Danzas de la Muerte, ofrece su carácter moralizador. La moral cristiana se asienta en dos sólidos pilares: el amor ilimitado hacia Dios—primer precepto del Decálogo—y la presencia ineludible de la Muerte: «*Qui ponit mortem ante oculos suos, facile vincit tentationem*».

Al mismo tiempo surge la oposición natural que el hombre ofrece a este trágico desenlace. El hombre que se resiste a morir, exterioriza su desagrado ante el dramático momento en que tiene que separarse de todos los bienes y placeres, que la vida le muestra, y surge, entonces, el sermón admonitorio pregonando plásticamente, en la figura de la Muerte, la vanidad de las cosas humanas; *¡Vanitas vanitatum et omnia vanitas!* e insiste para desvalorizar los bienes vitales en su carácter efímero y pasajero: *¡Ubi sunt qui ante nos in hoc mundo fuere!* y la réplica reincide en marcar este carácter transitorio: *Veluti umbra transierunt et tanquam sonum evanuerunt.*

Las Danzas de la Muerte son la representación literaria de esta ideología y de este credo. La *intrusa* se presenta como inexorable e ineludible, y en consecuencia, igualatoria cristianamente—mejor que en sentido democrático, como alguien ha señalado—considerando a los hombres iguales todos en el trance de la Muerte.

El fundamento de las Danzas macabras se encuentra en la Sagrada escritura y en la única muestra que tenemos en España de este género lo consigna explícitamente. Habla la *eterna enemiga* al comienzo de este poema anónimo del siglo XV y resalta su carácter inevitable, y dice que sus palabras no tienen engaño de ninguna clase pues aparecen consignadas en la Sagrada escritura:

«La platica muestra ser pura berdad
Aquesto que digo sin otra fallencia
La Sancta escritura con çertenidad
Da sobre todo su firme sentencia
A todos diciendo fased penitencia
Que a morir abedes, non sabedes quando».

El tono sermonario de la Danza de la Muerte no ofrece duda pues ya se asoma en ella, en los primeros versos, la figura del predicador que señala la condición igualatoria de la Muerte y de su boca brota *el bueno e sano consejo*.

Después de desfilan las dos hermosas doncellas, el Padre santo, el emperador, el cardenal y otros personajes cada vez más fijos y estereotipados, termina nuestra Danza con el mismo sentido admonitorio:

«Pues que asy es que a morir abemos
De necesidad syn otro remedio,
Con pura conciencia todos trabajemos
En servir a Dios syn otro remedio».

Karl Vossler recordaba en su último escrito la acuñación realizada por Menéndez Pidal de un término que refleja determinado carácter fundamental de la literatura española: su *tradicionalidad*. «Alude con ello a la favorecida preservación y depuración de los valores recibidos, esto es, más o menos lo contrario de subversión, ruptura, innovación y revolución». Este fenómeno se observa con mayor claridad en el momento crucial del Renacimiento en donde determinados elementos medievales permanecen esencialmente inmovibles, aunque experimenten ciertos cambios formales. Ese valor

cristiano, litúrgico, que hemos señalado en las Danzas de la Muerte medievales, continua en el Renacimiento.

Así en el *Auto da Barca da Gloria* de Gil Vicente perdura la utilización de los textos litúrgicos. Abundan textos del Libro de Job, y lo consigna Marques Braga en la colección de las obras completas de aquel autor. «Gil Vicente incluye en la *Barca da Gloria* cuatro lecciones litúrgicas con sus respectivos *responsos* rezados por el Obispo, Arzobispo, Cardenal y el Papa. Están integradas estas lecciones por paráfrasis de los versos de los capítulos XIII y XIV del Libro de Job».

Analizando el pasaje en donde se consigna la brevedad de la vida, vemos que el texto del Libro de Job tiene una larga descendencia, y así lo tradujo Fr. Luis de León. «Hombre muy nacido de hembra, abreviado en días, harto de postema. Como flor salió y cortarónle: huyó como sombra y no paró».

Ya en un poema francés medieval, ofrece la misma imagen comparando la fugacidad de la vida con la duración de una flor:

«Ausse trespase notre vie,
Sa beste d'ome et sa grant gloire
Blesmit com flor, se davez croire,
Au matin fresche, an soir pasmée».

Y el mismo pensamiento lo vierte Gil Vicente en estas palabras:

«Todo hombre que es nacido
de mujer tien breve vida;
que cuasi flos es salido
y luego presto abatido
y su alma perseguida».

Calderón de la Barca nos ofrece en estos versos otra versión de este concepto original del libro de Job:

«¿A quién mirar no le asombra
ver esta vida una flor
que nazca con el albor
y fallezca con la sombra?»

Don Francisco de Quevedo aún tiene una versión más literal del texto sagrado.

«Al fin, hombre nacido
De mujer flaca, de miserias lleno
A breve vida como flor traído,
De todo bien y de descanso ágeno,
Que, sombra vana
Huye a la tarde y nace a la mañana».

Ya en la obra de Gil Vicente, en el auto *Da Barca do Inferno* el sentido de crítica social emerge, con singular intensidad, al describir una serie de personajes que son criticados irónicamente en distintos oficios. Aparecen el Fidalgo, el Anzeneiro (Usurero) el Sapateiro, la Alcoviteira (Alcahueta) y otros análogos. Esta crítica

cial se tiñe, a veces, con ramalazos erasmistas al tratar de los diversos estados eclesiásticos. En general la crítica social se incrusta, desde ahora, en las derivaciones renacientes de las Danzas macabras, para adquirir casi exclusivo dominio en las formas posteriores del siglo XVII, cuyo máximo exponente son *Los Sueños* de Quevedo.

En el Renacimiento aparece otra nueva modalidad de las Danzas al presentarse el mismo tema en forma de diálogo y con la figura de Caronte, el barquero que dialoga con las *ánimas*, cuando pasan en su barca la laguna Estigia. Alfonso de Valdés para dar amenidad a un tema actual - la guerra y desafío entre Carlos V y Francisco I - intercala el tema de la Danza de la Muerte.

Al mismo tiempo y remozando las características dramáticas de las Danzas macabras, surge una serie de obras teatrales de escaso valor artístico pero de innegable importancia histórica y arqueológica. Son estas obras la *Farsa llamada Danza de la Muerte* de Juan de Pedraza. *El coloquio de la Muerte con todas las Edades* y *Estados* de Sebastián de Horozco y por último *Las Cortes de la Muerte* de Michael de Carvajal, natural de Plasencia, que prosiguió y dió fin, según la opinión más difundida, Luis Hurtado de Toledo, y *La Farsa de la Muerte* de Diego Sánchez de Badajoz.

La Farsa de la Muerte de Diego Sánchez de Badajoz, dice Valbuena, «es prosaica y grosera, se presenta ligada a las últimas formas plebeyas del teatro de escarnio e interesa por su índole seca, ruda, típicamente extremeña». Son los interlocutores: un *Pastor*: un *Viejo* como enfermo, y pobre y mal vestido: un *Galán* mancebo y gentil, hombre bien ataviado: la *Muerte* «que se puede hacer con una máscara como calaberna de finado, con su aljaba a la espalda llena de saetas y un arco en la mano con su arpón». Comienza con el *introito* puesto en boca del pastor y dirigido a los canónigos de Badajoz porque se quejaron de que en una farsa, les había dicho: *Dios mantenga*.

La Farsa de la Muerte de Diego Sánchez de Badajoz, centra el sentido moralizador en dos figuras: el *Viejo* como símbolo de la sensatez y cordura que la edad ha creado en él y que con los años aprendió a conocer lo efímero de esta vida y su escaso valor; y por otra parte el *Galán* que simboliza la juventud y la falsa valorización de los bienes terrenales. *La Muerte* se limita a cantar su gran poder:

«Desde el mayor al menor
Temen todos los humanos
Las saetas de mis manos
Con yeryas de gran dolor;
Que papa ni emperador
No escapa, flaco ni fuerte,
De mí, que yo soy la Muerte
Que a todos pongo temor
Nadie se puede escapar

De mis ríguerosos trances,
 No hay quien entienda mis lances
 Cuando tengo de enclavar
 Salteo sin avisar
 A los alegres y tristes».

Termina la *Farsa* con un villancico y una copla en donde resurge el tema ya tradicional en las Danzas macabras, sobre la constante consideración que nosotros debemos tener de la muerte:

VILLANCICO

«La vida nos da la muerte
 Y por eso quien la olvida
 Tiene olvido de la vida.

En el *Auto de las Cortes de la Muerte*, atribuido a Lope de Vega, también encontramos consignada esta misma idea, con un sentido más amplio al hacer referencia a las postrimerías:

«En todas nuestras acciones
 Nos dice por esto el sabio
 Que dellas nos acordemos
 Y en la mente propongamos
 Las cuatro postrimerías».

Es también, por entonces, cuando Juan de Valdés Leal pintó al fresco los impresionantes jeroglíficos de *Las Postrimerías* y *Fin de la Gloria del Mundo* en la iglesia del Hospital de la Caridad de Sevilla, por encargo de Miguel de Mañara, su fundador, y con el fin de consignar plásticamente el desprecio por las glorias humanas y las grandes miserias de esta vida al procurar tener presente la llegada inexorable de la Muerte. Esta es la ideología del *Discurso de la Verdad* de Mañara y que Valdés Leal supo captar con singular fuerza en sus cuadros.

Calderón de la Barca también se lamentó en la *Mojiganga de la Muerte*, del olvido constante que hacemos de ella:

«¿Quién no dejó para postre
 Hacer de la Muerte acuerdo?»

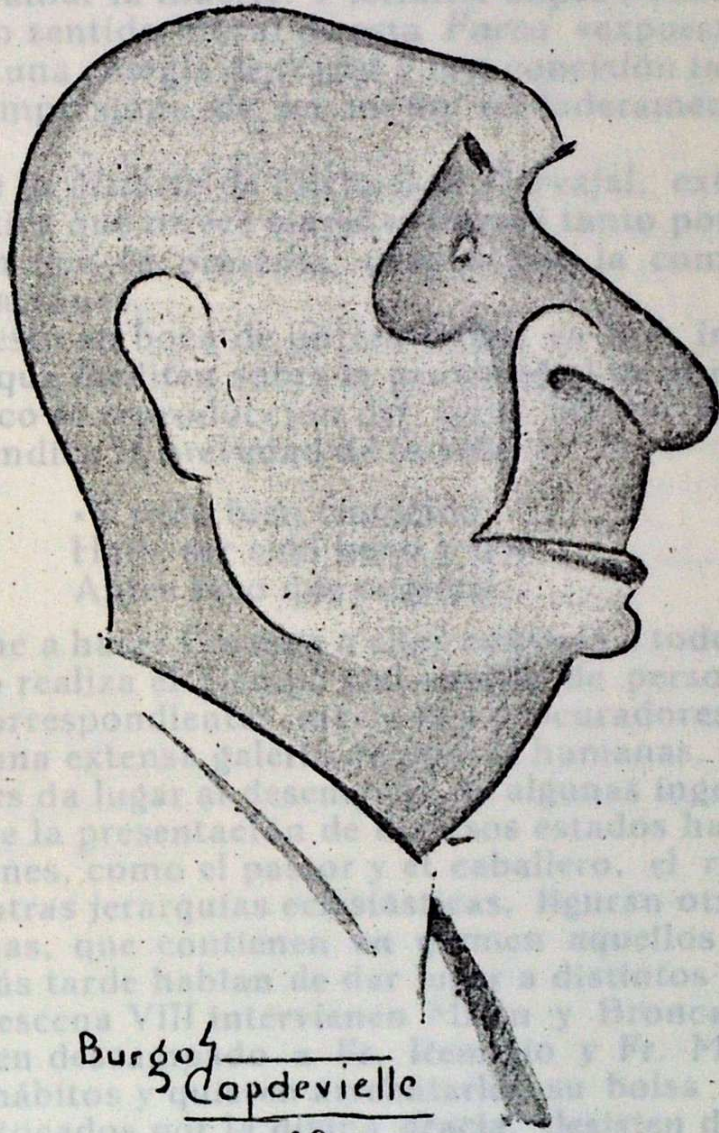
Don Francisco de Quevedo en *El mundo por dentro* asimismo nos habla del gran beneficio que origina el pensar en la muerte con cierta asiduidad: «Por necio tengo al que toda la vida se muere de miedo que se ha de morir y por malo al que vive tan sin miedo de ella como si no la hubiese... Cuerdo es solo el que vive cada día como quien cada día y cada hora puede morir».

Entre las risotadas que lanza con frecuencia el espíritu burlón de Torres y Villarroel, surge, a veces, el rigor admonitorio que arranca de sus labios la presencia ineludible de la Muerte. Así en *Los desahuciados del mundo* y *de la gloria* nos dice: «¡Ciegos, locos e impíos contra Dios y nuestra felicidad, dejamos que se deslicen los días los meses y los años, sin hacer el recuerdo más leve, ni la consideración más abreviada sobre esta hora, sobre este término indefectible...

Don José López Prudencio, nuestro querido maestro, de quien el valor tico de esta Farsa y la oposicion en que se encuentra el Galán, el uno hombre de la de acendrada y merced la fortuna, que en su lucha por la muerte la veer al morir y la muerte es el principio de su vida eterna. El Galán vano y vanidoso por las desigualdades de la fortuna, representa el objeto adorado en el que siempre puede triunfar la muerte. Y también López Prudencio el rasgo el profundo sentimiento de la Farsa, representa un rasgo de fidelidad de color, un rasgo de fidelidad de color, un rasgo de fidelidad de color y vital que imparte a la obra un carácter extraordinario.

Las Cortes de... una pieza dramática... escenográfico con... personajes y situaciones... El asunto p... los ojos para q... lida es el tiempo... ind... donde se ind...

La muerte viene a... todos los est... los. El pregón lo realiza... personajes, por... de sus correspondientes... es ampl... formado una extr... manual. Esta prole... de personajes da lugar... algunas ingeniosas... de la presentac... estados habituales en... composiciones, como el... el rico y el p... el obispo y otras jerarquías... figuran otros, en d... aquellos elementos... distictos géneros de... y Broncano, ladro... y Fr. Macario; los... de sus hábitos... bolsa de dinero... tocados por... de su empe... y se convierten en fervorosos... Fácilmente se observa... esta escena... vez des... volados integran... y ladrones de nue... ro Siglo de Oro.



Burgoj
Copdevielle
49

GALERIA DE COLABORADORES DE «ALCANTARA»

D. Diego María Crehuet

La escena XVII con Durandarte y Pie de Hierro rutilantes, y Beatriz, mujer mandante, es un valioso antecedente de las comedias de Alemania, como el Pedro de Urdemalas, el yagüeno y otras farsas de este estilo de Quevedo. No faltan tampoco ciertas alardes eruditos que acrecientan el valor de esta obra. Beatriz es fiel discipula de Sarcina la Cumplidera, que aunque tiene por oficio azafrañar tocados, sus menesteres se multiplican: encubria cabellos y es depiladora, cura del mal de madre a...

Don José López Prudencio, nuestro querido maestro, destaca el valor ético de esta *Farsa* y la oposición en que se encuentra el *Viejo* y el *Galán*, el uno hombre de fe, de acendrada y sincera fe cristiana, que en su lucha por la muerte la vence al morir y la convierte en principio de su vida eterna. El *Galán* ufano y satisfecho por las prodigalidades de la fortuna, representa el objeto adecuado en donde siempre puede triunfar la muerte. Y termina López Prudencio resaltando el profundo sentido moral de esta *Farsa* «expuesto con diaphanidad de color, una energía de trazos y una concisión tan insinuante y clara que impresiona de un modo verdaderamente extraordinario».

Las Cortes de la Muerte de Michael de Carvajal, extremeño, es una pieza dramática que ofrece singular interés tanto por el aparato escenográfico con que se presenta, cuanto por la complejidad de personajes y situaciones.

El *introito* puesto en boca de un ermitaño, es una invocación a los oyentes para que mediten sobre la proximidad de la muerte. No falta en él tampoco la reproducción del texto bíblico del Libro de Job en donde se indica la brevedad de la vida:

«Y todo bien conocido
Hallé ser cual heno y flor
Antes seco que cogido».

La muerte viene a hacer Cortes y a ellas convoca a todos los estados. El pregón lo realiza el Tiempo y el desfile de personajes, precedidos de sus correspondientes maceros y procuradores, es amplísimo, formando una extensa galería de figuras humanas. Esta profusión de personajes da lugar al desempeño de algunas ingeniosísimas escenas; aparte de la presentación de diversos estados habituales en estas composiciones, como el pastor y el caballero, el rico y el pobre, el obispo y otras jerarquías eclesiásticas, figuran otros, en determinadas escenas, que contienen en germen aquellos elementos esenciales que más tarde habían de dar lugar a distintos géneros de comedias. En la escena VIII intervienen Milón y Broncano, ladrones, que saltean en descampado a Fr. Remigio y Fr. Macario; los despojan de sus hábitos y quieren arrebatarles su bolsa de dinero, pero finalmente, tocados por la divina gracia, desisten de su empeño y se convierten en fervorosos cristianos. Fácilmente se observa en esta escena la semejanza de elementos con los que una vez desarrollados integran nuestras comedias de santos y ladrones de nuestro Siglo de Oro.

La escena XVII con Durandarte y Pie de Hierro rufianes, y Beatriz, mujer mundana, es un valioso antecedente de las comedias de germanía, como el *Pedro de Urdemalas* cervantino y otras jácara de este estilo de Quevedo.

No faltan tampoco ciertos alardes eruditos que acrecientan el valor de esta obra. Beatriz es fiel discípula de Sancha la Cumplidera que aunque tiene por oficio azafranar tocas, sus menesteres se multiplican: enrubia cabellos y es depiladora, cura del mal de madre a

las mujeres, tiene algo de bruja, pues hay que ver las cosas que hacía con los granos del helecho, *en fin*, y así lo hace constar el autor de las *Cortes*, *ella es un retrato de la madre Celestina*; tiene también ribetes de hechicera y quiromántica: con frecuencia lamió la triste putrefacción de las horcas, arrancó de los cadáveres insepultos las vísceras, narices y ojos para sus encantamientos. Utiliza, como nadie, el tuétano cocido, las entrañas de las aves nocturnas y maneja los azotes de serpientes con la misma destreza que aquella otra hechicera de la *Farsalia* de Lucano, que Juan de Mena trasplantó a su *Laberinto de Fortuna*.

Y por último, destacamos la presencia de un elemento fronterizo muy significativo en este teatro del siglo XVI, que adquiere singular importancia en el S. O. de la Península ibérica. Se trata de un personaje que interviene en las *Cortes*: un vecino cristiano portugués. Esta figura ofrece un estudio acertado de algunos rasgos de la psicología lusitana, aunque abultados y caricaturizados. Destaca en primer lugar su carácter enamorado y amante de la música:

Por-«Judets, el que ha quemado
Las çellas allá en la escola,
Vos dará deso recado
Que yo todo mi cuidado
Es en damas y viola».

Enamorado y galán, en la primera ocasión que se le ofrece, pide la viola y nos lanza una cántiga de amor en donde se queja de los desvíos de su amada. Más tarde se encara con la Muerte fanfarroamente, desafiándola. Al mismo tiempo se extraña de que las *Cortes* se celebren en Castilla y no en Lisboa que es la ciudad de más fama del mundo:

« E deceyme ruyn persoa,
Ja que quereis pregoar,
¿Non fora millor armar
As Cortes allá en Lisboa?
Que si os Angos se baxáran
D'alá, do ceu sagrado
A vivir cá no pobrado,
Que en Lisboa se ficaran
Por pobro más afamado».

Estos son los elementos más singulares de *Las Cortes de la Muerte*, aunque también ofrecerían comentarios llenos de interés las intervenciones de moros y judíos, así como las de Heráclito, «filósofo triste», y Demócrito, «filósofo alegre».

Confirmamos el juicio que esta obra merecía a Don Justo Sancha, quien destaca el valor que presenta en el «artificio y facilidad del diálogo, en la gravedad de las sentencias, en las censuras de las costumbres de la época, y en la preparación e ingeniosísimo empeño de algunas escenas».

E. SEGURA COVARSI